

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

FELIPE ISZLAJI DE ALBUQUERQUE

A METALINGUAGEM
EM ROGÉRIO SGANZERLA

APOIO: FAPESP

Bauru – SP
2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

A METALINGUAGEM
NA OBRA DE ROGÉRIO SGANZERLA

Exame de qualificação para Defesa de Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Área de Concentração: Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de Bauru, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação, orientada pelo Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões.

Bauru – SP
2008

BANCA EXAMINADORA

Orientador - Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões (UNESP)

1º Examinador – Prof. Dr. Rogério Ferraraz (Universidade Anhembí-Morumbi)

2º Examinador - Profa. Dra. Ana Sílvia de Lopes Médola (UNESP)

Bauru, 01 de agosto de 2008.

Ao casal Rogério Sganzerla e Helena Ignez
por fazerem de suas vidas, através de seus
trabalhos, um manifesto à liberdade.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões.

Aos membros da Banca Examinadora, Prof. Dr. Rogério Ferraraz e Profa. Dra. Ana Sílvia de Lopes Médola.

À FAPESP

À Helena Ignês, pelo carinho com que me recebeu e por aceitar nossa entrevista.

Ao prof. Ismail Xavier

Aos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação da Unesp

À equipe da cinemateca de São Paulo

Aos amigos Gabriel, Ana Paula, Olívia e Marcos

Aos amigos Felipe e Juliana

Aos amigos de república: Pedro (Jontex), Pedro (Xaveco), Michel (Gargamel), Mauro (Cafundó), Gabriel (Soneca) e Ariel

Aos meus pais, Levy e Rosemari, e à minha irmã Fabíola

Ao meu irmão Fernando

À minha mulher Dayana

Os limites da minha linguagem são
também os limites do meu pensamento

Ludwig Wittgenstein

RESUMO

O presente projeto visa a promover uma análise da filmografia ficcional de Rogério Sganzerla do final da década de 1960. Tal análise busca compreender como o cineasta faz uso da metalinguagem e articula os elementos cinematográficos — em um diálogo permanente com o cinema clássico e de vanguarda, com a cultura pop, com o rádio, a televisão, a propaganda e as histórias em quadrinhos — para produzir as desconstruções ideológicas que tanto caracterizam suas obras.

Palavras-chaves: Metalinguagem; Cinema; Cinema Marginal; Impressão de Realidade; Comunicação de Massa.

ABSTRACT

The project intends to make an analysis of Rogério Sganzerla's fictional movies on period between 1968 and 1969. Such analysis try to understand how this film director uses the metalanguage and articulate cinematography elements — in a constant dialog with the classic and vanguard cinema, with the pop culture, with the radio, the television, the propaganda and comics — to produce the ideological deconstructions that characterize his work.

Key-words: Metalanguage; Cinema; Cinema Marginal; Impression of Reality; Mass Communication.

Introdução.....	1
PRIMEIRA PARTE:	5
Cinema e Linguagem.....	5
1. De uma problemática clássica	6
1.1. Sobre o ato psicológico da <i>identificação</i>	9
1.2. Sobre o <i>dramatismo aristotélico</i> e o conceito de <i>catarse</i>	11
2. A propósito de Brecht e do <i>efeito de distanciamento</i>	13
2.1. O espectador <i>contemplativo</i> e o espectador <i>ativo</i>	17
3. Noções de Cinema Moderno	21
3.1. O espectador do cinema moderno.....	30
3.2. Os filmes modernos	32
SEGUNDA PARTE:	39
Cinema e Metalinguagem.....	39
1. O que é metalinguagem?	39
2. A <i>crise da figuratividade</i> e as vanguardas europeias	46
3. A metalinguagem no cinema	48
4. Metalinguagens.....	54
4.1. Intertextualidade	Erro! Indicador não definido.
TERCEIRA PARTE:.....	61
Cinema Marginal	61
1. A conjuntura Marginal.....	63
2. Cinema Novo <i>versus</i> Cinema Marginal.....	67
3. A estética Marginal.....	72
QUARTA PARTE:.....	78
Análise dos filmes	78
1. Análise de <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> (1968).....	78
2. Análise de <i>A Mulher de Todos</i> (1969).....	105
Considerações Finais	135
Bibliografia Básica	138
Bibliografia Complementar	139
Anexos.....	140
1. Entrevista com Helena Ignês	141
2. Manifesto "Cinema fora da lei"	144
3. Catálogos e Mostras	146

Lista de figuras

Figura 1 - Metacinema: a linguagem do cinema não é desdunada.....	52
Figura 2 - “Metalinguagem de forma”: a linguagem do cinema é desdunada.....	53
Fotogramas de <i>O Bandido da Luz Vermelha</i>	
Figura 3 - 21’30” – cena do liquidificador: fragmentação e mistura de gêneros.....	77
Figura 4 - 00’09” – voz <i>off</i> do bandido: “Quem sou eu?”	78
Figura 5 - 1’50” – <i>take</i> da antena.....	82
Figura 6 - 28’03” – bastidores de um programa de debates.....	84
Figura 7 - 28’30” – apresentador em plano médio e olhando para a câmera.....	85
Figura 8 - 57’56” – bastidores do estúdio do <i>Canal 13</i>	86
Figura 9 - 56’30” – estética televisiva: olhando para a câmera, em plano fechado.....	87
Figura 10 - 32’55” – o bandido de binóculos no cinema.....	88
Figura 11 - 33’36” – procedimento de colagem: filme de guerra.....	89
Figura 12 - 35’02” – fachada de cinema pornô.....	90
Figura 13 - 35’10” – sem relação com o <i>take</i> anterior.....	90
Figura 14 - 82’35” – colagem: homenagem a Orson Welles.....	91
Figura 15 - 27’35” – citação ao filme musical brasileiro <i>Coisas Nossas</i>	92
Figura 16 - 30’50” – membro da equipe cruza a frente da câmera.....	93
Figura 17 – câmera apontada para JB.....	94
Figura 18 – JB captado pela câmera diegética.....	94
Figura 19 e 20 - 39’00” - “adorava baile de formatura e falar de Cinema Novo”.....	95
Figura 21 - 66’00” – Jorge falando com os “ladrões de todo o Brasil”.....	97
Figura 22 e 23 - 88’00” – suicídio de Jorge: citação a <i>Pierrot Le Fou</i> de Godard.....	99
Fotogramas de <i>A Mulher de Todos</i>	
Figura 24 - Passagem da primeira para a segunda cena em efeito que imita as HQs.....	104
Figura 25 - Jornal <i>A Folha de São Paulo</i> em primeiro plano.....	105
Figura 26 - Ângela olhando para a câmera.....	105
Figura 27 - Banca de jornal: referência à cultura midiática.....	108
Figura 28 - Referência à tradição dos filmes de terror ‘classe B’.....	109
Figura 29 - Doktor Plirtz: industrial das HQ’s.....	110
Figuras 30 e 31 - Cena da carona: elementos que imitam a estética dos quadrinhos.....	111
Figura 32 - <i>frame</i> “tratado”.....	112
Figura 33 - HQ <i>Calvin e Haroldo</i>	112
Figura 34 - Polenguinho: desdramatização por meio do humor.....	114
Figura 35 - Referência à tradição da pornochanchada.....	115
Figura 36 - <i>Take</i> em <i>travelling</i> lateral que diálogo com a publicidade televisiva.....	116
Figura 37 - HQ americana em primeiro plano.....	123
Figuras 37 e 38 - Caracterização de um herói de histórias em quadrinho.....	125
Figuras 39 e 40 - Ângela, heroína de um HQ: “a ultra-poderosa inimiga no. 1 dos homens”..	125
Figuras 41 e 42 - Efeitos gráficos que se referem ao universo dos quadrinhos.....	129

Introdução

O presente trabalho busca promover a análise dos dois primeiros longas-metragens do cineasta Rogério Sganzerla, conhecido como um dos principais representantes do chamado Cinema Marginal. Os dois filmes a serem analisados foram produzidos no final da década de 1960, período de adensamento dos conflitos da luta política, ideológica, cultural e militar no Brasil. São eles: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Mulher de Todos* (1969).

Nossa análise procurou investigar a utilização insistente de inúmeros recursos metalingüísticos dentro desses dois filmes e identificando, ao mesmo tempo, as maneiras pelas quais outros “textos” são incorporados (citação, colagem, paródia, pastiche etc.), considerando o laborioso trabalho com a linguagem cinematográfica, e os principais “alvos” de tais incorporações: o cinema clássico e de vanguarda, a cultura pop, o rádio, a televisão, a propaganda e as histórias em quadrinhos.

É na primeira metade da década de 60, marcada pela esperança reformista de uma parcela da sociedade brasileira, que nasce o chamado Cinema Novo. No entanto, o golpe de 1964 e o enrijecimento do governo militar no final da década acabam por colocar por terra grande parte da esperança progressista de outrora. E é justamente de dentro deste clima de tensão e horror que emerge o que se convencionou chamar *Cinema Marginal*. Com o fechamento político do regime no final da década de 60, em especial a partir da instauração do AI-5 (Ato Institucional no. 5), o ideal de utilizar o cinema como porta-voz em prol de uma ação política nos termos estabelecidos pelo Cinema Novo passa a ser impraticável na visão de alguns cineastas.

O final da década de 60 é também marcado por uma intensa agitação cultural de que são expressões o movimento Tropicalista, a encenação de *O Rei da Vela* – por José Celso Martinez Corrêa, a partir do texto de Oswald de Andrade – e o próprio Cinema Marginal.

O desprendimento do Cinema Marginal com relação a formas de compromisso e expectativas sociais parece ser o ponto de partida para a sua diferenciação com o Cinema Novo. Enquanto este utiliza alegorias que cifram mensagens que visam a transformações políticas na sociedade, as obras do Cinema Marginal partem da verificação de um mundo caótico e fazem uso da irreverência, do deboche, do *kitsch*, do grotesco e da ironia para reforçar essa impressão.

A vocação para “deglutir”, isenta de um juízo de valor para com os elementos que são assimilados, caracteriza a estética marginal e a distingue prioritariamente da estética cinemanovista. E é justamente esta aptidão para a antropofagia oswaldiana que trará ao grupo marginal a possibilidade de promover inúmeras citações, colagens, intertextualidades e incorporações sem que os seus autores passem por impostores. O “programa” marginal, embora nunca tenha sido sistematizado pelo grupo em algum tipo de manifesto, possui a coerência necessária para dar respaldo às experimentações estéticas das quais a experiência metalingüística é um dos principais pilares.

O recurso metalingüístico não era uma novidade para o quadro cultural dos anos 60. No início do século XX, com a crise da figuratividade, as artes plásticas dão o primeiro passo para o que seria a aventura metalingüística moderna. A partir das vanguardas européias é possível identificar experimentações de linguagem que caminham no sentido de incorporar o processo de produção na fatura da obra.

Em 1955, surge de dentro das páginas da *Cahiers du Cinéma*¹, a partir de um artigo de François Truffaut, a “política dos autores”. Este termo abarca um conjunto de idéias e teorias que não apenas pleiteiam um cinema autoral, como discutem novas formas e estratégias narrativas e de linguagem cinematográfica. Estes jovens críticos franceses posteriormente se tornariam diretores-autores agrupados em torno da chamada *Nouvelle Vague*. As idéias da “política de autor” e o exemplo da *Nouvelle Vague* influenciariam jovens cineastas de todo o mundo, produzindo no início dos anos 60 a explosão de Cinemas Novos.

Entre as experimentações de linguagem engendradas pelo grupo da *Nouvelle Vague* destaca-se o emprego da metalinguagem como possível artifício capaz de romper com a “impressão de realidade” do cinema². Tal recurso baseia-se na idéia de que, desvelando os bastidores do cinema dentro do próprio filme, o público estaria convencido a todo o momento de que aquele objeto ao qual assiste trata-se na verdade de um espetáculo e não da realidade. Esta solução teria a capacidade de romper com a catarse³ a qual os espectadores estariam destinados quando depositam suas emoções e expectativas nas personagens e na trama do filme. Rompendo com a catarse, o público

¹ Importante revista de cinema francesa fundada nos anos 1950, tinha entre seus críticos e colaboradores nomes como François Truffaut, Jean-Luc Godard, André Bazin e outros.

² Termo cunhado para designar a capacidade que o cinema tem de reproduzir a realidade com bastante realismo, valendo-se da imagem fotográfica em movimento, com profundidade e acompanhada de sons. (METZ, 1972).

³ Conceito que pode ser traduzido, muito simplificada, por *descarga emocional*. Trataremos dele ainda no primeiro capítulo deste trabalho.

estaria suficientemente distanciado da obra, para lhe competir uma posição crítica e racional.

No Brasil, o Cinema Marginal contém em suas produções exemplos claros da opção pela metalinguagem⁴. O cineasta Rogério Sganzerla, um dos ícones do Cinema Marginal, possui em sua cinematografia uma das fontes mais ricas do cinema brasileiro em se tratando da experimentação estética da metalinguagem.

No entanto, para estudarmos o fenômeno da metalinguagem dentro do cinema é necessário, antes de tudo, fazermos alguns importantes apontamentos com relação à teoria e à linguagem cinematográfica de forma geral. Por isso, o primeiro capítulo deste trabalho apresenta alguns fundamentos teóricos indispensáveis para a futura análise dos filmes. A primeira metade do capítulo se detém sobre o conceito de *impressão de realidade*, a problemática da *identificação*, a idéia aristotélica de *catarse* e o papel do espectador. Em seguida, apresentaremos algumas noções de cinema moderno, com base, em grande parte, em material teórico produzido pelo próprio Sganzerla. Discutiremos, nesta segunda metade, o conceito de *câmera cínica*, de *divisibilidade*, questões de tempo, o papel do ator, entre outras coisas.

O segundo capítulo se dedica a estudar o que é a metalinguagem, a princípio respondendo a questões gerais para, só depois, examinar as peculiaridades do artifício aplicado ao cinema. Portanto, na primeira metade do capítulo falaremos da *função metalingüística*, tal como foi proposta por Roman Jakobson em seu livro *Lingüística e Comunicação*⁵ e avançaremos esta discussão, ainda mais geral, com base no livro *A Metalinguagem*⁶, de Samira Chalhoub. Em seguida, na metade final do capítulo, faremos a distinção entre as inúmeras possibilidades de aplicação do recurso metalingüístico e levaremos a discussão para dentro do universo cinematográfico.

O terceiro capítulo deste trabalho analisa o contexto histórico, social, político e cultural do final da década de 1960. É fundamental trazer à tona as intersecções entre o cinema produzido por Sganzerla e as manifestações das artes plásticas, com Hélio Oiticica e Lygia Clark, das artes cênicas, com o Teatro Oficina, e da música, com o Tropicalismo. É preciso marcar o contraponto entre essa vanguarda “libertária” e a chamada “arte engajada”, defendida pelos centros de produção cultural como o CPC, o

⁴ “A tendência do *Cinema Marginal* de se maravilhar com o próprio umbigo ou, em outras palavras, de se voltar para as condições mesmas da filmagem e para o mundo cotidiano de seus participantes faz com que na narrativa de Audácia a intriga apareça como pano de fundo, em meio de uma caleidoscópica ficção-documental sobre o universo dos próprios cineastas.” (RAMOS, 1987).

⁵ JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1961.

⁶ CHALHUB, S. *A Metalinguagem*. São Paulo, Ática, 1986.

Teatro de Arena e o Cinema Novo. No segundo tópico deste capítulo, falaremos exatamente do vigor com que o cinema de Sganzerla rompe com o modelo proposto pelo Cinema Novo e, principalmente, por Glauber Rocha.

O capítulo final dedica-se ao objetivo central da pesquisa que é a análise efetiva dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*. Nosso projeto original previa a análise de ainda dois outros filmes de Sganzerla: *Sem Essa aranha* (1970) e *Copacabana, Mon Amour* (1970). No entanto, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, constatou-se que estes últimos constituíam um par de filmes bastante diferente dos dois primeiros e ficou evidente que, ainda que se reconheça neles o mesmo autor, o par apresenta-se como material de análise para uma nova pesquisa, talvez não mais dedicada a questões metalingüísticas.

A presente dissertação dá continuidade à pesquisa, ao nível de Iniciação Científica, desenvolvida por mim, sob orientação do prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões, ao longo do ano de 2005 e que teve como financiadora a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

PRIMEIRA PARTE:

Cinema e Linguagem

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

Rogério Sganzerla

Nessa primeira parte serão apresentados os fundamentos teóricos que dizem respeito à linguagem cinematográfica e que serão indispensáveis para as futuras análises dos filmes de Rogério Sganzerla.

Veremos essa primeira parte se dividir em três grandes tópicos que, por sua vez, se dividem, muitas vezes, em subtópicos. Os dois primeiros (identificados pelos numerais **1** e **2**) tematizam, de maneira geral, amplas e importantes discussões que se referem ao aparato e à linguagem cinematográficos e às suas concernentes problemáticas de recepção.

O primeiro tópico, em especial, retoma o clássico debate em torno da *impressão de realidade* no cinema e as problemáticas relacionadas a ela, como os conceitos de *identificação* e *catarse*.

Para a discussão em torno da *impressão de realidade*, escolhemos incorporar especificamente algumas contribuições de um artigo de Christian Metz que perfaz a síntese do debate anterior a ele e acrescenta novas questões que nos serão importantes.

A problemática da *identificação* será abordada por meio de observações e apontamentos de teóricos do cinema como André Bazin, Edgar Mourin e o próprio Christian Metz; e não se estenderá para áreas afins, como a Psicologia e os Estudos da Recepção. Isto porque, como veremos, a contribuição dos autores supracitados, somada ao entendimento do conceito aristotélico de *catarse*, será mais que suficiente para fundamentar esta parte do trabalho e subsidiar as futuras análises.

O terceiro tópico (identificado pelo numeral **3**) caminha em direção bastante diversa e se concentra na tarefa de embasar o leitor com algumas noções de cinema moderno. Nele, serão apresentadas as principais características da linguagem cinematográfica moderna — ou seja, *o que faz o cinema moderno ser cinema moderno?*

De uma problemática clássica

Um dos problemas clássicos da teoria cinematográfica é o da *impressão de realidade* experimentada pelo espectador diante do filme. O termo refere-se à capacidade que determinados meios possuem — em menor ou maior medida — de fazerem o seu público tomar a representação pelo real. Portanto, a aplicação desse conceito não é exclusiva ao filme, mas nele encontra o seu ponto culminante, como veremos agora.

Um dos mais famosos textos que abordam a questão é o artigo *A respeito da impressão de realidade no cinema*, de Christian Metz, publicado primeiramente na revista *Cahiers du Cinéma*, nº 166-167 (1965: 75-82), e depois em 1972 como parte do livro *A Significação no Cinema*. Em seu artigo, Metz desenvolve uma teoria fenomenológica sobre a *impressão de realidade*, baseada em aspectos psicológicos do processo de fruição, bem como em elementos referentes à própria natureza do dispositivo cinematográfico.

Mais do que os romances e as peças de teatro, mais do que a pintura e a fotografia, o filme nos transmite, segundo Metz, a sensação de estarmos assistindo a algo real. Ele adquire quase que de imediato uma credibilidade perante o público como nenhum outro meio de representação até hoje conseguiu. Nas palavras de Cristian Metz⁷, a *impressão de realidade* “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’⁸”.

Em relação ao desenho e à pintura figurativa, sabemos que a fotografia possui um maior grau de *impressão de realidade* por sua qualidade em capturar formas e cores da cena real com extrema fidelidade. Se tirássemos uma foto de um cachimbo e a expuséssemos para o público com os dizeres ao lado “isto não é um cachimbo”, seria ainda mais difícil de convencê-lo do que ao público diante da pintura de René Magritte. Isto porque cada meio “carrega em si uma maior ou menor quantidade de *indícios de realidade*”⁹, e a fotografia possui *maior indícios de realidade* que a pintura.

Dando seqüência ao seu artigo, Metz percorre uma análise comparativa entre o cinema e a fotografia com base em considerações de Roland Barthes, para referenciar

⁷ METZ, C. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 16.

⁸ grifo do autor.

⁹ *Ibid.*, p. 19, grifo do autor.

um meio em relação ao outro em termos espaço-temporais. De acordo com Barthes¹⁰, a fotografia concentra a noção de um “ter-sido-aqui”, na medida em que nela “concretiza-se uma conjunção ilógica do aqui e do outrora”. Por mais que se apresente uma *impressão de realidade* e se perceba um tom de evidência incontestável, a fotografia pode apenas ser considerada um “vestígio do real”, pertencente a uma “realidade contra a qual estamos protegidos”. “O isto-foi supera o sou eu¹¹”. Para Barthes, a fotografia tem um fraco “poder projetivo”, ao contrário do cinema, onde o espectador apreende a noção de um “ser-aqui” vivo.

Mas por quê? Por que a *impressão de realidade* é tão mais forte no filme do que na fotografia? Sem dúvida, a principal diferença entre os dois suportes é o *movimento*, presente no filme e ausente na fotografia. Mas por que será que o movimento é capaz de emprestar tão alto grau de realidade ao que é representação?

Edgar Morin, em seu livro *Le cinema ou l'homme imaginaire*, constata que “a conjunção da *realidade* do movimento e da *aparência*¹² das formas motiva o sentimento da vida concreta e a percepção da realidade objetiva. As formas emprestam seu arcabouço objetivo ao movimento, e o movimento dá consistência às formas”¹³. O movimento confere maior grau de realidade ao que se está representando também porque os acontecimentos do mundo objetivo são móveis, mas não só por isso. O movimento também devolve aos objetos de uma cena o volume e a “corporalidade” que o fotograma imóvel lhes subtrai. Na fotografia, reconhecemos as figuras representadas por meio de atributos como forma, cor e volume. No entanto, o volume só pode ser percebido por meio de outros atributos. Se pararmos para pensar, chegaremos acertadamente à resposta “perspectiva, luz e sombra” — mas não é só. Porque, na verdade, para percebermos o volume em sua completude — e assim podermos tomá-lo como real — precisamos do movimento. Pois só o movimento possibilita aos objetos seu descolamento do fundo, como figuras livres do seu suporte.

Portanto, o movimento do filme acarreta um índice de realidade suplementar — já que no mundo objetivo, como dissemos, os eventos são móveis — mas também, para além disso, confere maior volume e relevo aos objetos representados.

¹⁰ BARTHES, Roland (1964). “Retórica da Imagem” in *Communications*, nº 4, p. 40 a 51.

¹¹ grifos de Roland Barthes.

¹² grifos de Edgar Mourin.

¹³ MOURIN, E. *apud* METZ, *op. cit.*, p. 20.

Há ainda aqui uma questão a se considerar com relação ao movimento dentro do cinema. Sendo a fotografia “*vestígio* de um espetáculo passado”¹⁴, seria possível imaginarmos que o cinema — a sucessão de 24 fotografias por segundo — fosse compreendido de maneira semelhante, ou seja, como indício ou rastro de um movimento pertencente ao passado. Porém, isso não acontece — como constata Metz —, pois “o espectador percebe sempre o movimento como *atual*”¹⁵, e ele assim o percebe, porque “o movimento é ‘imaterial’, ele se oferece à vista, nunca ao tato. Por isso não pode aceitar dois graus de realidade fenomenológica, a ‘verdadeira’ e a cópia”.

(...) como o movimento nunca é material, mas sempre visual, reproduzir-lhe a visão é reproduzir-lhe a realidade; em verdade o movimento não pode ser “reproduzido”, só pode ser re-produzido, por uma segunda produção, que pertence — para quem olha — à mesma ordem de realidade que a primeira. Não se trata apenas, portanto, de constatar que o filme é mais “vivo”, mais “animado” que a fotografia, nem mesmo que os objetos são mais corporalizados; vai além disso: no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento.

No que diz respeito aos índices de realidade, poderíamos nos questionar, então, se o teatro não possuiria um nível de *impressão de realidade* maior ainda que o do filme, por possuir mais indícios de realidade que este último. Afinal, no teatro não assistimos a criaturas fantasmagóricas tecidas de luz e sombra como no cinema, mas a atores, objetos e espaços reais. No entanto, segundo Metz, é “por ser o teatro excessivamente real que as ficções teatrais dão apenas uma leve impressão de realidade”¹⁶. Sobre essa questão, Metz recorre, ainda, a um artigo de Henri Wallon intitulado *L’acte perceptif et le cinéma*, que diz:

O espetáculo teatral não consegue ser uma reprodução convincente da vida porque o próprio espetáculo faz parte da vida, e de modo muito visível; há os intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, a presença do ator; o peso disso tudo é demais para que a ficção desenvolvida pela peça seja percebida como real; a cenografia, por exemplo, não tem o efeito de criar um universo diegético, não passa de uma convenção dentro do próprio mundo real¹⁷.

Podemos dizer, portanto, que o filme situa-se entre a fotografia e o teatro e que representa uma espécie de ponto “ideal”, a partir de onde a *impressão de realidade*, aquém ou além dele, só tende a diminuir. Com isso, concluímos que o filme é o meio de

¹⁴ BAZIN, A. *apud* METZ, C., *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ METZ, C., *Idem.*

¹⁶ METZ, C., *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ WALLON, H. *apud* METZ, C., *Idem.*

representação com maior grau de *impressão de realidade* e, conseqüentemente, é o que tem maiores chances de causar no espectador o ato psicológico da identificação.

1.1. Sobre o ato psicológico da *identificação*¹⁸

A linguagem cinematográfica possui alguns recursos que permitem que as relações entre o filme e o imaginário social se efetivem. É possível, por exemplo, reconhecer uma identificação entre a vida dos personagens e a nossa vida, ou uma oposição entre os valores de alguns personagens e os nossos valores: “Na identificação, o sujeito, em vez de se projetar no mundo, absorve-o. (...) A identificação com outrem pode vir a acabar na ‘posse’ do sujeito pela presença estranha de um animal, de um feiticeiro ou de um deus”¹⁹.

Graeme Turner²⁰ afirma que nós, espectadores, nos identificamos com o filme a ponto de enxergarmos a nós mesmos na tela. Para Metz, a natureza do ato de ir a uma sala de projeção é tal que o próprio aparato do cinema nos convida à identificação. (...) Quando é recebida como perspectiva de visão numa série de imagens projetadas, a câmera torna-se um substituto dos olhos²¹. Segundo ele, mesmo que a câmera mostre uma série de imagens do ponto de vista da personagem do filme, ela geralmente toma a perspectiva da autoridade narradora, que identificamos como sendo o do público, ou seja, o de nós mesmos.

André Bazin também argumenta no sentido de identificar uma espécie de vocação vicária do cinema, quando fala em “satisfazer por procuração”. Comparando teatro e cinema, ele diz que neste

a mulher, mesmo nua, pode ser abordada pelo parceiro, expressamente desejada e realmente acariciada, pois diferentemente do teatro — lugar concreto de uma representação fundada na consciência e na oposição —, o

¹⁸ Na verdade, existem diversas correntes que se dedicam a estudar o fenômeno da *identificação* — com abordagens, metodologias e nomenclaturas diferentes. A questão é abordada, inclusive, fora da grande área da Comunicação como, por exemplo, por determinadas áreas da Psicologia. Já, dentro da Comunicação, os Estudos da Recepção é, de certa maneira, a corrente que mais se dedica ao tema e que pode oferecer subsídios apropriados aos que se interessarem em aprofundar-se no assunto. Deixo aqui também a indicação de leitura *Fascínio e Distânciação fílmica - Teoria Semiótica*, LAVRADOR. Para nós, é suficiente a breve explanação deste tópico — continuando na linha de raciocínio dos teóricos do cinema (Metz; Morin; Bazin; etc.) —, e o conceito de *catarse*, explanado no próximo tópico (1.2.).

¹⁹ MORIN, E. *apud* XAVIER, I. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.

²⁰ TURNER, G. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997.

²¹ METZ, C. A *significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação. Conquistando a mulher, o ator me satisfaz por procuração. Sua sedução, sua audácia não entram em concorrência com os meus desejos, mas os realizam²².

Quando estamos diante de um filme, nós nos identificamos com os personagens em vários pontos da narrativa, uma conseqüência de vermos a tela do cinema como se fosse uma extensão de nossas vidas reais. Isto porque o discurso fílmico possui uma espécie de credibilidade que se estabelece de imediato com o espectador e que é facilmente conservada — quando não intensificada — ao longo da projeção.

(...) (o cinema) encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o lingüista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado a sério. Há um modo fílmico da presença, o qual é amplamente crível. Este “ar de realidade”, este domínio tão direto sobre a percepção têm o poder de deslocar multidões (...) ²³.

É importante fazer um parêntese aqui para esclarecer que este “ar de realidade” em nada se confunde com qualquer espécie de realismo. No cinema, mesmo histórias fantásticas se contaminam com esse “ar de realidade” e escapam do domínio do delírio para o da constatação de um fato. O cinema atualiza o irreal e torna as fábulas mais insólitas aceitáveis. Este esclarecimento é necessário para não confundirmos o conceito de *impressão de realidade* — e todas as suas causas e conseqüências (inclusive a problemática da *identificação*) — com escolas, tendências ou propostas “realistas”.

Respaldando-se em observações de Jean Mitry²⁴, Metz constata que nenhuma das explicações a respeito do “estado fílmico” por “hipnose, mimetismo ou outros processos puramente passivos” ²⁵ é suficiente para determinar o processo de projeção-participação do espectador. Tais explicações apenas satisfazem uma condição onde a “participação não é impossível”. O estado hipnótico do espectador passivo diante de um filme é pré-condição para que se efetive o processo de *identificação*, mas não se confunde com ele. Nas palavras de Metz,

(...) o espectador é “desligado” do mundo real, é verdade; mas ele ainda tem de se ligar a uma outra coisa, cumprir uma “*transferência*” de realidade²⁶;

²² BAZIN, A. *apud* XAVIER, I. (org), *op. cit.*, p. 140.

²³ METZ, C., *op. cit.*, p. 16.

²⁴ MITRY, J. *Esthétique et psychologie du cinema*, Éditions Universitaires, 1963, vol. I, pp. 182 a 192.

²⁵ METZ, C., *op. cit.*, p. 25.

²⁶ MITRY, J. *apud* METZ, C., *Idem*.

esta implica uma atividade afetiva, perceptiva e intelectual, cujo impulso só pode ser dado por um espetáculo parecido com o do mundo real²⁷.

E estamos de volta à *impressão de realidade*: “Meio mais perfeito do imaginário humano jamais criado, o cinema é a coisa-sem-vida mais parecida com a vida que existe”²⁸.

A *impressão de realidade* e o ato psicológico da *identificação* são, portanto, os dois lados de uma mesma moeda, mas que, no entanto — mais uma vez aqui —, não se confundem, apenas correlacionam-se em um processo retroalimentativo: “Uma reprodução bastante convincente desencadeia no espectador fenômenos de participação — participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva — que contribuem para conferir realidade à cópia”²⁹.

1.2. Sobre o *dramatismo aristotélico* e o conceito de *catarse*

Pode-se definir como *dramatismo aristotélico* todo o dramatismo que se enquadre na definição de tragédia contida na *Poética*³⁰ de Aristóteles. Ou, como quer Bertold Brecht, podemos ampliar o seu significado para toda composição dramática que, mesmo não se utilizando dos princípios prescritos na obra, alcance os mesmos resultados descritos pelo filósofo:

(...) A nosso ver, o mais interessante do ponto de vista social é o final que Aristóteles atribui à tragédia: a *catarse*, a depuração do espectador de todo o medo e compaixão, através de atos que provocam medo e compaixão. Essa depuração se dá por obra de um ato psíquico muito particular: a *identificação* emotiva do espectador com as personagens do drama recriado pelos atores. Dizemos que um dramatismo é aristotélico quando produz esta identificação, utilize ou não as regras ministradas por Aristóteles para conseguir esse efeito³¹.

Aristóteles descreve a tragédia como imitação de uma ação completa e elevada, em uma linguagem que possui ritmo, harmonia e canto. Afirma que suas partes se constituem de passagens em versos recitados e cantados, e nela atuam os personagens

²⁷ METZ, C., *Idem*.

²⁸ NAZÁRIO, L. *As Sombras Móveis*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p.93.

²⁹ METZ, C., *op. cit.*, p. 19.

³⁰ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. E-book. Rocket, 2001.

³¹ BRECHT, B. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977, tomo I, p.121.

diretamente (através do trabalho dos atores), não havendo relato indireto. Por isso é chamada — tanto quanto a comédia — de drama.

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores³².

O filósofo grego diferencia a tragédia da comédia, essencialmente, dizendo que esta “se propõe a imitar os homens, representando-os piores; a outra os torna melhores do que são na realidade”³³.

A tragédia, segundo Aristóteles, é composta de seis partes, classificadas por ele da seguinte maneira: a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo apresentado e o canto (melopéia). Esta última, Aristóteles define como “a força expressiva musical”, enquanto a elocução é definida apenas como “composição métrica” dos versos. O “espetáculo apresentado” vem a ser o próprio jogo cênico; o trabalho dos atores: “é pela ação que as personagens produzem a imitação”. As outras três partes são definidas assim por Aristóteles:

A imitação de uma ação é o mito (fábula); chamo fábula a combinação dos atos; chamo caráter (ou costumes) o que nos permite qualificar as personagens que agem; enfim, o pensamento é tudo o que nas palavras pronunciadas expõe o que quer que seja ou exprime uma sentença³⁴.

Para Aristóteles, a essência da tragédia é a fábula, pois a ação não se destina a imitar os caracteres; mas através da ação, os caracteres são representados. Conclui-se daí que “sem ação não há tragédia, mas poderá haver tragédia sem os caracteres”.

A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma forma de ser. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é da ação que depende sua infelicidade ou felicidade³⁵.

E, em seguida,

Se o autor alinhar uma série de reflexões morais, mesmo com sumo cuidado na orientação do estilo e do pensamento, nem por isso realizará a obra que é

³² Arte Poética. Cap VI.

³³ *Ibid.*, Cap II.

³⁴ *Ibid.*, Cap. VI.

³⁵ *Ibid.*, Cap. VI.

própria da tragédia. Muito melhor seria a tragédia que, embora pobre naqueles aspectos, contivesse, no entanto, uma fabula e um conjunto de fatos bem ligados.

No entanto, para nós — assim como para Brecht — o que mais interessa é o final que Aristóteles atribui à tragédia: a *catarse*. Na *Poética*, Aristóteles afirma que a tragédia tem a função última de provocar, por meio “da compaixão e do terror”, a expurgação ou purificação dos sentimentos do espectador. Este é, pois, o conceito de *catarse*: “suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções”. No *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*³⁶, a palavra *catarse* significa “purgação; purificação; limpeza”. Ou ainda, segundo Tomás Gutiérrez Aléa: “(...) *catarse* equivale à depuração, descarga, tal como identificação nos conduz à idéia de alienação, de entrega. Ou seja: *descarga* emocional através de uma *entrega* afetiva”³⁷.

2. A propósito de Brecht e do *efeito de distanciamento*

Em oposição às idéias de Aristóteles, o dramaturgo alemão Bertold Brecht elaborou, no início do século XX, o seu *Teatro Épico*, sistematizado em sua obra *Estudos sobre Teatro*, da qual nos utilizamos, prioritariamente, para desenvolver este tópico.

Brecht era radicalmente crítico em relação à forma do teatro clássico que, baseado na *catarse*, privilegia a emoção em detrimento da razão. Para ele, esta forma de teatro serve exclusivamente às classes dominantes, como instrumento de manipulação e de dominação. Em contraponto à dramaturgia ilusionista do teatro clássico, Brecht desenvolveu um método para que o espectador pudesse manter-se distanciado da obra e, desta forma, desenvolver uma postura crítica em relação ao que assiste. No entanto, diferentemente do que muitos pensam, o método brechtiano não combate as emoções, apenas investiga-as, pretendendo elevá-las a um nível de consciência.

Por meio da leitura de suas obras teóricas e dramáticas, é possível perceber que Brecht desenvolveu as técnicas do *efeito de distanciamento* como solução estética capaz de produzir consciência social adequada à transformação da sociedade. O dramaturgo

³⁶ *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*, versão 5.0, 2004.

³⁷ ALÉA, T. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus, 1984, p. 57, grifos do autor.

alemão sistematizou o *efeito de distanciamento* para um fim didático-político. É por este motivo que suas idéias e o seu método são tão importantes para a nossa pesquisa.

O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica. [...] Uma imagem distanciante é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha um jeito estranho³⁸.

Em *Estudos sobre Teatro*, encontramos sistematizados muitos dos princípios elaborados por Brecht para o seu teatro épico, baseado no chamado *efeito de distanciamento* ou *efeito V*. Sua proposta com o *efeito de distanciamento* é provocar no espectador um estranhamento para que as coisas que, por força do hábito, se lhe afiguram como familiares – e, por isso, naturais e imutáveis – passem a ser vistas com outros olhos, com um olhar crítico. O *efeito de distanciamento* almeja convencer o espectador da necessidade de sua intervenção na realidade objetiva, onde a estrutura social é historicamente construída sendo, portanto, passível de transformações pelo sujeito histórico.

Os recursos empregados por Brecht para alcançar o distanciamento da obra com o público são inúmeros. Ele utilizava-se, por exemplo, da ironia nas falas dos personagens. Outro recurso que Brecht cita em seus escritos é o recurso da paródia, que é uma espécie de inadequação entre forma e conteúdo, tornando cômica a narrativa dramática. A combinação entre o elemento cômico e o didático resulta, muitas vezes, no grotesco, usado por Brecht para desfamiliarizar e, com isso, explicar seu conteúdo e orientar o espectador.

Outra técnica desenvolvida largamente em seu livro *Estudos sobre Teatro* propõe um distanciamento do ator em relação ao personagem. Para Brecht, o ator não deve colocar-se no lugar de seu personagem, mas tomar uma posição frente a ele. Brecht propõe que o ator mostre o personagem de forma distanciada, como que narrando o seu papel e dialogando não só com seus companheiros de cena, mas também com o público, separando-se, por vezes, do personagem e abandonando, desta forma, o espaço e o tempo fictícios da ação. Com isto, Brecht almejava causar um estranhamento no espectador de forma que este não se envolvesse emocionalmente com o enredo. Para ele, o espectador individualizado deve deixar de existir para dar lugar a uma platéia, o coletivo sobrepondo-se ao individual. O emocional atinge os seres individualmente,

³⁸ BRECHT, B. *Pequeno Organun*, 1963 § 42, apud DAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

criando uma massa de espectadores passivos que não dialogam entre si nem com a peça. O estranhamento causado pelo *efeito de distanciamento* tem a função de trazer o público à reflexão, mostrar para a platéia que aquilo a que ela assiste não é rígido, petrificado e expressão de uma verdade absoluta, mas uma representação da realidade que é mutável e na qual ela pode e deve intervir e transformar. Diferentemente do teatro burguês, que nos apresenta uma totalidade fechada, o teatro de Brecht “é uma montagem que recusa a unidade orgânica, é um produto descontínuo, aberto e sujeito a modificações”³⁹.

Outro princípio importante que Brecht propunha para a interpretação dos atores no teatro épico era o de *vontade e contra-vontade*. Brecht dizia que cada gesto de uma personagem deveria conter o seu oposto, a fim de aludir que tal ato foi consequência de uma decisão. Isto, para mostrar novamente à platéia que não existe uma verdade dada e que tudo é fruto das escolhas tomadas pelos indivíduos e pelo coletivo, enquanto sujeitos históricos.

Ainda muitos outros recursos, no que diz respeito a questões técnico-estéticas, foram desenvolvidos por Brecht para se alcançar o *efeito de distanciamento*. O cenário no teatro brechtiano deve ser antiilusionista, ou seja, estilizado e reduzido ao indispensável, indicando apenas o que caracterize socialmente o espaço. A iluminação, geralmente com os refletores à mostra, deve ser clara e evitar cores, efeitos e penumbras, a fim de não perturbar os intuídos didáticos da encenação.

Brecht usava, ainda, às vezes, um ator, no palco ou na platéia, para interromper o desenvolvimento da peça e criar um momento de reflexão dentro do espetáculo. Para ilustrar tudo o que falamos neste tópico e, mais especificamente, este último artifício brechtiano, transcrevemos abaixo o início de uma das peças de Brecht intitulada *De nada, nada virá*⁴⁰:

De nada, nada virá

(comédia)

(início da peça, canção, coro)

OS ATORES CUMPRIMENTAM PUBLICAMENTE O PENSADOR

Os Atores carregam o Pensador, sentado em uma cadeira, para o palco e postam-se diante dele.

³⁹ FREDERICO, C. *Luckács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997, p. 45.

⁴⁰ BRECHT, B. *Teatro Completo*, volume 12. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

OS ATORES — Há muito tempo, pensador, você não aparece no teatro. Neste meio tempo, trabalhamos e progredimos muito.

O PENSADOR — Se vocês progrediram o suficiente, podemos finalmente iniciar! O que vão representar hoje?

OS ATORES — Hoje à noite íamos apresentar a peça “Uma tragédia americana”. Mas como veio inesperadamente, pensador, representaremos uma peça para você.

O PENSADOR — É bom saber que é indiferente o que irão apresentar.

OS ATORES — Explique aos espectadores o se passa aqui em cima. Não estamos acostumados com o pensamento no teatro. E nós não sabemos fazer isso.

PRIMEIRO ATOR — Atores como nós existem muitos.

SEGUNDO ATOR — Nem tantos.

PRIMEIRO ATOR — Ainda assim, existem alguns, mas público existe aos montes.

SEGUNDO ATOR — Nem sempre.

PRIMEIRO ATOR — Às vezes. Mas raramente um pensador vem até aqui.

O PENSADOR — Vou pensar alto, se isso não atrapalhar meu próprio pensamento. Então, o que querem representar?

OS ATORES — Vamos apresentar hoje a vida dos homens entre os homens.

O PENSADOR — O que querem provar com isso?

OS ATORES — Não sabemos. O que você acha que poderá ser provão, se apresentarmos a vida dos homens entre os homens?

O PENSADOR — De nada, nada virá.

OS ATORES — ???

O PENSADOR — Como o homem não é nada, ele poderá vir a ser tudo.

Os atores vão para as suas mesas de maquiagem.

A FALA DO PENSADOR DIRIGIDA AOS ATORES

O PENSADOR — Tenho algumas indicações a fazer. Se quiserem que eu leve a sério as suas ações, não atuem com aquela empolgação que observamos em pessoas que acreditam dizer, através da emoção, quase tudo.

No desenvolvimento de suas ações, não mostrem um ódio excessivamente forte, para que eu possa me dar o tempo de comparar suas ações com as que guardo em minha memória e para que eu possa comparar as idéias que vocês manifestam com aquelas que eu conheço.

Não mostrem aquilo que o homem faz como se fosse evidente. Não o aproximem demais de mim, prefiro que o tornem estranho, para que eu possa conhecê-lo melhor. Pois, acima de tudo, desejo assumir aquela atitude, sentado em cima da cadeira, adequada a um pensador, ou seja, uma atitude de busca do conhecimento.

PRIMEIRO ATOR — Sabemos o quanto lhe devemos. Quando pedimos para que sente em nosso palco, é porque queremos melhorar a reputação deste palco.

Como podemos ver, o início desta pequena peça de Brecht praticamente resume, metalingüisticamente, todos os princípios do teatro épico.

2.1. O espectador *contemplativo* e o espectador *ativo*

Minha primeira pesquisa dentro da universidade foi ainda no meu primeiro ano da graduação e se ocupava justamente das idéias de Brecht, mais especificamente do seu *Teatro Épico* e o conceito de *efeito de distanciamento*. Naquela época, havia na universidade um grupo de teatro, do qual eu fiz parte, que se estruturava em torno das idéias do Teatro do Oprimido que, por sua vez, era também bastante influenciado pelos conceitos proclamados por Brecht. Ao mesmo tempo, através das disciplinas do meu curso de *Rádio e TV* da graduação, fui conhecendo melhor os filmes e as idéias do cinema moderno e me interessei especificamente pelo cinema da *Nouvelle Vague* francesa. Não demorou muito para eu relacionar as duas experiências e, já no ano seguinte, apresentei para o meu orientador na época a proposta de desenvolver uma pesquisa correlacionando as idéias do dramaturgo com a prática dos cineastas franceses. No entanto, fui alertado por ele a tomar grande cuidado com a transposição dos conceitos de um meio para o outro. Afinal, o teatro e o cinema são dois meios de expressão diversos, com características próprias como, por exemplo, as que já falamos quando tratávamos da questão da impressão de realidade. É verdade, concordei. Mas estava convencido de que naquela questão em específico a correlação era possível de ser feita. Saí da sala do meu orientador e segui direto para a biblioteca, onde encontrei dois livros sobre cinema que já dedicavam algum capítulo para a questão brechtiana. O primeiro deles chama-se *Cinema e Ideologia* — escrito pelo professor francês Jean-

Patrick Lebel e do qual ainda trataremos. O segundo, escrito pelo famoso cineasta cubano Tomás Gutiérrez Aléa e intitulado *Dialética do Espectador*, é o livro no qual nos baseamos para desenvolver este tópico. Contrapondo os conceitos de espectador contemplativo e de espectador ativo, pretendemos amarrar tudo — ou quase tudo — do que vimos até aqui.

No auge da sua carreira como cineasta, Tomás Gutiérrez Aléa escreveu, em 1978, um artigo a respeito da confusão em torno do que se convencionou chamar de cinema-espetáculo:

Uma interpretação superficial da tese de que a função do cinema — e da arte em geral — na nossa sociedade é a de proporcionar uma ‘fruição estética’ e ao mesmo tempo contribuir para ‘elevar o nível cultural do povo’ levou reiteradamente à promoção de fórmulas aditivas nas quais o conteúdo ‘social’ (o que se entende como o aspecto educativo, formador de uma consciência revolucionária e às vezes também a simples difusão de uma palavra de ordem) deve ser introduzido sob uma forma atrativa, isto é, deve ser ornado, temperado de tal maneira que seja agradável ao paladar do consumidor. Algo parecido a proporcionar uma espécie de alimento ideológico de fácil digestão, o que evidentemente não passa de uma solução simplista que considera a forma e o conteúdo como dois ingredientes separados que podem ser misturados numa proporção correta de acordo com uma receita ideal que considera o espectador como um elemento passivo. Isto não pode conduzir a outra coisa que não seja a burocratização da atividade artística e nada tem a ver com uma concepção dialética do processo de integração orgânica forma-conteúdo, no qual ambos os aspectos encontram-se indissolivelmente unidos e, ao mesmo tempo que se contrapõem, se interpenetram, podendo ocorrer a superação dos mesmos através da realização de um jogo recíproco⁴¹.

Em seu livro *Dialética do Espectador*, Gutiérrez contrapõe a teoria do *efeito de distanciamento* brechtiano àquela identificação emotiva com os personagens do drama aristotélico para tentar apontar o caminho para um CINEMA anti-ideológico. No entanto, o cineasta — e, a partir de então, o teórico — cubano se preocupa, ao longo da sua argumentação, justamente com o que nos foi alertado, ou seja, não aplicar a teoria do distanciamento de maneira mecânica ao cinema, para impedir equívocos e deformações, ou mesmo para que a contribuição brechtiana não venha a se converter em um dogma.

Vale colocar aqui que, assim como nós, o autor entende o cinema “como meio de comunicação de massa e meio de expressão artística”, duas maneiras de encarar o cinema que de maneira alguma se anulam e que servirão para nos orientar dentro do esforço teórico do cineasta cubano.

⁴¹ ALÉA, T. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus, 1984, p. 15.

Gutiérrez começa se questionando “até que ponto um certo tipo de espetáculo pode contribuir para provocar uma tomada de consciência e uma atividade conseqüente no espectador”. E também, “no que consiste essa tomada de consciência e essa atividade que deve ser gerada no espectador uma vez que este deixa de sê-lo”⁴². No entanto, para responder a estas questões no universo cinematográfico, Gutiérrez precisa antes encontrar o momento e as condições que levaram um certo tipo de cinema a se aproximar do espetáculo a ponto de se confundir com ele.

Para começar, o autor afirma que, desde sua origem, o cinema segue dois caminhos paralelos: o documento e a ficção:

Desde o primeiro momento abriram-se dois caminhos paralelos: de um lado (o cinema) foi documento “verídico” de alguns aspectos da realidade, e, por outro, foi fascinação mágica. Entre esses dois pólos — o documento e a ficção — tem-se movimentado o cinema⁴³.

Ao autor, e a nós mesmos, interessa sem dúvida estudarmos o percurso que vem trilhando o cinema de ficção. Isto porque é nele que vamos dar com o que estamos chamando aqui de cinema-espetáculo. Toda a nossa discussão até agora teria uma abordagem completamente diversa se a problemática em questão fosse abordada dentro do cinema de documento. Talvez, nem mesmo se justificasse.

Convém-nos, portanto, explorar a via do cinema de ficção, pois é nela que encontraremos a vicinal do cinema-espetáculo que, desde o início, consolida-se como principal acesso das massas a este novo meio de comunicação e expressão artística que é o cinema:

(...) o certo é que o cinema constituía uma atividade humana que cumpria melhor que outras uma necessidade elementar de diversão. Sendo dirigido na prática fundamentalmente para este objetivo, o cinema foi amadurecendo a linguagem e foram sendo descobertas novas possibilidades de expressão que o valorizaram esteticamente⁴⁴.

Podemos ver hoje com clareza que o cinema norte-americano, por meio de uma indústria cinematográfica cada vez mais forte, foi o que melhor desenvolveu-se por este caminho, trazendo na esteira de suas experiências industriais importantes avanços técnicos e estéticos para o meio. Porém, o cinema produzido em Hollywood criou e

⁴² *Ibid.*, p. 22.

⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

consolidou também esquemas formais (gêneros) que, ao mesmo tempo em que alçavam o cinema a um novo patamar expressivo, rapidamente, por força da usura de sua própria indústria, transformavam-se em estereótipos. Para Gutiérrez, o cinema de gêneros é a expressão máxima de um cinema que pressupõe as poltronas vermelhas ocupadas por espectadores passivos:

O cinema norte-americano, com seu sentido pragmático, foi o que mais avançou por este caminho. [...] Desde os primeiros anos do século foi dando origem a diferentes gêneros (comédias, *westerns*, filmes de *gangsters*, superproduções históricas, melodramas, etc) que rapidamente se converteram em “clássico”, ou seja, se consolidaram como modelos formais e alcançaram um alto nível de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se transformavam em estereótipos vazios. Foram a expressão mais eficaz de uma cultura de massa produzida em função de um consumidor passivo, de um espectador contemplativo e desgarrado, na medida em que a realidade reclama do próprio uma ação e ao mesmo tempo fecha-lhe todas as possibilidades de atuação⁴⁵.

O espectador passivo é definido pelo autor como aquele que não excede o nível da contemplação. Ele está, pela identificação e pela catarse, preso àquela fascinação fílmica da qual falamos, enquanto o espectador ativo seria aquele que, livre do estado hipnótico, produziria a apreensão crítica da realidade e, por conseguinte, seria capaz de adotar uma postura pragmática e assumir plenamente a responsabilidade histórica e social que lhe compete: a transformação do seu universo social.

Assim, quando falamos de espectador “contemplativo” referimo-nos àquele que não supera o nível passivo-contemplativo; enquanto o espectador “ativo” seria aquele que, tomando como ponto de partida o momento da contemplação viva, gera um processo de compreensão crítica da realidade (que inclui, claro o espetáculo), e, conseqüentemente, uma ação prática transformadora.

Dito isto, Gutiérrez recorre às idéias brechtianas para defender o *efeito de distanciamento* dentro do cinema, por entender que este recurso teria a capacidade de romper com a catarse a qual os espectadores estariam destinados quando depositam suas emoções e expectativas nas personagens e na trama do filme. Rompendo com a catarse, o público estaria suficientemente distanciado da obra, para lhe competir uma posição crítica e racional.

⁴⁵ Idem.

3. Noções de Cinema Moderno

“uma rosa é uma rosa é uma rosa...”

Gertrude Stein

Tratamos até aqui de algumas problemáticas básicas no que diz respeito à relação filme-espectador. Alguns poderão dizer que o que vimos falando até então não se restringe aos problemas da linguagem cinematográfica, fecho teórico desta nossa primeira parte. Certamente que não. A problemática da *impressão de realidade*, e suas conseqüências, é uma questão tão central na discussão do objeto fílmico que nos parece impossível acomodá-la em algum tópico específico: *cinema e linguagem, problemas do aparelho cinematográfico, cinema e ideologia, cinema e recepção*? Ela habita, sem dúvida, a intersecção formada por estes grandes conjuntos temáticos. No entanto, não se conclui que, por conta disso, alocamos a questão onde bem entendemos, sem qualquer critério. A verdade é que a problemática da *impressão de realidade* interessa mais a este trabalho quando entendida, prioritariamente, dentro dos domínios da linguagem cinematográfica. E veremos isso, com clareza, mais à frente.

Este introdutório serve para indicar que, a partir daqui, entraremos de fato na discussão da linguagem cinematográfica, já que discutiremos o Cinema Moderno não no seu viés histórico — que não nos interessa aqui, por ser amplamente abordado e universalmente disponibilizado —, mas no âmbito da construção de sua linguagem, confrontando-a, sempre que possível, com os cânones do cinema clássico.

Por sorte, temos no cineasta Rogério Sganzerla — autor dos filmes que são objeto de estudo deste trabalho — também um crítico prolífero e talentoso que produziu inúmeros ensaios sobre o cinema moderno.

Abordar o Cinema Moderno através destes textos de Rogério — reunidos no livro *Por Um Cinema Sem Limites*⁴⁶ — parece-nos uma maneira coerente e econômica, no melhor sentido da palavra, de darmos prosseguimento ao nosso trabalho. Isto porque, ao mesmo tempo em que estaremos tratando da linguagem empreendida pelos cineastas modernos de maneira geral, estaremos trilhando as especificidades que interessavam ao nosso autor.

⁴⁶ SGANZERLA, R. *Por um cinema sem limites*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

a) A câmera cínica

Tanto na arte quanto na ciência moderna, passa-se pela descrição do exterior dos objetos e seres para se chegar aos seus significados. O olhar — o olhar distanciado como o de um fotógrafo da *Nathional Geografic* — passou a ser o critério adotado para a apreensão da realidade. Não mais a subjetividade dos românticos, nem a sociologia — ou a antropologia — de grande parte dos modernistas; mas o olhar.

No romance moderno, por exemplo, as palavras estão a serviço das imagens. Objetivas e livres de simbolismos, essas imagens representam um mundo exterior, que existe por si só. O *nouveau roman* — designação que se refere à renovação romanesca ocorrida no panorama da literatura francesa da década de 50 —, não à toa, é também referido pelo termo *école du regard*. Os autores desta “escola” — da qual o francês Alain Robbe-Grillet é expoente — recusam a História, a psicologia das motivações e a significação dos objetos.

Roland Barthes⁴⁷ cunhou também a expressão “romance de superfície” para designar as obras do *nouveau-roman*. Para Barthes, este “novo romance”, de características anti-humanistas, traz de inédito a recusa em representar sentidos para o mundo, instituindo o “nada humano do objeto”.

Os romances de Robbe Grillet caracterizam-se por manterem-se à superfície dos objetos e seres, o que resulta, como temos dito, na supervalorização do olhar. A polêmica causada pelos seus romances obrigou Robbe-Grillet a dissertar sobre suas teorias no livro *Por Um Novo Romance*. Nele, o autor afirma: “Ora o mundo não é significante nem absurdo. Existe, muito simplesmente”⁴⁸.

No fundo, sua escrita também reproduz um certo “estranhamento brechtiano”, no sentido em que o mundo apresentado de maneira absolutamente objetiva representa o “carácter inabitual do mundo que nos rodeia”⁴⁹.

As proposições do autor são antitradicionalistas e se coadunam com as idéias de uma poética da obra aberta tal como Umberto Eco a concebe em *Obra Aberta*⁵⁰. Segundo Eco, a “experiência direta” defendida por Robbe Grillet assemelha-se à estética televisiva, caracterizada pela transmissão direta de acontecimentos. Sganzerla, no capítulo em que fala do *cinema e sua dúvida*, recorre a uma frase de Albert Camus

⁴⁷ BARTHES, R. *Ensaaios Críticos*, Edições 70: Lisboa, 1977.

⁴⁸ ROBBE-GRILLET, A. *Por um Novo Romance*. Publicações Europa América: Lisboa, 1965.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

para se referir a esse *espírito do tempo*: "nossa época é mais da reportagem que de obras de arte"⁵¹.

E, no capítulo em que trata propriamente da *câmera cínica*, Sganzerla inicia o seu texto referindo-se textualmente ao *nouveau roman* e à questão do olhar como baliza da arte e da ciência moderna para, a partir daí, discutir estes mesmos pressupostos no cinema moderno.

Verifica-se, tanto no cinema como no romance contemporâneo, uma acentuada preocupação pela visão, pelo olhar, como forma de captação da realidade. O mesmo acontece com a fenomenologia e a ciência moderna; e o grupo de escritores do *nouveau-roman* foi chamado de "école du regard" devido à importância da visão em seus romances. Tanto no romance moderno como na fenomenologia parte-se da descrição da superfície e da aparência dos objetos a fim de se encontrar o significado dos mesmos⁵².

E, em seguida: "já é um chavão dizer que o cinema 'é a arte da imagem', mas não é por isso que a frase deixa de ser verdadeira. Que arte, melhor que o cinema, consegue captar os objetos em sua aparência, dependendo fundamentalmente da visão?"⁵³.

A *câmera cínica* é a câmera que não dramatiza a ação. É a câmera que registra as cenas com ar de indiferença, evitando dar qualquer ênfase, a fim de registrá-las através apenas da visão: de um olhar cínico. Desta forma, consegue tão só captar "o estado bruto dos seres e objetos". Na definição do próprio Sganzerla, "a câmera cínica é a câmera que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas"⁵⁴.

A *câmera cínica* tenta capturar "a aparência pura dos seres e dos objetos" e, para tanto, renuncia a "qualquer referência ao falso mistério, a sugestão ilusória do inexistente 'coração romântico' dos objetos"⁵⁵.

Sganzerla acrescenta, citando Godard, que a partir da *câmera cínica* "os seres e os objetos já não são situados psicologicamente, nem moralmente, e ainda menos sociologicamente"⁵⁶; estariam restritos, exclusivamente, ao plano visual. E reforça essa visão quando acrescenta outra característica da câmera cínica que é o esvaziamento do heroísmo das personagens:

⁵¹ Albert Camus citado por SGANZERLA, R., *op. cit.*, p. 29.

⁵² SGANZERLA, R., *Ibid.*, p. 35.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁵ Alain Robbe-Grillet, em entrevista a J.G. Merquior, citado por SGANZERLA, R., *Ibid.*, p. 36.

⁵⁶ Jean-Luc Godard citado por SGANZERLA, R., *Idem.*

a câmara realiza, então, um trabalho difícil: o esvaziamento do heroísmo das personagens. São esvaziadas de qualquer inteligência, de moral, de psicologia, de sociologia, de utilitarismo, de dependência ao espaço e ao tempo. O que subsiste é a pura visão delas⁵⁷.

Sganzerla exemplifica essa “reintegração dos seres e dos objetos na dimensão ocular” com o título de um célebre filme de Godard: "uma mulher é uma mulher". Esse exemplo é notório para demonstrar a recusa de adjetivações como, por exemplo, "a mulher fatal", "a mulher é misteriosa"⁵⁸ etc. A *câmera cínica* recusa, portanto, atribuir predicados — sejam eles quais forem — aos seres e objetos; sua função é apenas registrar o encadeamento de episódios visuais.

Em determinado momento do capítulo, Sganzerla associa o conceito da *distanciação brechtiana*, tal como o vimos anteriormente, com o conceito de *câmera cínica*, chegando mesmo a definir este em relação àquele:

para melhor possibilidade da visão pura dos objetos, a câmara afasta-se deles e observa-os de longe, procurando não alterá-los. Assim como na distanciação brechtiana, este recuo impõe uma certa indiferença em relação aos seres e objetos enfocados: é a câmara cínica⁵⁹.

E, logo em seguida: “com essa distanciação, rompe-se a relação dramática câmara-personagem; obtém-se a visão desdramatizada dos seres e dos objetos, e nessa passagem reintroduzem-se eles em si mesmos”.

Concluindo com o exemplo abaixo:

normalmente, em uma cena dramática, o uso do *close-up* funciona como descrição psicológica da personagem; a câmara cínica filmaria esta cena de longe, geralmente em plano médio, a fim de captar não a psicologia da personagem, mas um acontecimento visual.

A *câmera cínica* é um recurso da linguagem cinematográfica moderna que encontra maior reverberação nas obras de cineastas como Howard Hawks, Samuel Fuller e Jean-Luc Godard. Não se pode falar em cinema moderno como um todo coeso; nem no que se refere à temática, nem no que se refere à linguagem. Nem todos os cineastas modernos utilizaram-se do recurso da *câmera cínica*. Muitos — como Fellini e Bergman, por exemplo — caminharam exatamente no sentido oposto, como veremos

⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁸ Exemplos do próprio Rogério.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

adiante. Interessa para nós, no entanto, dizer que o cineasta Rogério Sganzerla — enquanto realizador dos filmes aqui analisados — filia-se claramente àqueles primeiros, que têm a estética da *câmera cínica* como pressuposto para um “cinema livre”.

b) Divisibilidade

Enquanto o cinema clássico se propõe indivisível em seu conjunto, o cinema moderno apropria-se do recurso da *divisibilidade* — amplamente exercido pela arte contemporânea de forma geral — para autonomizar cada um de seus elementos:

se o filme clássico pretende ser um todo indivisível e irreversível, o filme moderno, pelo contrário, baseia-se nas noções de divisibilidade da arte contemporânea. A atual estrutura cinematográfica é fragmentária, incompleta, barroca - fundamentando-se na independência e autonomia de seus elementos⁶⁰.

O filme moderno é um quebra-cabeça onde cada peça é percebida isoladamente sem dificuldades; seja porque o desenho impresso em cada uma delas não se acerta (o que pressupõe que estão ali misturados quebra-cabeças de diferentes temas), seja porque nelas o contorno é de tal forma grosseiro que é impossível não perceber os encaixes. Ou seja, o filme moderno pode ser entendido como a reunião de diferentes estilos montados de forma livre e sem a pretensão de suavizar os momentos de transição entre um e outro:

a integração de estilos diferentes num só filme se opõe a um antigo conceito do estilo irreversível e totalitário. Um filme moderno, de certa maneira, pode ser uma reunião de curtas metragens diferentes; livre montagem de momentos de euforia e momentos de depressão numa forma que vai do tímido ao revolucionário⁶¹.

Essa mistura de diferentes estilos autoriza Sganzerla a qualificar de barroca a estrutura cinematográfica moderna. A mixagem de gêneros, a sobreposição de estilos e a coabitação de linguagens diversas são, de muitas maneiras, características barrocas.

Se no cinema clássico a linguagem está a serviço de um todo — que se propõe ideal e absoluto —, no cinema moderno a linguagem abandona essa condição

⁶⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

subterrânea; quer ser ela mesma protagonista do filme. Uma das formas de consegui-lo é unindo forças, agrupar diferentes linguagens. Pois é no choque entre suas diferenças que se produz o reconhecimento. E o reconhecimento da linguagem é sempre um estranhamento para o espectador.

O cinema moderno rejeita o desenvolvimento lógico da narrativa clássica, pautada pelo ordenamento de elementos combinados, dependentes, integrados e condicionados pelo final.

O filme moderno é um filme “de arestas”. Cada uma de suas partes está lá para ser divisada. Godard, mais uma vez, é exemplo notório do que estamos dizendo. *O Desprezo* é um filme composto de 15 seqüências que integram um todo, mas que também são autônomas. O seu *Viver a Vida*, mais um exemplo, é dividido em outras 12 seqüências, separadas por letreiros que trazem, em texto branco sobre fundo preto, a síntese do que se verá na seqüência seguinte. O recurso aos letreiros marca, pois, nitidamente, a divisão entre cada uma das partes.

c) Questões de tempo

Com relação ao tempo, são características do cinema moderno: a recusa do flashback; o tempo morto, o olhar insistente; a duração concreta; a fragmentação/unilinearidade; e a repetição.

O cinema moderno recusa os artifícios do monólogo interior e o “*flashback* decorativo”⁶². Em coerência com a estética da câmera cínica, o filme moderno trata as cenas como quadros independentes que refletem o presente. O tempo não deve ser simbolizado. A linguagem do cinema moderno renuncia a qualquer manipulação do tempo que o torne visível ou eloqüente. “No máximo, sentimos a ação do tempo (interior) que se manifesta no espaço (exterior) nas mutações sofridas pelos seres e objetos e suas relações”⁶³:

Antonioni, Godard, Hawks recusam o *flashback*, monólogo interior ou câmera subjetiva, qualquer recurso literário de falsificação cronológica. (...). Exploram a duração das cenas (o cinema é uma arte muito mais temporal do que espacial embora envolva as duas coisas ao mesmo tempo)

⁶² *Ibid.*, p. 32.

⁶³ *Idem.*

funcionalizando os instantes restantes após gestos importantes, aqueles em que aparentemente não acontece nada: os tempos mortos (...)⁶⁴.

O *tempo morto*, momento onde a câmera parece registrar acontecimentos desimportantes, corrobora para a desdramatização. Enquanto a câmera apreende o tempo “excedente” à ação principal, a relação dramática fica em suspenso e o espectador é levado a olhar para aquilo que a câmera insistentemente mostra. O *tempo morto* recondiciona o olhar do espectador para o mundo exterior. Fá-lo voltar a enxergar o mundo objetivo, desdramatizado:

a desdramatização — ou distanciamento crítico — significa visão do objeto destituído de dramatismo anedótico, moral, parcial, psicologia ou sociologia do passado. Olhando insistentemente, a câmera contemporânea reflete sobre a cor, largura e espessura de paredes, personagens, ruas. Impondo a presença física do mundo, o "tempo morto" esfria a emoção romanesca, evita o acidental anedótico, promove o essencial registro da presença do homem no mundo, destituído de relação dramática⁶⁵.

Outro conceito utilizado por Sganzerla para dar conta das questões temporais dentro dos filmes modernos é o de *duração concreta*, assim definido por ele:

a duração concreta se caracteriza pela singularidade e irreversibilidade — é o tempo da História, portanto da verdade e do documentário, ao contrário do tempo mítico de um Resnais ou Fellini que é uma idealização ou facilidade definida pela igualdade teórica de suas partes e pela livre reversibilidade⁶⁶.

A *duração concreta* é quase um “tempo sem tempo”, na medida em que não particulariza diegeticamente nenhum tempo específico. É sempre o tempo presente da personagem. A câmera seguindo o homem. O tempo que não aparece, não simboliza, não representa, não dramatiza. Ao contrário do cinema clássico, onde a ação dramática prevalece, manifesta no “jogo de campo/ contracampo de um tempo mítico”⁶⁷.

De maneira geral, essa forma de encarar o tempo tende a resultados onde a duração diegética do trecho coincide com o tempo de projeção, como no proeminente exemplo do filme *Festim Diabólico*, de Alfred Hitchcock.

Muito provavelmente por influência da técnica documental é que o filme moderno tende à *narração unilinear*, “concentrando-se no personagem durante um

⁶⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁷ *Idem.*

determinado momento de sua existência”⁶⁸. Noutros casos, porém, a *narração unilinear* apela à *fragmentação temporal* para melhor se concentrar sobre a personagem, como no clássico moderno *Cidadão Kane*, de Orson Welles, onde depoimentos contraditórios desenham a personalidade e a vida do personagem título.

“O filme aberto, contemporâneo, relativo não foi feito para eternizar-se; é um objeto incompleto, móvel e provisório”⁶⁹. A narrativa moderna não se constrói em um crescente, como à maneira clássica. Não há mais a tensão dramática como *telos* para impor um ritmo ascendente aos conflitos. Não há clímax. Não há fim. O tempo é livre e homogêneo, sem gargalos dramáticos. O uso da *repetição* — de falas, de gestos, de ângulos, etc. — dissipa a idéia de progressão, marca a sensação de um vagar perene:

a construção atual diverge daquela convencionada pelo uso porque a intriga se desenvolvia em "crescendo". Em Yoshida, Godard, Sugawa ou Resnais, não há aquele desenvolvimento progressivo: o tempo é solto. Usam a repetição constante, que não evolui e é um eterno errar, retornar, continuar em círculo vicioso. Com este processo o herói está preso numa sucessão circular, vale dizer, encarcerado no tempo⁷⁰.

d) O papel do ator

Sganzerla afirma que toda *mise-en-scène* moderna fundamenta-se no ator. Mas não no ator que quer falsear e simular emoções em prol de uma perfeita representação. O ator do cinema moderno é a presença do homem diante de câmera. Nas palavras do autor, “se os atores são sofríveis, a *mise-en-scène* moderna não vive da beleza ou da qualidade dos atores (em re-presentar, isto é, falsear e simular), mas simplesmente da presença do homem (diante da câmera) no mundo”⁷¹.

O papel do ator dentro do cinema moderno segue os mesmos princípios dos demais elementos estéticos modernos, pautados pela objetividade. O filme moderno não pretende explicar e definir o interior do personagem. Dessa forma, “diante do herói fechado o máximo que se pode fazer é olhá-lo”⁷².

No cinema tradicional, onde impera a dramaturgia clássica, as personagens estão acima dos atores, no sentido de que para ele interessa mais as personagens e suas

⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁷¹ *Ibid.*, p. 50.

⁷² *Ibid.*, p. 60.

relações anedóticas (narrativo-dramáticas) do que a presença física do ator. Na clássica dramaturgia, o ator deve reduzir ao máximo sua presença corpórea como homem, como indivíduo, para dar lugar e voz a sua personagem. Isto porque, nesse tipo de dramatismo as personagens “têm muito o que dizer”: seu passado, seus objetivos, seus medos e receios, suas impressões de mundo, enfim, seus dramas. No cinema moderno não. Como vimos, nos filmes modernos o herói (personagem) é fechado. Ele não estabelece complexas relações psicológicas e afetivas com outras personagens ou com o mundo. Ele simplesmente o habita e nele age. Neste sentido, Sganzerla dá o exemplo do personagem Michel, de *Acoissado*, onde as causas de seu suicídio não são dadas, apenas os efeitos. Ou seja, nos filmes modernos não nos interessa saber “tudo ou quase tudo” sobre as personagens. Não nos é dado o percurso completo de seus dramas. E aí abre-se espaço para a presença física do ator, para os seus gestos e ações fundamentais — desdramatizados. Citando o diretor John Cassavetes, Sganzerla resume este nosso parágrafo dizendo:

John Cassavetes diferenciou o cinema moderno e o cinema tradicional dizendo que "aquele emana dos personagens enquanto neste e os personagens provém do enredo". A matéria-prima do filme moderno é o ator. Daí a predominância atual do *close-up*, de cenas longas e diálogo abundante, além do interesse pelos gestos fundamentais: andar e falar e se possível amar⁷³.

Esse tipo entendimento com relação ao papel do ator dentro do filme nos remete às técnicas de distanciação elaboradas por Brecht para os seus próprios atores. O ator dos filmes modernos deve transparecer para a câmera sua consciência ator. A câmera do cinema moderno quer capturar não o “homem representado” (personagem), mas o “homem representando” (ator). Tal postura implica também numa maior liberdade do ator e do diretor que podem, no momento das filmagens, recriar aspectos da personagem não previstos anteriormente:

herói: o homem representado e homens representando. É nesta dialética entre o artificial (personagem) e o real (ator) que se processa a moderna ficção. Com autonomia para criar, corrigir, montar um personagem durante o ato da filmagem⁷⁴.

⁷³ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁴ *Idem.*

3.1. O espectador do cinema moderno

Como temos visto, o cinema moderno desenvolveu uma série de recursos de linguagem: a posição da câmera, a mistura de gêneros, a franqueza temporal, o papel do ator, etc. Tais artifícios estéticos possuem uma coerência interna, filosófica até, que se traduz em grande complexidade para uma análise que se proponha totalitária e definitiva. Com certeza, tal revolução no interior da linguagem cinematográfica não pode mirar a apenas um objetivo. Seria por demais simplório e leviano dizer que o florescimento de todos os recursos estéticos do cinema moderno possuem tal ou qual propósito. Porém, por outro lado, não podemos pecar por excesso de cautela e deixar de afirmar que um desses objetivos — com certeza dentre os mais proeminentes — é o de um espectador consciente; consciente de sua condição de espectador.

Pleitear um espectador consciente de sua condição exige do autor (cineasta) sua total consciência de autor: “A ‘mensagem’ é essa: situar o espectador, conseqüentemente o ator e o autor, no seu lugar, consciente de sua condição”⁷⁵.

O cineasta moderno não é mais o Deus de um mundo próprio. Articulado uma linguagem que se quer explícita — ou seja, uma linguagem que quer ser ela mesma consciente; metalinguagem! —, o cineasta moderno desce do Olimpo, abandona o ponto de vista ideal, onisciente, privilegiado, completo de mundo, para organizar, o mais criativamente possível, as informações do mundo objetivo, tal qual um repórter o faria:

dramatizando ou adjetivando, o diretor do passado procurava destruir toda resistência do espectador diante do mundo onírico que apresentava. Impunha uma relação hipnótica através do enfeite e da falsificação da realidade, porque não lhe interessava a realidade, mas a imagem da realidade⁷⁶.

A consciência do ator é o nexa da consciência da linguagem que, por sua vez, é reflexo da consciência do autor. O papel do ator, como vimos, é o de corporalizar a presença do homem no mundo. Ele deve ser consciente de sua condição de ator e, por isso, não se confunde com sua personagem. A personagem não fala através do ator; o ator fala da sua personagem. Como diz Sganzerla, “uma das formas mais eficazes de distanciamento é aquela realizada no ator, pelo próprio ator, através da consciência do

⁷⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

ator de que não está "vivendo" nenhum drama, mas simplesmente trabalhando num filme⁷⁷. E, ainda,

nota-se que o distanciamento não é só o problema do autor, mas dos personagens, que afirmam sua liberdade através do universo de representação teatral, exprimindo a consciência do trabalho, de que estão participando de um filme e nada mais: eis um distanciamento dentro do distanciamento⁷⁸.

É por isso que Sganzerla afirma, logo no começo do seu livro, que “o fim último do cineasta contemporâneo não é o cinema, mas o espectador que — junto com o ator — constitui tese e antítese do cinema moderno⁷⁹”.

O espectador do cinema moderno é livre para refletir sobre a obra da qual desfruta. Ele não é mais obrigado a tomar as idéias de um filme como verdades absolutas, já que, agora, as idéias se apresentam como idéias, e não mais como verdades. O público que assiste a um filme moderno tem consciência de que o filme é só um filme e, por conseguinte, tem consciência de que ele próprio possui papel ativo enquanto espectador, atribuindo valor e importância a esta ou aquela idéia, rejeitando outras, concordando ou discordando dos juízos do autor, já que agora existe um autor. Ao espectador do cinema moderno foi dado o direito de duvidar quanto a tudo ao que a tela lhe depara e, por fim, de concluir por si próprio:

hoje o espectador não é iludido pela tela: passou a época da fascinação e do deslumbramento alienante. De certa maneira, ele tem consciência de sua situação - de que é um espectador, nada mais ("Bandido Giuliano", "Viver a Vida"). O público não precisa aceitar em bloco o filme e as idéias contidas: é preciso dar-lhe liberdade para que possa pensar e concluir por si mesmo. Desde "Cidadão Kane", o espectador é um homem livre, seja para refletir estes fenômenos sociais (Visconti, Rosi), seja para observar o mecanismo da tragédia (Welles, Losey), ou simplesmente para deixá-lo livre (Godard). Além da verdade do autor, na relatividade do cinema moderno impõe-se a verdade do espectador⁸⁰.

O recurso ao distanciamento crítico — que passa também, além de tudo do que já falamos, pelo uso insistente da metalinguagem, como veremos no capítulo seguinte — situa o espectador do cinema moderno no lugar de espectador. O cinema moderno, com seus planos longos, seus tempos mortos, seu estilo barroco e contraditório, suas

⁷⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 31.

referências, citações, colagens e etc., descontenta o espectador que até então esteve ali para viver outra vida que não a sua:

a moderna mise-en-scène institui o recuo crítico, procurando situar o espectador no seu devido lugar, resguardando sua liberdade para aceitar ou recusar as idéias do autor (pois na arte relativista ninguém é... perfeito, nem há lugar para o arbítrio moral-psicológico-sociológico ou para a ditadura da ilusão disfarçada de real). Através de cenas longas, misturando estilos e recursos teatrais, os diretores lembram ao espectador que ele não passa de espectador de um sonho verdadeiro (somente) a 24 quadros por segundo⁸¹.

O cinema moderno não simplesmente diz, ele diz que diz, como se dissesse ao espectador: eu estou lhe dizendo isto, o que me diz? Ou o espectador escolhe não participar desse diálogo, ou ele é obrigado a dizer (para si mesmo, é claro) alguma coisa. Quietamente ele não pode ficar. Não há ninguém para falar por ele. Ele está órfão de verdades. É claro que estar sempre apto para formular uma opinião pode não parecer, e não é, uma condição que se possa chamar de confortável. Mas esse é, quase sempre, um revés da liberdade.

3.2. Os filmes modernos

a) A propósito de Welles e o seu *Citizen Kane*

Qualquer um que conheça um pouco a trajetória de Rogério Sganzerla sabe que ele sempre teve fascínio pela figura e pela obra de Orson Welles. Noves fora todas as citações e elogios ao cineasta americano em suas críticas e entrevistas, Sganzerla dirigiu quatro filmes em homenagem a Welles: dois documentários — *A Linguagem de Orson Welles* (1993) e *Tudo é Brasil* (1997) — e duas ficções — *Nem Tudo é Verdade* (1986) e o seu último longa-metragem intitulado *O Signo do Caos* (2003).

Assim como Rogério e o seu *Bandido*, Welles estreou na direção com um longa-metragem tão apurado e revolucionário em termos de linguagem que nenhuma obra subsequente conseguiu superar o estardalhaço provocado pela debutante. *Citizen Kane* é a “obra máxima do cinema moderno”, “um marco”, “um divisor de águas” etc. Não é preciso reproduzir os inúmeros adjetivos atribuídos ao filme pela crítica internacional ao

⁸¹ *Ibid.*, p. 55.

longo de quase sete décadas. Interessa abordar aqui as características de linguagem que fazem dele, segundo François Truffaut, o "filme que resume todos e antecipa todos os outros".

Welles abre as perspectivas do cinema moderno, fechando definitivamente o período mudo do cinema e do clássico sonoro que, por volta de 1935, segundo alguns críticos, alcançou seu apogeu. Em 1941, com *Citizen Kane*, Welles condensa e leva ao extremo as experimentações iniciadas aqui e ali por alguns cineastas, além, é claro, de engendrar experiências próprias que iriam marcar as futuras gerações dentro e fora dos Estados Unidos:

o criador de "Citizen Kane" muito influenciou a geração norte-americana de pós-guerra (Losey, Nicholas Ray, Ray Enright, Fuller, Preminger, Stanley Kubrick), a "nouvelle vague" francesa e todas as outras da década de sessenta em diante, inclusive e sobretudo o novo cinema no Brasil — todo um cinema baseado na recusa da montagem clássica, no amor pela cena longa (o que supõe a liberação de ator, personagem, diálogo, música, câmera e microfone)⁸².

A cena longa⁸³ e a profundidade de campo são dois recursos apontados por Sganzerla, recorrendo ao célebre crítico André Bazin, que marcam profundamente a transformação dentro da linguagem cinematográfica. O primeiro porque, como diz Rogério, libera o ator, os diálogos, a câmera, o microfone etc. Na medida em que você tem cenas mais longas o controle sobre a cena é inevitavelmente menor. A rigidez do cinema clássico perde espaço para improvisações dos atores e de toda a equipe de técnicos. Mesmo com improvisações pequenas (aqui ainda estamos longe de um radicalismo como o de *Sem Essa Aranha*), o clima da cena fica mais solto, mais realista.

Já o segundo recurso, a profundidade de campo, introduz uma “nova perspectiva”, um novo olhar sobre a imagem cinematográfica:

a nova *decoupage* (cenação ou roteiro, forma de apresentar o conflito), segundo o grande crítico André Bazin, é estabelecida por Orson Welles através de dois recursos fundamentais (em suas mãos viram sinônimos de duração concreta): a cena longa e a profundidade de campo (instituindo uma nova perspectiva)⁸⁴.

Em um artigo para o *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, de 28 de agosto de 1965, Sganzerla escreve que Welles “introduz um novo tratamento do

⁸² *Ibid.*, p. 56.

⁸³ Sganzerla usa o termo “cena longa” muito provavelmente como equivalente de “plano longo”.

⁸⁴ *Idem.*

personagem”: o "herói fechado". Enquanto o herói clássico “requisitava a sua ilustração frente à platéia, sendo-nos generosamente ofertado através de análises clínicas, lavagens cerebrais, dissecações psicológicas ou intimistas”, o ‘herói fechado’, ao contrário, “distancia-se de nós até tornar-se um núcleo inatingível”. E é exatamente isto o que se passa com o personagem-título de *Citizen Kane*. A “ilustração” que Welles produz do personagem é antes um mosaico de peças que não se encaixam e que sequer sabemos se são verdadeiras.

Para Sganzerla, uma das poucas maneiras de apresentar, portanto, esse personagem é, na verdade, aniquilando-o. Destruído o herói, “a câmera busca depoimentos, remexe e fiscaliza o passado”. O herói é dado ao público através de depoimentos de ‘terceiros’. Esse ‘olhar do outro’ é caro ao cinema moderno. Através dele elimina-se todo o psicologismo dos personagens. O herói é rebatido em um jogo de espelhos para longe de si, através da *pessoa* que relata — que não é ele, é o outro — e através do *tempo*. Não se trata do *Eu sou*, mas do *Ele era* ou *Ele foi*. Tal recurso dessacraliza o discurso, exatamente como o quer o cinema moderno. Ainda dentro do artigo de 1965, Sganzerla diz:

Kane é apreendido em fragmentos independentes; vive através de flashbacks, isto é, no passado, e neste processo o tempo assume importância capital; o herói é rompido no tempo. Esta dialética repete-se em inúmeras obras do cinema moderno.

No seu jogo de “fornecer múltiplos pontos de vista sobre uma mesma incógnita”, a fita de Welles institui “uma técnica cinematográfica da reportagem”. Para Sganzerla, não à toa “o fio condutor da história seja um jornalista” — “a fita parece, de fato, uma imensa reportagem sobre uma grande personalidade”.

Outro fator que evidencia a modernidade de *Citizen Kane* é a sua proximidade com a linguagem e o universo do teatro. Welles aproveitou a sua carreira anterior, na Broadway e arredores, para proporcionar novas “experiências sonoras” ao cinema de sua época. Juntando ainda a sua carreira no rádio — famosa pelo episódio em que causou *frison* nos ouvintes numa adaptação radiofônica do texto *A Guerra dos Mundos*, de George Orwell —, Welles conseguiu levar o "estilo radionovela" para algumas seqüências de seu *Citizen Kane*. Segundo Rogério, “esquemáticamente, pode-se definir esta fita como uma híbrida junção entre reportagem e teatro... a serviço do cinema”.

No entanto, Sganzerla observa que, apesar de tudo, “o cineasta (Welles) não se desligara completamente do cinema clássico da época”. No final de seu artigo, Rogério reconhece que a visão ideal e absoluta do cinema clássico divide espaço, na fita, com a visão relativista e inacabada do cinema moderno:

Ao mesmo tempo que a fita oferece uma visão relativa e condicionada do universo (a impossibilidade de conhecer Kane, as limitações do nosso mundo), pretende, no desenlace, oferecer uma visão ideal, absurda – própria de um Deus ou de um psicanalista... (nos momentos em que revela o segredo da palavra). Idêntica ruptura observa-se na representação física da mise-en-scène diante do real; em alguns momentos a câmera localiza-se numa altura sóbria, junto ao décor (especialmente nas entradas), em outros ela projeta-se de alturas inimagináveis, talvez dos "céus da RKO", destacando os momentos em que o diretor pretende penetrar diretamente, com a câmera, em segredos indevassáveis (...)

Independente, porém, dessa coabitação de visões de mundo, os elementos que dão forma à fita de Welles fazem jus à afirmação de Truffaut e preconizam, sem dúvida, todo o movimento do cinema moderno — fundado, mais do que qualquer outra coisa, na consciência da representação. *Citizen Kane* é o "filme que resume todos e antecipa todos os outros" porque:

estão lá, na fita de 1941, todas as virtudes e vícios do cinema contemporâneo: o excesso de diálogos, a câmara subjetiva, a multiplicação de pontos de vista, *flashbacks* em cadeia, plano-seqüência e plano-flash, montagem descontínua, o ritmo variável, mistura de estilos, corte sonoro, abuso da lente grande-angular, complexidade dos personagens, o protótipo do “herói fechado”, a confusão da história, inúmeros personagens anônimos, voz *off* e os tempos mortos, desdramatização pelo humor, os *travellings* e movimentos de câmara intermináveis, foto-fixa e presença de anúncios luminosos, *displays*, *outdoors*, cartazes e efeitos tipográficos, cine-jornal e falso-documentário, o filme dentro do filme com a reflexão sobre o cinema, que nos leva indagar: "Citizen Kane": começo e fim do cinema moderno? - Sim, simplesmente porque, antes do neo-realismo e mais que todo cinema moderno, Welles sabe que um filme é um filme e nada mais...⁸⁵

b) A propósito de Godard e o seu *Vivre sa Vie*

A consciência da representação, de certa maneira, aparece também — até por isomorfismo com o quase-aforisma “um filme é um filme” — em um dos títulos da obra de Godard: *Une femme est une femme*. Já citamos este mesmo título quando tratávamos da questão da câmera cínica. Não à toa. A objetividade, a expressão de consciência e a

⁸⁵ *Ibid.*, p. 56.

simplicidade da fita — muito bem sintetizadas no título — são qualidades que representam os principais avanços do cinema moderno.

Em uma frase, o filme narra o “golpe” que a heroína (interpretada pela atriz Anna Karina) aplica no amante a fim de realizar a sua vontade de ter um filho. No final da fita, o amante — já ciente do golpe, porém resignado com o desejo de maternidade de Anna Karina — declara: “Vous êtes *infame*”. Com que ela responde: “Non, je suis *une femme*”. Como quem diz: o lobo mau não é mau, o lobo mau é lobo! Desadjetivação pura. Bem ao estilo de Godard, que sempre recusou os ‘excessos’ literários e os simbolismos que procuram, através de psicologismos e melodramas, alcançar uma suposta essência dos objetos e seres. Em Godard, a consciência do autor, do ator e, conseqüentemente, do espectador — como falamos acima — alcança patamares nunca antes vistos no cinema:

mais do que ninguém, em Godard todos são livres: autor, ator (es) e espectador(es). Valorizando a aparência das coisas, rompe com a convenção e a tradição do artista que procura a essência do mundo através de recursos espúrios de associação; simplesmente não trai nem submete as aparências a aprisionismos estetizantes, obrigando-as (através de símbolos e acúmulos literários) a dizer aquilo que não podem dizer. Um objeto não diz isto nem aquilo; diz-se a si próprio; ele é⁸⁶.

Godard declarou certa vez que o "verdadeiro cinema consiste somente em colocar coisas diante da câmera". *Vivre sa Vie*, seu quarto longa-metragem, talvez seja dos seus filmes o que melhor consubstanciou esse axioma na tela.

Sumariamente, *Vivre sa Vie* é o clichê — não levado a sério, evidentemente — da mulher que apela à prostituição para conseguir sobreviver. Godard, no entanto, desvia-se da armadilha que seria abordar tal chavão através de pontos de vista psicológicos, morais ou sociológicos. O mérito do filme está justamente na habilidade do diretor francês em “colocar coisas diante da câmera”; ou seja, compor o filme no plano da pura visibilidade.

Para tanto, Godard recorre a um arsenal de efeitos "ingênuos", típicos do cinema mudo: câmera constantemente fixa, longa duração dos planos, letreiros etc. A fita compõe-se de doze quadros, doze seqüências curtas separadas pelos letreiros que resumem o que será apresentado na seqüência seguinte. Em um estilo que lembra a fotonovela, Godard subtrai passagens de tempo (narrativo-dramáticas) consideráveis

⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

entre uma seqüência e outra, ao mesmo tempo em que, nelas, focaliza instantes do cotidiano através de planos longos e ‘tempos mortos’.

De estrutura teatral, dividida em quadros, a narrativa é estruturalmente parcial; as seqüências focalizam breves momentos do cotidiano sem obedecer uma continuidade narrativa. Entre uma e outra há consideráveis períodos temporais que o filme não abrange; a tragédia permanece nas entrelinhas⁸⁷.

Não são oferecidos ao espectador os detalhes da tragédia de Nana (a heroína). O público desconhece as causas e os efeitos do que lhe acontece. A lógica dramática sofre cisões propositais, a fim de que o espectador nunca se identifique com a tragédia da protagonista. Aliás, todos os recursos dos quais falamos no parágrafo acima, e ainda o humor de algumas passagens, impedem tal identificação.

Para alcançar a absoluta ausência de sentido dos seres e objetos e evitar a ingerência da psicologia, da moral, da sociologia e da dramaticidade, Godard deu ao filme um tratamento econômico, espartano. Desde a câmera até a elaboração dos personagens, prevalece um certo despojamento: os movimentos de câmera foram reduzidos ao essencial, o aparelho se limita ao estritamente necessário; os enquadramentos mais abertos economizam as panorâmicas; há abundância de planos fixos, longos e estáticos; desconhecemos o passado e até os projetos das personagens. Há, pois, “um extremo depuramento estilístico, ausência de aparatos dramáticos; a ação é perfeitamente integrada na dimensão ocular, na pura visibilidade”⁸⁸.

Por outro lado, o recurso freqüente aos *close-ups*, ao ‘escurecimento’, aos silêncios, ao resumo da ação antes de cada seqüência pelos letreiros etc. remete claramente à estética do cinema mudo.

Na verdade, *Vivre sa Vie* — tal qual o *Bandido*, como veremos adiante — é um claro exemplo da tendência do cinema moderno em reunir e “cozinhar” diferentes estilos e gêneros cinematográficos já existentes e, ainda, somá-los com experiências estéticas de outros campos artísticos. *Vivre sa Vie* vive dessa interação de estilos: a comédia, o musical americana, o cinema mudo, o documentário, fotonovelas. E, ainda, das inúmeras citações: ao filme de Dreyer (Joana D’arc), trechos de Poe, romances-folhetins, piadas e drama italiano.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 106.

O coroamento da desdramatização em *Vivre sa Vie* se dá no final do filme, com o assassinato da heroína, filmado em um plano-seqüência de quase três minutos, com a câmera distanciada dos personagens. Sequer a morte da protagonista é dramatizada!

Jean-Luc Godard talvez seja o cineasta — mesmo quando comparado com os seus colegas da *nouvelle vague francesa* — que melhor consubstanciou em seus filmes a variedade de recursos estéticos apontados neste capítulo como pertencentes à gramática do cinema moderno: a câmera cínica, a divisibilidade, a desdramatização, o distanciamento crítico, a fusão entre ficção e documentário, o tempo morto, a mixagem de gêneros etc., além, é claro, da consciência da linguagem: a metalinguagem.

SEGUNDA PARTE:

Cinema e Metalinguagem



1. O que é metalinguagem?

Metalinguagem é a propriedade que tem a língua de voltar-se para si mesma. Ou, segundo o *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*⁸⁹, é a linguagem utilizada para descrever outra linguagem:

metalinguagem. [De *met(a)-* + *linguagem*.] *S. f. 1. E. Ling.* A linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação: todo discurso acerca de uma língua, como as definições dos dicionários, as regras gramaticais, etc. Ex.: *Chover é um verbo defectivo.* [Cf. *função metalingüística*.]

Chover é um verbo defectivo é um exemplo de metalinguagem dentro da linguagem escrita. Temos uma frase da língua portuguesa, escrita tais quais as regras gramaticais desta língua, e, no seu significado, temos a exposição de uma regra gramatical dessa mesma língua. É divertido perceber a função metalingüística, dentro desse exemplo, ao observarmos, por exemplo, que a palavra *verbo* é, dentro da oração, um substantivo.

Chover	é	um	verbo	defectivo
<i>verbo</i>	<i>verbo</i>	<i>artigo</i>	<i>substantivo</i>	<i>adjetivo</i>

⁸⁹ *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*, Op. cit.

Perceba que a oração desvela o seu modo de construção. Nela, as estruturas da linguagem escrita (verbo, artigo, substantivo, adjetivo e etc...) se articulam para gerar o significado que disserta sobre a própria estrutura. No caso, esse significado dá conta da palavra *Chover*, dizendo-lhe que é um verbo, e ainda, um verbo defectivo.

Chover	é	um	verbo	defectivo
<i>verbo</i>	<i>verbo</i>	<i>artigo</i>	<i>substantivo</i>	<i>adjetivo</i>
<i>defectivo</i>				

No exemplo apontado, a função metalingüística tem a característica de expor o que freqüentemente está velado. É interessante observar que essa qualidade, quase sempre, vem acompanhada de um segundo predicado: o didatismo. Falaremos demoradamente desta característica mais à frente.

Conforme nos diz Samira Chalhuh, “para transmitir mensagens, o fundamental é que haja uma fonte e um destino, distintos no tempo e no espaço. A fonte é geradora da mensagem e o destino é o fim para o qual a mensagem se dirige”⁹⁰. Este é um princípio básico da lingüística moderna. Sem uma fonte e/ou sem um destino, não existe processo comunicacional. Simplesmente porque não há QUEM (fonte) ou PARA ONDE (destino) se produzir a mensagem.

O modelo elucidado por Bühler para as funções da linguagem contava com a primeira pessoa, o *emissor* ou *remetente*, com a segunda, o *destinatário*, e acrescentava uma “terceira”, alguém ou algo do que se fala, a que se *refere*. Quando predominantes dentro do processo comunicacional cada um desses fatores determina uma função da linguagem, no caso, as funções *emotiva*, *conativa* e *referencial*, respectivamente.

No entanto, o famoso modelo de Roman Jackoson acresce três outros fatores. Para ele, a comunicação verbal pressupõe necessariamente a interação de seis "fatores inalienáveis", que podem ser assim esquematicamente representados:

CONTEXTO
 EMISSOR... MENSAGEM... DESTINATÁRIO
 CONTATO
 CÓDIGO

⁹⁰ CHALHUB, S. *A Metalinguagem*. São Paulo, Ática, 1986, p. 11.

Quando o fator CÓDIGO é predominante dentro do processo comunicacional Jakobson diz que estamos diante da *função metalingüística*⁹¹.

Podemos dizer, portanto, que “a função metalingüística pode ser percebida quando, numa mensagem, é o fator código que se faz referente”⁹². Ou seja, quando *aquilo do que se fala é*, na verdade, o próprio código utilizado para *se falar*.

a função metalingüística, em síntese, centraliza-se no código: é código "falando" sobre o código: fazemos um trabalho substitutivo, uma operação tradutora: é linguagem "falando" de linguagem, é música "dizendo" sobre música, é literatura sobre literatura, é palavra da palavra, é teatro "fazendo" teatro⁹³.

No caso da literatura brasileira, por exemplo, o código é a língua portuguesa. Por isso, sempre que o texto de um poeta ou de um prosador brasileiro se referir à própria língua portuguesa, estaremos diante de um texto metalingüístico. Vejamos este exemplo dado por Chalhub:

quando João Cabral diz que "flor é a palavra flor", convida-nos a sensibilizarmo-nos primeiramente com a realidade física do signo — e com toda a variação textual que essa "idéia" de flor recebeu, percorrendo as tradicionais metáforas que se criaram a seu respeito⁹⁴.

Quando lemos este verso de João Cabral de Mello Neto, ao contrário do que normalmente fazemos, que é associar a palavra FLOR com a idéia geral que temos de uma flor, somos levados a enxergar a crueza do código — FLOR é a palavra FLOR, formada pelas letras F, L, O e R. Como no esquema abaixo:

FLOR ≠ idéia de flor
(que causa também uma profusão de relações: imagem de flores, campo, rosas, buquê, margaridas, girassóis, abelhas, tango, romance, perfumes etc.)

FLOR = FLOR
(palavra flor; de 4 letras; substantivo feminino etc.)

Enquanto a *idéia* de flor pode se relacionar, através de analogias no campo semântico, com outras idéias — que podem ser concretas como a de pétalas, rosas,

⁹¹ JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1961, p. 118-32.

⁹² CHALHUB, S., *op. cit.*, p. 27.

⁹³ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 21.

margaridas etc. ou abstratas como romance, por exemplo —, a *palavra* FLOR é vizinha da *palavra* FLÚOR. As duas palavras nada têm de comum semanticamente, mas o têm visual e sonoramente — que é exatamente o que a palavra é, quando **destituída de sentido**, conforme, por exemplo, a primeira acepção do dicionário Aurélio⁹⁵:

1. Unidade mínima com som e significado que pode, sozinha, constituir enunciado; forma livre.

Ou podemos colocá-la, conforme a sua segunda acepção no dicionário, ao lado da palavra CAIXA, que também é um *substantivo feminino*.

2. Unidade pertencente a uma das grandes classes gramaticais, como, p. ex., substantivo, verbo, adjetivo, advérbio, abstraídas as diferentes realizações (marcas flexionais) que ela possa apresentar; lexema.

Enquanto a idéia de flor se relaciona com diversas idéias onde os significantes são absolutamente estranhos (FLOR ≠ ABELHA ≠ ROMANCE), a palavra FLOR se enrola numa lista de significantes análogos, porém estranhos no significado.

Perceba-se que no meu esforço em diferenciar a *idéia de flor* da *palavra FLOR*, tenho me utilizado de capitulares para esta última. Isto porque quero deixar marcada a grafia da palavra. Preciso destacá-la de algum modo, pois a tendência do leitor é de relacionar a grafia “flor” com seu respectivo significado. Como nesse caso, eu, remetente, não quero que você, destinatário, recorra ao seu repertório de sentidos para atribuir significado à “flor”, preciso criar certo ruído na nossa comunicação para que a palavra FLOR seja-lhe apenas a palavra FLOR. Este ruído poderia ser qualquer forma de destaque (cores, aspas etc.). Escolhi as capitulares porque este recurso ajuda a ressaltar a grafia da palavra.

Arnaldo Antunes obtém o mesmo efeito metalingüístico que João Cabral — só que no caminho contrário — quando diz que “os nomes dos bichos não são os bichos”⁹⁶. Em vez de dizer que macaco é a palavra MACACO (como fez João Cabral com a ‘flor’), ele diz que a palavra MACACO não é o bicho macaco. É o mesmo propósito, só que a partir da negação. Vejamos, porém, a enrascada em que se mete o poeta ao tentar, agora de forma afirmativa, dizer ‘quem são os bichos’:

⁹⁵ *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*, Op. cit.

⁹⁶ ANTUNES, A. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

Os bichos são:

macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha⁹⁷

Tudo bem dizer que “o nome dos bichos não são os bichos”. Causa o mesmo, ou até menos, espanto do que quando João Cabral diz que “flor é a palavra flor”. O contrasenso está no poeta — que acaba de questionar o código e, na verdade, só possui o próprio código (ou seja, a palavra) para se expressar — querer em seguida dizer o que “os bichos são”. Evidentemente, a ironia de tal intento é o que constitui a ‘graça’ do poema. O poeta ironiza o seu próprio ofício e, por tabela, todo o processo comunicacional. Afinal, a única maneira de dizer o que “os bichos são” — que não são palavras, desenhos, fotografias ou qualquer outra forma de representação — é levando o leitor a um zoológico. Feito isso, o leitor já não seria mais leitor e o poeta já não seria mais poeta; seria o fim de qualquer processo comunicacional. Vemos, assim, que riscos corre o emissor que questiona o seu próprio código. Obviamente, no mais das vezes, o poeta (ou emissor) faz uso de tal recurso, valendo-se de seu domínio sobre o código, com o objetivo de desautomatizar o repertório do leitor (ou destinatário), tendo por finalidade última suscitar um efeito poético:

a mensagem poética, aquela que é cuidadosa e conscientemente codificada pela emissão, introduz elementos ruidosos no canal, com o pressuposto de que a recepção tenha um repertório desautomatizado que o incline sensivelmente ao mesmo cuidado e à mesma consciência na decodificação, na leitura do objeto artístico⁹⁸.

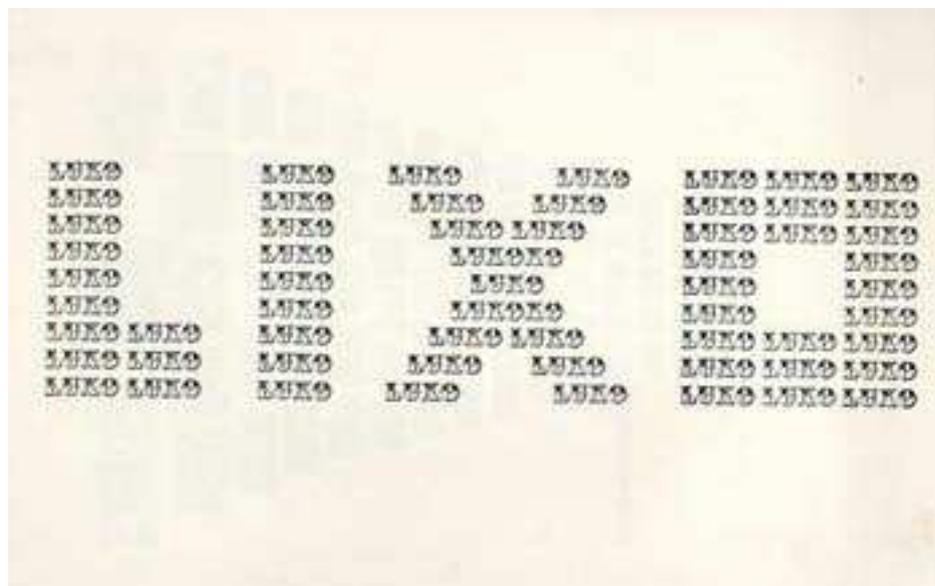
No entanto, em casos extremos, ou por falta de domínio ou por um radicalismo excessivo, o emissor chega mesmo a truncar o processo comunicacional e a desmerecer a sua função de emissor. Quanto ao último caso, refiro-me a algumas experiências ‘desvairadas’ da arte moderna que chegam mesmo a apregoar a morte desta ou daquela forma de representação.

Vejamos outro exemplo. A palavra LIXO e a palavra LUXO possuem significantes (grafias e sonoridades) muito próximos e significados, a princípio, muito distantes. Porém, no famigerado poema concreto da figura abaixo, o poeta concretista Haroldo de Campos recorre à semelhança gráfica dos dois significantes para produzir um significado amplo, de contraste. Trabalhando o significante LUXO como pixels

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ CHALHUB, S., *op. cit.*, p. 17.

(gigantes) para dar forma ao significante LIXO, o poeta fez uso da metalinguagem (chamando a atenção para o código) para produzir uma crítica de caráter lúdico:



O trabalho com a grafia dos significantes não pára por aí. Podemos perceber que a palavra LUXO é desenhada com uma fonte serifada, rebuscada, que remete à ostentação, enquanto a sua disposição na página constrói a palavra LIXO com o desenho das letras bem simples, como a da trivial fonte **ARIAL**.

As observações que fizemos até aqui não são objeto exclusivo da teoria da comunicação. Trata-se, em verdade, de um diálogo intenso entre diversas áreas do saber. O já citado livro *Linguística e Comunicação*, de Roman Jakobson, opera um estudo detalhado dessas relações, forjando uma ampla acepção do aspecto comunicacional. As contribuições interdisciplinares de Jakobson — as relações dialéticas entre som e sentido, a função poética, os estudos sobre metáfora e metonímia, os pontos de vista diacrônico/sincrônico etc. — deve interessar a quem quiser aprofundar-se na intersecção formada pelos campos da teoria da comunicação, da linguística e da semiótica.

Para não complexificar a questão mais do que o devido e não perdermos o foco do nosso trabalho, continuaremos fazendo apenas os apontamentos necessários para que o leitor persiga junto conosco os argumentos que levarão ao esclarecimento do termo **metalinguagem**.

Samira Chalhub nos diz que, na mensagem de função metalingüística, “a emissão organiza os signos para expor um *modo* de construção, seu aspecto sensível, material, significante”⁹⁹.

Saussure define o signo como uma unidade de significado e significante, sendo o significado o conceito e o significante a imagem acústica/sonora do conceito. Significado e significante possuem, portanto, uma forçosa relação entre si. No exemplo dado por Samira Chalhub, “dizer *relógio* simultaneíza, na mensagem do falante, o objeto relógio, qualquer que seja a sua forma particular, e não o objeto óculos, por exemplo”¹⁰⁰. O arbitrário do signo (a imagem acústica/sonora de *relógio* não compartilha qualquer semelhança com o objeto *relógio*) “coloca-se na relação convencional com o referente, em situação extralingüística”¹⁰¹. No entanto, o emissor-poeta, quando seleciona o seu material para compor sua mensagem estética, “o faz combinando os signos nas suas formas de equivalência, onde não existe a possibilidade do gratuito, arbitrário, excessivo”¹⁰².

No poema ‘Relógio’, de Oswald de Andrade, a palavra *relógio* nem aparece. No entanto, o poema como um todo procura, no ritmo sonoro de um movimento de ir e vir, uma semelhança com o objeto *relógio* — o pêndulo, os ponteiros:

As coisas são
 As coisas vêm
 As coisas vão
 As coisas
 Vão e vêm
 Não em vão
 As horas
 Vão e vêm
 Não em vão

A composição sonora do poema imita uma característica do objeto *relógio*: a circularidade, o eterno retorno, o ir-e-vir. Tal efeito é obtido por meio da repetição de palavras, versos inteiros e sonoridades (rimas), ordenadas no espaço de uma determinada maneira:

- os quatro primeiros versos repetem a expressão ‘as coisas’;
- a rima por adição no 3º. verso, resgatando os dois primeiros (são + vêm = vão);

⁹⁹ *Ibid.*, p. 19, grifo da autora.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Idem.*

- o 4º. e o 5º. versos repetem, de maneira concisa e invertida, o sentido dos dois versos anteriores (As coisas vêm + As coisas vão = As coisas Vão e vêm);

- os três versos finais repetem os três versos do meio, mudando apenas a palavra *coisas* pela palavra *horas*;

A repetição, no entanto, por si só não determina um ritmo de ir-e-vir. Por isso, o poeta dispôs as palavras e rimas em alternância, bastando, para percebermos isso, acompanharmos a palavra *vão* a partir do 3º verso:

As coisas são
 As coisas vêm
 As coisas **vão**
 As coisas
Vão e vêm
 Não em **vão**
 As horas
Vão e vêm
 Não em **vão**

A disposição da palavra *vão* ao longo do poema captura o movimento pendular que satisfaz a idéia de um *relógio*. Segundo Chalhub, esse pequeno poema de Oswald engendra uma “metalinguagem da mensagem poética, auto-reflexiva”¹⁰³, na medida em que “no dizer sobre o relógio, algo desse objeto se faz no texto”¹⁰⁴.

Insistimos no argumento de que a relação ‘não-arbitrária’ existente entre o poema ‘Relógio’ e o próprio objeto *relógio* se dá a partir de uma analogia sonora e rítmica, tão somente para diferenciá-la da *analogia gráfico-visual*, menina dos olhos dos poetas concretos — como veremos mais adiante.

2. A crise da figuratividade e as vanguardas européias

No quadro cultural dos anos de 1960/70, o recurso metalingüístico não era uma novidade. No início do século XX, com a crise da figuratividade, as artes plásticas dão o primeiro passo para o que seria a aventura metalingüística moderna. A partir das vanguardas européias é possível identificar experimentações de linguagem que caminham no sentido de incorporar o processo de produção na fatura da obra.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁴ *Idem.*

No entanto, isso não quer dizer que o recurso à metalinguagem seja um fenômeno surgido na modernidade. Ela apenas se intensifica com a arte moderna, qualitativamente, é verdade. Isto porque grande parcela da arte de fins do século XIX e início do século XX coloca em pauta para si mesma a questão da linguagem. A arte moderna não se propõe a discursar sobre a metalinguagem, não é ela o seu *telos*, mas a linguagem. Contudo, sendo ela própria — a arte — linguagem, o saldo obtido no final do processo é, conseqüentemente, um produto metalingüístico.

O advento da fotografia e a sua conseqüente popularização ao longo do século XIX é o principal responsável pela chamada *crise da figuratividade* que transformou o cenário das artes visuais ainda no final desse mesmo século. O encargo pelos retratos da fidalguia e da emergente burguesia industrial saiu das mãos dos pintores e ficou como encargo da fotografia. Tudo o que se quisesse representar fielmente, tendo por objeto o mundo natural exterior, poderia ser representado utilizando-se desse novo processo. Já não fazia parte da competência do pintor reproduzir, pura e simplesmente, as formas existentes na natureza, o que lhe era, antes, quase que a totalidade de suas atribuições, executando-as uns com maior gênio, outros com menor.

São exatamente nesses momentos de crise que o artista pára para refletir sobre o seu papel e o papel de sua obra. No momento em que o artista produz refletindo sobre sua obra, ele está executando um procedimento metalingüístico.

É verdade, portanto, que a metalinguagem se tornou um dos principais alicerces da arte moderna. Nenhum pesquisador que estude quaisquer das diversas manifestações artísticas do século XX, e queira ser levado a sério, pode deixar de abordar, mesmo que em diferentes escalas de importância, a questão da metalinguagem.

Iremos encontrar este mesmo tipo de pesquisa que tende a tomar o próprio código como objeto de seu discurso em muitas manifestações artísticas do início do século XX, que será retomado no binômio 50/60. O movimento construtivista dos anos 1920, liderado pelo poeta e intelectual russo Vladímir Maiakovski, vai influenciar o movimento concretista brasileiro da metade do século que, por sua vez, influenciará os compositores tropicalistas e os autores marginais da década de 60.

3. A metalinguagem no cinema

A arte do século passado, como dissemos, tem uma impressionante capacidade de auto-reflexão. Com o cinema, arte que nasce junto com o século XX, o que se viu não foi diferente. Ou seja, o cinema já nasce com experiências, não raras, de auto-reflexão.

A metalinguagem aparece no cinema como estratégia de auto-referência através, basicamente, de duas formas: os filmes que se referem ao universo cinematográfico através da temática e os filmes que explicitam o discurso cinematográfico propriamente dito. Neste último caso, o recurso da metalinguagem é parte integrante e indissociável da *trama*¹⁰⁵ do filme.

Ana Lúcia Andrade, em seu livro *O filme dentro do filme*¹⁰⁶, ilustra este argumento com dois filmes da década de 1910: *The Countryman and the Cinematograph*, de Robert W. Paul e *Those Awful Hats*, de D. W. Griffith. O primeiro filme se passa em uma sala de cinema onde um *countryman*¹⁰⁷, estupefato com a novidade do cinematógrafo, esboça reações de acordo com as imagens do filme que aparece na tela grande. O filme faz alusão às primeiras reações dos espectadores diante de uma projeção cinematográfica. De acordo com Ana Lúcia Andrade, neste exemplo, “o filme dentro do filme é essencial para o desenrolar da trama”, pois o caipira interage diretamente com as imagens do ‘segundo’ filme. Ou seja, nós, espectadores de *The Countryman and the Cinematograph*, assistimos a dois filmes simultaneamente: o filme ao qual o caipira assiste e, obviamente, o próprio *The Countryman and the Cinematograph*.

O outro filme do qual falamos se passa também em uma sala de cinema, mas desta vez é a platéia a protagonista da trama. O público assiste ao filme *At the Crossroads of Life*, de Wallace McCutcheon, contudo, não é este filme que está no centro da ação. O que chama a nossa atenção são as mulheres que chegam com seus grandes chapéus atrapalhando a visão do resto da platéia e provocando confusões. Ou seja, a trama de *Those Awful Hats* possui, efetivamente, como elemento central uma

¹⁰⁵ Usaremos sempre o termo *trama* para designar a *estrutura* do enredo (análogo ao primeiro sentido da palavra é que o da construção de um tecido a partir do entrelaçamento de fios). E utilizaremos a palavra *enredo* no seu sentido mais corrente que é o de *fábula*.

¹⁰⁶ ANDRADE, A.L. *O Filme dentro do Filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

¹⁰⁷ O equivalente a homem do campo ou da roça; caipira; sertanejo.

platéia, mas não necessariamente uma ‘platéia de cinema’. A trama poderia muito bem desenrolar-se com quase qualquer tipo de platéia, como a platéia de um teatro, por exemplo. É claro que a opção de Griffith pela ‘platéia de cinema’ não é arbitrária — pode ser uma homenagem ou outra intenção qualquer —, mas devemos admitir que o ‘cinema’ aí não passa de um motivo acessório à trama. Conforme nos diz Ana Lúcia Andrade, *At the Crossroads of Life* “não interfere diretamente na ação, servindo apenas como referência para o espectador de *Those Awful Hats*”.

Retornaremos a essa diferenciação entre dois tipos de metalinguagem no tópico seguinte, onde pretendemos aprofundar a questão, que é do nosso maior interesse. Porém, a introdução do tema torna-se imperativa ainda neste tópico pelos motivos que se apresentam a seguir.

O livro de Ana Lúcia Andrade é importante — e mesmo o único a abordar com exclusividade a questão da metalinguagem no cinema. No entanto, a abordagem feita pela autora, apesar de conter relevantes contribuições para o esclarecimento da questão, tende à cinefilia e ao deslumbramento. A tese principal do livro só é possível dentro de tal tendência, visto que não podemos deixá-la de perceber como parcial, como se olhasse para apenas um lado da moeda. Dizer que

a metalinguagem como elemento criativo 'liberta' o espectador passivo, através da ilusão de participação estabelecida. O espectador acompanha uma suposta 'construção' do filme que se utiliza deste recurso e a participação se dá através da decodificação do discurso¹⁰⁸

é, de fato, uma redução. E não se trata aqui de uma frase fora do contexto, já que a tese de que a metalinguagem cria “uma situação de projeção/identificação para com o espectador” é clara e repetidamente defendida ao longo do livro.

A metalinguagem é sim capaz de produzir um efeito de projeção/identificação ainda maior do que o já causado pela impressão de realidade. Mas só um tipo de metalinguagem é capaz de produzir tal resultado. Uma metalinguagem que é a *menos* metalinguagem de todas. Uma metalinguagem que, em verdade, *nem metalinguagem é*; preferimos denominá-la de *metacinema* e, tão somente, se por metacinema entendermos *o cinema que fala do cinema* ao nível do *discurso* e não ao nível da *linguagem*! Sabemos que a questão é polêmica, mas é principalmente em torno dessa polêmica, que consideramos essencial para o nosso trabalho, que se desenrola todo o restante deste capítulo.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 141.

É verdade que a maioria dos filmes analisados pela autora se encaixa exatamente nessa categoria de “metalinguagem”, dando assim uma aparente sustentação para a tese do livro.

Um dos filmes abordados por Ana Lúcia Andrade, por exemplo, é o *Quando Paris alucina* (1964), de Richard Quine. As personagens desse filme estão escrevendo o roteiro para um segundo filme, chamado *A garota que roubou a Torre Eiffel*. As cenas deste segundo filme vão sendo mostradas para nós ao mesmo tempo em que as personagens de *Quando Paris alucina* as escreve. Ou seja, enquanto na diegese de *Quando Paris alucina* a história d’*A garota que roubou a Torre Eiffel* está ainda em fase de roteirização, para nós, espectadores, ela já está pronta, em som e imagem. No entanto, a história do primeiro filme não se restringe a escrever a história do segundo. O filme de Quine é uma típica *comédia romântica* da época, na qual os protagonistas Richard Benson (William Holden) — roteirista famoso, preguiçoso e perdulário contratado para escrever o tal roteiro — e a sua secretária Gabrielle Simpson (Audrey Hepburn) se apaixonam. Existem, portanto, duas histórias, sendo que a primeira *contém* a segunda; já a segunda *não contém* nenhuma outra história além da sua própria: meta-história, meta-narrativa, meta-cinema.

É importante frisar que essa nossa tentativa de diferenciação não pretende desmerecer ou ignorar o inteligente jogo de referências e citações que o roteiro de *Quando Paris alucina* promove com o universo cinematográfico. Pelo contrário. Quando, na tentativa de distinguir os diferentes tipos de metalinguagem, dizemos que o filme de Quine se encaixa na categoria de metacinema, estamos reconhecendo e salientando as qualidades do seu roteiro e dos seus propósitos. Se *Quando Paris alucina* quisesse fomentar uma reflexão profunda sobre a linguagem cinematográfica, o filme teria sido um fracasso. No entanto, o que o filme quer, e consegue, é promover um diálogo, principalmente através do chiste, com o universo do cinema. Não de maneira crítica, mas também não de maneira acessória, já que a referência ao repertório cinematográfico é indissociável da trama do filme. O universo do cinema é, portanto, para o roteiro de *Quando Paris alucina*, material abundante para a comédia. As saborosas paródias ao universo dos gêneros hollywoodianos — o western, o gangster etc. — provam isso. Podemos dizer ainda, para concluir essa pequena análise, que tais paródias possuem um humor comedido que, sem dúvida, tem como efeito o riso da platéia. Não é o humor debochado, zombeteiro ou ácido como, por exemplo, o presente nos filmes do ciclo marginal, assunto do nosso próximo capítulo. É um humor dosado e

‘responsável’, haja vista que tais paródias ao universo do gênero não ‘maculam’ o próprio filme — ele mesmo de gênero: o da comédia romântica.

Assim, podemos concordar com Ana Lúcia Andrade ao afirmar que, no caso de *Quando Paris alucina*, o fenômeno da projeção/identificação do espectador para com o filme se intensifica, mais ou menos como na lógica de “o que não mata, engorda”. Ou seja, todo filme (e os exemplos são muitos) que se refere *tematicamente* ao cinema e não o questiona enquanto *linguagem* terá sempre grandes chances de aumentar a fascinação do espectador para consigo.

Outro exemplo de metacinema, mais recente, analisado pela autora é o famoso *A Rosa púrpura do Cairo* (1985). Neste filme, de Wood Allen, vemos a protagonista realizar o feito ‘absurdo’ de entrar em um filme através da tela, no momento da projeção. A “metalinguagem”, neste caso, é de fato aplicada de maneira mais audaciosa do que no exemplo anterior. Não são mais personagens que escrevem e imaginam um segundo filme que se materializa em imagem e som para nós. Aqui, mais um elemento da cadeia cinematográfica é incorporado à metalinguagem: o espectador. Não nós, espectadores de *A Rosa púrpura do Cairo*, mas a protagonista deste, que faz o papel de espectadora na diegese. Na verdade, a metalinguagem, neste caso, está mesmo centrada sobre ela, personagem-espectadora.

Segundo a autora, a protagonista é ‘premiada’ com a possibilidade ‘surrealista’ de entrar fisicamente em um filme que está sendo projetado porque é uma espectadora atenta — uma cinéfila. Este exemplo é, pois, o melhor para a tese da autora. Ele ilustra metaforicamente o processo de projeção/identificação dos espectadores com o filme: o espectador projeta-se no filme, quer participar dele.

Estes dois exemplos mostram apenas que o livro optou por um caminho que é parcial e tendencioso. E que, dentro deste caminho, os argumentos da autora se valem. O problema aparece quando a autora analisa exemplos mais complexos, filmes que se valem de outro tipo de metalinguagem.

Em 8 ½, *o filme dentro do filme* pertence à “categoria das obras de arte desdobradas, refletidas em si mesmas”¹⁰⁹. Ora, não se trata mais do filme que fala de *outro* filme, mas do filme desdobrado em *si mesmo*. A distinção é tão cara para nós quanto o é para o debate cinematográfico e estético de forma geral. Tanto que, já em

¹⁰⁹ METZ, C., *op. cit.*, p. 217.

1966, em um artigo para o periódico *Revue d'Esthétique*, Christian Metz¹¹⁰ dedica-se integralmente a argumentar o sentido de tal diferenciação.

No artigo, Metz afirma — no sentido que estamos aqui tentando defender — que não basta falar do *filme dentro do filme*: “8 ½, é o filme 8 ½ sendo feito; o *filme dentro do filme* é aqui o próprio filme”.

Em nenhum momento do artigo Metz cita o termo *metalinguagem*, mas o conceito está lá, ilustrado — nesse caso específico de metalinguagem — pela expressão “construção em abismo”, tomada da linguagem da ciência heráldica¹¹¹. Na heráldica, fala-se em “construção em abismo” quando, no interior de um brasão, um segundo brasão reproduz fielmente o primeiro em menor tamanho. Este tipo de experiência visual não deve ser estranha à maioria de nós. Alguns *designers* de embalagem de produtos atestam essa experiência no nosso cotidiano: um pote de margarina que traga a ilustração de uma personagem segurando o mesmo pote de margarina que, por sua vez, deve trazer a mesma ilustração na qual a personagem segura um pote de margarina e assim por diante.

Em seguida, sustentado por estudos predecessores, Metz irá dizer que, diferentemente de outros diretores que também se utilizaram da “construção em abismo” em seus filmes¹¹², Fellini foi o primeiro que “construiu *todo* o seu filme e que organizou *todos* os elementos em função desta estrutura”¹¹³. Advertindo que os outros só “parcialmente merecem esse nome”, pois neles o *filme dentro do filme* aparece como “um processo marginal ou pitoresco”, como “mero truque de roteirista” ou como “uma construção fragmentária”.

Com base nisso, Metz irá dizer que 8 ½ é, então, “um filme *duas vezes desdobrado*, e se for tido como construído em abismo é de uma dupla construção em abismo que se trata”¹¹⁴. E argumenta:

Não temos apenas um filme sobre o cinema, mas um filme sobre um filme que, ele também, teria tratado do cinema; não apenas um filme sobre um cineasta, mas um filme sobre um cineasta que reflete ele próprio sobre seu filme. Uma coisa é mostrar, num filme, um segundo filme cujo assunto

¹¹⁰ Republicado em METZ, C., *Ibid.*, p.217-224.

¹¹¹ Arte ou ciência dos brasões.

¹¹² Os filmes citados no artigo são *La fête à Henriette* de Jeanson e Duvivier; *Le silence est d'or* de René Clair; e *La prison* de Ingmar Bergman.

¹¹³ *Ibid.*, p. 218, grifos do autor.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 219, grifo do autor.

tem pouca ou nenhuma relação com o primeiro (...); outra é falar, num filme, *desse mesmo filme* sendo feito¹¹⁵.

Nesse momento, Metz faz uma consideração em nota de rodapé que para nós é importante destacar para justificar nossos esforços de nomenclatura (ainda que não tenhamos bibliografia suficiente para “dar nome aos bois” com relativa tranquilidade, por isso, vale a intenção primeira que é a da distinção dos conceitos). Observa o autor:

Podemos também considerar — é antes uma questão de vocabulário — que a expressão “construção em abismo” só se aplica a estas obras que definimos como duas vezes desdobradas, e não ao conjunto dos casos habituais em que aparece um filme dentro do filme, um livro dentro do livro ou uma peça dentro da peça. Um brasão não é considerado em abismo todas as vezes que reproduz um outro brasão, mas apenas quando o reproduzido, sem considerar o tamanho, é idêntico ao primeiro¹¹⁶.

É nesse sentido que falamos que *Quando Paris alucina*, *A Rosa púrpura do Cairo* e exemplos semelhantes se enquadram na categoria de metacinema, pois o filme representado dentro do primeiro filme tem pouca ou nenhuma relação com este. Dessa forma, somos obrigados a reconhecer que tais exemplos nada têm a ver com a construção em abismo, tampouco com o conceito de metalinguagem entendido como a mensagem que *chama a atenção para o código*, ou na qual *o código se faz referente*¹¹⁷.

De volta ao artigo de Metz, o que fica evidente é que em *8 ½* o *filme dentro do filme* se distancia do seu uso corrente inclusive nos pormenores. O filme que o protagonista de *8 ½* — o personagem de Guido, que se confunde com a figura de Fellini — vai realizar *nunca* nos é mostrado, nem mesmo em fragmentos. Desta forma, para o bem da verdade, não existe nenhum outro filme dentro da diegese de *8 ½*. Existem apenas as contundentes intenções da personagem de Guido que pretende fazer um filme exatamente como o filme que Fellini realiza: o próprio *8 ½*. Um fragmento que fosse do filme de Guido dentro da diegese do filme de Fellini efetuaria uma distância entre um e outro. No entanto, não é isso que acontece. Nas palavras de Metz, “o filme de Fellini é feito com tudo o que Guido teria gostado de colocar no seu, e é por isso que este último nunca nos é mostrado separadamente”. Esta é, pois, uma imposição do método de “construção em abismo” levado às últimas conseqüências. Para Metz, é justamente

¹¹⁵ *Idem*, grifo do autor.

¹¹⁶ *Idem*, nota de rodapé no. 10, grifo do autor.

¹¹⁷ Mais uma vez, não queremos abolir o uso, que já é corrente e sistemático dentro da língua, da palavra metalinguagem para todos os casos em que aparece um filme dentro do filme, um livro dentro do livro etc. Apenas faz-se necessária a distinção dentro deste trabalho. Examinaremos a questão com ainda mais cuidado e apreço no tópico seguinte, no qual pretendemos definir melhor as categorias metalingüísticas.

“porque o *filme dentro do filme* nunca aparece separadamente no primeiro filme que ele pode a tal ponto coincidir com ele”¹¹⁸.

Acreditamos que o que foi dito até aqui é o suficiente para distinguir dois tipos de metalinguagem. Ou seja, os exemplos aqui fornecidos demonstram claramente que a aplicação do recurso metalingüístico pode ser bastante diversa. No entanto, o assunto não está esgotado. Faz-se necessário, ainda:

- a. Definir com maior esforço teórico e objetividade os dois tipos de metalinguagem no cinema dos quais falamos até aqui;
- b. Acrescentar ainda outras tantas variantes do recurso metalingüístico;
- c. Definir, para o uso dentro deste trabalho, o que se entenderá por cada uma das nomenclaturas e conceitos a serem abordados.

4. Metalinguagens

Neste tópico, nosso esforço será o de esclarecer o que entendemos por cada um dos diferentes tipos de metalinguagem e como eles serão aplicados no interior deste trabalho, principalmente quando efetuarmos as análises dos filmes propostos. Que fique claro que não pretendemos esgotar a questão que, como se pode notar, é bastante complexa e denota um amplo conhecimento, inclusive de diferentes áreas. Nosso esforço, portanto, deve ser entendido como mais um dentre tantos que são necessários nessa direção.

Fizemos até aqui a distinção entre o que chamamos de metacinema e o que estamos denominando de “construção em abismo”. No entanto, ainda falta uma terceira categoria de metalinguagem a ser tratada.

Esta terceira categoria se dá quando a mensagem efetivamente chama a atenção para o código que está a transmitir aquela mesma mensagem. Ou seja, quando a linguagem de determinado meio salta aos olhos do receptor, quando ela deixa de estar velada pelo discurso.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 221.

Lembremos a definição dada por Jakobson para a *função metalingüística*: “a função metalingüística pode ser percebida quando, numa mensagem, é o fator código que se faz referente”¹¹⁹.

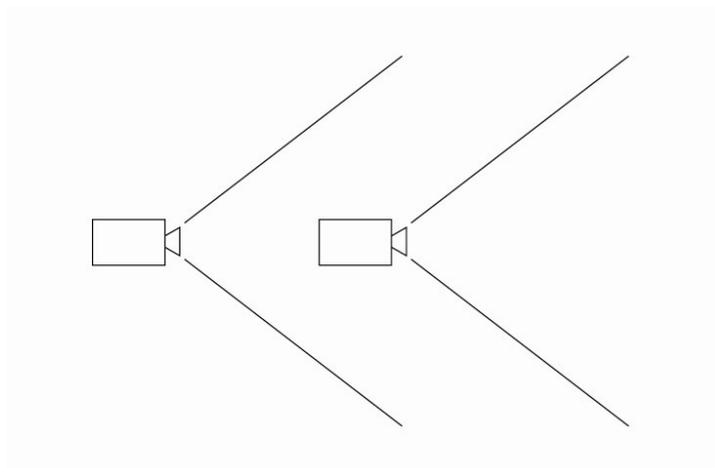
Vejam, agora, caso a caso, sob o prisma de tal definição, as três categorias. No caso do metacinema, o que se faz referente não é necessariamente o código do cinema, a linguagem cinematográfica, mas, as inúmeras facetas da “instituição” Cinema: a indústria, as formas de produção, a vida dos atores, a sala de projeções, o espectador etc. Se analisarmos rapidamente, veremos que nada disso tem a ver com a linguagem cinematográfica propriamente dita. Pensemos, para simplificar, no caso de um escritor, no caso de uma obra literária. Falar sobre a caneta que o escritor usa em suas obras, seu caderno, o lugar onde se senta para escrever, se é canhoto ou se é destro, nada disso dirá uma vírgula sobre a linguagem escrita.

No metacinema, ainda que em alguns momentos pareça que o código esteja sendo tomado como referente, é de um código “tematizado” que se trata, um código que passa como que despercebido em meio ao discurso, um código “acessório”, “objeto de cena”. Por exemplo, se estou fazendo um filme sobre um diretor de cinema qualquer, o código do cinema deverá ser “tematizado” de vez em quando e, ainda assim, isso não causará o menor espanto no espectador: “*corta!*”, “e aquele *close* que eu pedi?”, “não temos grana pra *tomada aérea!*”. No entanto, não causará nenhum espanto se permanecer “tematizado”, sempre ao nível da diegese, pois se chegar a “contaminar” a linguagem do filme primeiro, aquele que efetivamente está sendo visto, aí então teremos o “choque”, e estaremos falando daquele terceiro tipo de metalinguagem citado.

É por isso que, realmente, como afirma Ana Lúcia Andrade, este tipo de metalinguagem é capaz de produzir um efeito de *projeção/identificação*. Porque, no fundo, a linguagem não está sendo desnudada, é o universo daquela instituição que está sendo enriquecido na medida em que é explorado.

¹¹⁹ JAKOBSON, R. *op. cit.*, p. 118.

Poderíamos representar o metacinema pela figura abaixo:



Metacinema: a linguagem do cinema não é desdunada

No caso da “construção em abismo”, também não é o código que se faz referente necessariamente. A “construção em abismo”, na maioria das vezes, é uma metalinguagem ao nível da narrativa, ou seja, uma metanarrativa. Metanarrativa é o nome dado a todo o discurso que se vira para si mesmo, como no caso de *Oito e meio*. Nesse sentido, o artifício da “construção em abismo” também não é capaz de gerar espanto no espectador, podendo, em certos casos, cooperar, mais uma vez, para um maior efeito de *projeção/identificação* — pensando no caso do próprio Fellini.

Por fim, o terceiro tipo de metalinguagem do qual falamos, que passaremos a chamar de “metalinguagem de forma”. Sob o arco desse conceito inserimos todo o discurso que, de fato, incide sobre o código, que lhe coloca em evidência. É o momento em que a linguagem abandona os subterrâneos do processo comunicacional para encontrar a consciência cognitiva do “leitor”. É como quando o personagem Neo “enxerga” a matrix, no primeiro filme da série *Matrix*¹²⁰. Quando o significante troca de lugar com o significado¹²¹.

Há inúmeras maneiras de se produzir tal resultado. A “metalinguagem de forma” acontecesse, por exemplo, quando ocorre um “erro” na aplicação da linguagem. No caso do cinema, existem diversos artifícios capazes de produzir o mesmo tipo de efeito.

¹²⁰ filme americano de 1999 realizado pelos irmãos Andy e Larry Wachowski.

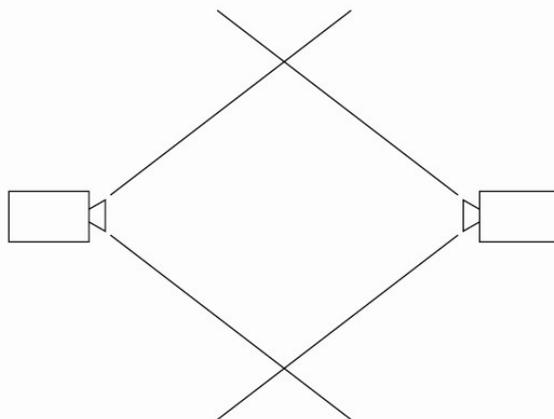
¹²¹ Muitos lingüistas usam a metáfora de uma “moeda” (duas faces) para explicar que significante e significado são indissociáveis. Pensemos, dentro desta metáfora, no ato de girar essa moeda com a face do significante para cima.

Como exemplo, poderíamos citar os casos em que um ator olha para a câmera e demonstra sua condição de ator. Ou quando o maquinário pertencente à produção daquele mesmo filme, e não de outro, vaza para dentro da tela. Ranhuras e defeitos na película, descompasso entre som e imagem, descompasso entre estilos etc., tudo isso chama a atenção do espectador para o código, faz do código o “protagonista” do filme.

Nesses casos, e em outros tantos, o que transparece não é o filme-objeto produzido, mas a engenharia da linguagem cinematográfica operando sobre o filme, como se pudéssemos “enxergar” através dele. Na verdade, os exemplos que demos são aqueles mais simples, capazes de serem “reconhecidos” por qualquer um que tenha o mínimo de conhecimento sobre o que é assistir a um filme. Sim, porque é imperioso que o leitor do “texto” metalingüístico identifique o artifício, por meio, obviamente, dos seus conhecimentos sobre aquela linguagem.

Não é possível citar todas as possibilidades da aplicação desse tipo de metalinguagem no cinema, mas veremos algumas quando da análise efetiva dos filmes no último capítulo.

Poderíamos representar, esquematicamente, a “metalinguagem de forma” no cinema pela figura abaixo:



“Metalinguagem de forma”: a linguagem do cinema é desdunada

Nesse tipo de aplicação da metalinguagem no cinema, o espectador é distanciado da obra, havendo um efeito contrário ao da *projeção/identificação*. Na medida em que o espectador identifica o mecanismo da linguagem cinematográfica atuando, o discurso

perde certa força. A impressão de que ele carrega uma “verdade do mundo” é desfeita e o espectador é levado a se distanciar.

4.1. Intertextualidade

A palavra intertextualidade significa relação entre textos e, se entendermos “texto” como um recorte no conjunto de significações culturais, podemos aplicar o conceito de intertextualidade não só ao texto escrito ou verbal, mas também ao cinema, à música e outras produções culturais.

Referências, citações, colagens, paródias ou pastiches são algumas das formas de intertextualidade a partir das quais é possível que se estabeleça um diálogo entre um texto e outras produções pré-existentes. Esse diálogo pode servir à ratificação daquilo a que se refere, mas também pode formar o contraditório, negando tudo aquilo a que se remete.

Numa produção simbólica é importante considerar que a significação está em potencial, só terminando de ser construída quando da leitura por parte do destinatário daquele texto. Dessa forma, é preciso levar em conta que a intertextualidade não se dá apenas na produção, mas se manifesta também na recepção. Nesse momento são criadas novas conexões, as quais são guiadas por percepções que são baseadas em repertórios específicos. Dessa forma, conceitos como os de cópia e influência começam a se relativizar. Com o estudo da intertextualidade é possível entender que todo texto pode ser lido como parte integrante de outros textos, que contribui tanto para sua composição quanto para sua transformação.

Como dissemos, a intertextualidade pode tomar diferentes formas: citação, colagem, paródia, pastiche etc. Falaremos agora de cada uma delas em separado.

Falamos de *citação* sempre que um determinado locutor reproduz, no seu ato de enunciação, um outro ato de enunciação originário de um locutor diferente (ou de si próprio, num outro momento).

A *citação* é a forma mais corriqueira de intertextualidade. No dia-a-dia, em conversas informais, estamos sempre nos referindo ao que outros já disseram sobre o assunto. No entanto, raramente reproduzimos exatamente, palavra por palavra, este outro discurso. Nas obras culturais, de maneira geral, a proporção é a mesma. Podemos

dizer que quase todas citam, em algum momento, obras alheias, ao passo em que são raras as obras que incorporam *ipsis literi* o texto ao qual se referem.

Estou, aqui, desde já, querendo fazer uma distinção entre o conceito de *citação* e o de *colagem*. Para fins deste trabalho, usarei o termo *citação* sempre que a apropriação do discurso alheio seja livre. Ou seja, sempre que o autor evocar ou reproduzir um determinado enunciado em função de sua significação, de maneira ampla, tendo em conta, não o texto original tal como ele foi efetivamente “escrito”, mas da sua interpretação nas condições de enunciação. No caso de incorporações de trechos inteiros, *ipsis literi*, usarei o termo *colagem*, tendo em vista que a palavra e seu arco de associações semânticas servem melhor a este propósito: recorta-se um pedaço do original e “cola-se”, sem diluições, no espaço reservado a ele na nova obra.

Apesar do escasso material bibliográfico específico sobre estes termos — ainda que existam muitos que tratem da intertextualidade de forma genérica — e, até por isso, de algumas confusões acerca da delimitação de tais conceitos, podemos dizer que, de maneira geral, nossa proposta de utilização dos termos é a mais bem aceita.

Portanto, falaremos em *colagem*, no caso específico do cinema, quando trechos inteiros de outros filmes, ou qualquer texto audiovisual, forem incorporados de maneira a que se reconheça o “procedimento de colagem”, efetivado no momento da montagem do filme. Desta forma, todo material que, entre um corte e outro, for reconhecido como pertencente a outro texto audiovisual, será uma *colagem*.

Já a *citação*, como dissemos, é algo mais corriqueiro, o que a torna mais difícil de ser identificada. Existem citações mais explícitas e outras menos, no entanto, só pelo processo de reconhecimento e/ou reidentificação da relação com o texto original por parte do leitor é que ela se efetiva.

Existem inúmeras intenções possíveis por trás das aplicações de procedimentos intertextuais. O artista raramente procede à intertextualidade para recuperar um sentido perdido ou oculto. Na maioria das vezes, ela é utilizada ou para homenagear o original ou para parodiar sentidos esperados ou convencionais.

A *paródia* é uma intertextualidade de fundo humorístico, jocoso, zombeteiro que, na maioria das vezes, tem por finalidade a crítica e a contestação. Por sua própria característica, a *paródia* é sempre irônica, na medida em que a citação é colocada em um contexto que a distorce e, normalmente, a torna ridícula.

Outro termo subjacente aos conceitos de metalinguagem e intertextualidade é o de *pastiche*. Originalmente, o termo deriva da palavra italiana *pasticcio* (massa ou

amálgama de elementos compostos), e era utilizado, durante a Renascença, para referir-se às imitações, produzidas com intenções fraudulentas, de quadros de grandes mestres italianos. O conceito chegou à França no século XVIII como *pastiche*, e já com menor carga pejorativa.

Hoje o termo é comumente entendido como imitação dissimulada do estilo de um ou mais autores, conseguida por meio da manipulação de linguagens. No *pastiche*, o “texto” original torna-se reconhecível através da temática ou da tônica autoral. Ou seja, no caso do *pastiche*, a intertextualidade não se dá exatamente sobre um outro texto, mas sobre um estilo, uma estética, uma “escola”. A relação que o *pastiche* mantém com o texto-fonte possui um caráter ambíguo, pois oscila entre a homenagem e a subversão, mostrando-se um recurso eficaz em ambas possibilidades.

Com relação às condições que concorrem para o sucesso do *pastiche* como recurso intertextual, é fundamental que no texto original seja visível um conjunto de traços peculiares, de temas recorrentes, um estilo autoral passível de ser apreendido, compreendido e convertido.

TERCEIRA PARTE:

Cinema Marginal

O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse país, tudo é possível e, por isso, o filme pode explodir a qualquer momento.

Rogério Sganzerla, maio de 1968.

Neste capítulo, iremos tratar de três aspectos que envolvem o Cinema Marginal, matriz estética heterogênea na qual, segundo diversos autores, se situa a filmografia de Rogério Sganzerla, ainda que possamos fazer uma ressalva, a respeito de tal classificação, para o caso dos filmes que analisaremos. *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos* são os dois primeiros longas de Sganzerla e inserem-se no que Ismail Xavier chamou de “situação-limite”¹²², curto período de tempo em que se adensaram os conflitos da luta política, ideológica, cultural e militar. Período, portanto, propício a confluências entre o que vinha se fazendo e projetos absolutamente novos. Dessa forma, os contornos não são claros, mas difusos. Por conta disso, tanto é difícil chamar um filme como *Terra em Transe* de Cinema Novo, como é difícil classificar estes dois filmes de Sganzerla com o rótulo Cinema Marginal. De qualquer modo, este capítulo servirá menos ao debate em torno destes rótulos do que à discussão que efetivamente nos leva até eles.

Em primeiro lugar, falaremos da conjuntura sócio-estético-política em que se insere o Cinema Marginal. Tal exposição se faz necessária pela razão, quase auto-evidente, de que a análise dos filmes propostos ficaria bastante prejudicada caso omitíssemos tais informações. Está claro para nós que seria impossível empreender uma análise satisfatória dos filmes de Sganzerla sem explicitarmos algumas questões estético-ideológicas acerca do que se tem chamado, não sem muita polêmica, de Cinema Marginal. Isto porque muito do que iremos tratar em nossa análise faz eco com estas formulações históricas: a polaridade ideológica da Guerra Fria; no Brasil, o soterramento de expectativas progressistas pela instauração, e depois pelo enrijecimento, da ditadura militar; o florescimento de respostas estéticas das mais diversas; o pleno desenvolvimento

¹²² XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

dos meios de comunicação de massa, com a sedimentação da indústria da televisão, o estouro da atividade publicitária etc.

A seguir, trataremos da conflituosa relação entre o Cinema Marginal e o Cinema Novo. Nesse tópico, iremos discutir como o desinteresse do Cinema Marginal com relação às expectativas sociais do começo da década 60, explicado pelo agravamento da conjuntura sócio-política ao final dela, parece ser o ponto de partida para a sua diferenciação com o Cinema Novo. O grupo do Cinema Marginal defendia uma experimentação que, pelo teor agressivo e quase “ilegível”, era associado à idéia de cinema *underground* — daí o apelido pejorativamente cunhado pelo grupo do Cinema Novo, *udigrudi*.

O rótulo *Cinema Marginal* é também uma designação pejorativa. Muitos autores e críticos tentaram, posteriormente, criar novos “nomes” para esse conjunto de filmes e cineastas: Cinema Experimental, Cinema de Invenção (Jairo Ferreira), etc. Mas, apesar dos esforços, o termo mais corrente, inclusive no meio acadêmico, continua sendo Cinema Marginal.

O rótulo, como disse Ismail Xavier¹²³, teve seu lado confuso também, podendo parecer a designação de um tipo de cinema que aborda o tema da marginalidade, no seu viés sociológico, o que, apesar de parecer corresponder a alguns exemplos específicos, não é válido para todo o conjunto. Na realidade, como veremos no terceiro tópico deste capítulo, esta é uma característica que nem deve ser levada em conta. A experiência Marginal tem mais a ver com certo imaginário e suas correspondentes atitudes, traduzidas antes em aspectos formais do que temáticos.

O terceiro tópico, portanto, tratará dos elementos estéticos apontados como comuns entre os filmes associados à matriz Marginal. Veremos como a estética Marginal supera o esteticismo cinemanovista ao incorporar elementos tidos como ‘menos nobres’ e outros até considerados ‘anti-estéticos’ — como o sujo, o feio, o grotesco, o cafajeste, o ruim, o lixoso etc. Veremos também a valoração, por parte dos “marginais”, do choque, do estranhamento e da agressão, como estratégia central na relação obra-público. Por fim — e é o que mais nos interessa — discutiremos o diálogo permanente dessa estética com os meios de comunicação de massa (TV, rádio, cinema) e a indústria cultural (histórias em quadrinhos, romances policiais, propaganda etc.), além de apontar sua insistente utilização de recursos metalingüísticos (colagem, citação etc.).

¹²³ Idem.

A redação desses três tópicos deve ser suficiente para dar suporte à futura análise dos filmes de Rogério Sganzerla. Quem necessitar ou tiver interesse de se aprofundar nas questões aqui apresentadas pode consultar a bibliografia sobre o Cinema Marginal devidamente destacada no final deste trabalho. De dentro dela se sobressaem as obras *Cinema Marginal (1968/1973)*, de Fernão Ramos; e *Alegorias do Subdesenvolvimento*, de Ismail Xavier. Ambos renderam a maioria das idéias e informações necessárias para a redação deste capítulo e foram também muito importantes para a efetiva análise dos filmes no capítulo 4.

1. A conjuntura Marginal

O início dos anos 60 foi marcado por forte entusiasmo, dadas as expectativas de que o Brasil e toda a América Latina figurariam, ao lado de outros países do chamado Terceiro Mundo, no epicentro das transformações que os levariam à tão sonhada Revolução. Hoje sabemos que o curso da história foi outro, completamente diverso. As ditaduras no continente latino-americano — instauradas, quase todas, em meados dessa mesma década — soterraram amargamente essas esperanças progressistas, ao mesmo tempo em que radicalizaram a condição periférica da região.

Para estudar a produção cultural brasileira no final daquela década — notadamente a partir da promulgação do AI-5 no ano de 1968 — é necessário levar em conta o papel do artista frente o descompasso entre expectativas nacionais e a realidade, esta sim, cada vez mais pungente na negação de uma suposta predeterminação do país a avançar para um possível estágio pós-capitalista.

No entanto, dentro da esfera cultural, o “balde de água fria” ativou respostas estéticas autenticamente revolucionárias, de que são expressões, por exemplo, o movimento Tropicalista, a encenação de *O Rei da Vela* — por José Celso Martinez Corrêa a partir do texto de Oswald de Andrade —, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e o próprio Cinema Marginal.

No cinema, tornou-se clara a disposição dos diretores em diagnosticar a condição do país naquele momento. Nesse aspecto, os termos *subdesenvolvimento* e *terceiro mundo* ganham relevância e passam a ser insistentemente citados pelos diretores dentro de seus filmes.

Por outro lado, esses mesmos cineastas tinham pela frente o desafio de produzir respostas, em termos de linguagem, à complicada questão da relação obra-público. Era pungente a preocupação de se fazer, ou não se fazer, as concessões necessárias para a comunicação com o grande público. Faz eco com esta questão o debate, muito em voga na passagem dos anos 1950 para os 1960, sobre o cinema de autor, formulação que surge de dentro das páginas da *Cahiers du Cinéma*¹²⁴, a partir de um artigo de François Truffaut, que opunha, implicitamente, arte e mercado. O chamado cinema de autor questionava a valoração de um filme pelo seu sucesso ou seu fracasso comercial. Segundo Ismail Xavier, essa questão da eficiência de mercado

foi um dos divisores na polêmica que envolveu cineastas do Cinema Novo e uma nova geração que exigia a continuidade de uma estética da violência, de um cinema mais empenhado na expressão radical do autor do que nas concessões viabilizadoras dos filmes como mercadoria¹²⁵.

O período, rico em debate e militância, propiciou formas de produção alternativas, emancipadas da custosa produção industrial, possibilitando experiências estéticas radicais. Tal emancipação atingiu seu ‘ponto ótimo’ no final da década de 60, período em que foram produzidos *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*:

No final da década de 60, a negação do cinema como instituição (= organização industrial + convenções de linguagem + consagração crítica e publicitária no mercado) atingiu seu ponto culminante, digamos assim, referindo a prática de alguns cineastas brasileiros à das vanguardas dos anos 20, numa retomada contemporânea à dos europeus, como Jean-Luc Godard e Jean Marie Straub¹²⁶.

Ao mesmo tempo, a problemática da Indústria Cultural e dos meios de comunicação de massa — que, nas primeiras décadas do século XX, gerou intenso debate entre os teóricos e filósofos da Cultura — adquire, nos anos 60, uma nova envergadura. No Brasil, a urbanização, o avanço tecnológico dos meios audiovisuais e a escalada da indústria da publicidade e propaganda deflagram o processo de adensamento desta problemática.

¹²⁴ Importante revista de cinema francesa fundada nos anos 1950, tinha entre seus críticos e colaboradores nomes como François Truffaut, Jean-Luc Godard e André Bazin.

¹²⁵ XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*, op. cit., p. 10.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 15.

Na segunda metade dos anos 60, tivemos uma nova inflexão na consciência de artistas e críticos quanto à questão da indústria cultural no Brasil, gerada pela urbanização, pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais e pelo boom da propaganda. O mercado cultural e o da informação crescem em importância e se transformam em área privilegiada de interesse. É o momento em que são criadas as faculdades de Comunicação e se aceleram as traduções de livros clássicos de análise da cultura de massa e da sociedade do consumo¹²⁷.

No plano estético, a Tropicália é a expressão clara e evidente dessa “nova consciência” de que fala Ismail Xavier. Ainda segundo o autor, “o movimento em direção à Tropicália envolve a elaboração de uma crítica acerba ao populismo anterior a 64, o político e o estético-pedagógico”. Na medida em que nega o discurso populista, os projetos de poder e a alegoria pedagógica, a Tropicália é a expressão de uma crise. Crise que envolve a figura do intelectual e o seu fracasso.

O Tropicalismo demonstra fortes marcas de influência da herança oswaldiana e se utiliza do seu característico antropofagismo para reavaliar as naufragadas esperanças progressistas da geração anterior.

Na interrogação, na pesquisa e na agressão, o tropicalismo de 68 se fez confluência de inspirações; enquanto experiência de montagem do diverso, trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado. Abrangente em seu diálogo, afirmou uma poética muito peculiar que o auxiliou a cumprir esse papel de síntese, pois, no seu retorno a Oswald de Andrade, fez da intertextualidade o seu maior programa, completando, deste modo, o arco de reposições do Modernismo de 20 realizado no binômio 50/60¹²⁸.

No entanto, a antropofagia do tropicalismo de 68 se insere nesse contexto completamente diverso de que estamos tratando, no qual uma indústria cultural vigorosa e presente tornara-se hábil em absorver “a subversão e o veneno da paródia”¹²⁹. O programa intertextual tropicalista deveria, portanto, se reinventar a todo tempo para não perder sua força de contestação.

É difícil hoje, no momento em que a citação é programa rotineiro da mídia, recuperar o contexto em que se fez possível um programa intertextual com aquele sentimento de ruptura que lhe deu a Tropicália, tendo como focos, simultaneamente, a questão nacional e a questão de uma estética dos meios, esferas onde interviu disposta a submeter¹³⁰.

¹²⁷ Ibidem, p. 16.

¹²⁸ Ibidem, p. 20.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Idem.

O programa tropicalista, na medida em que opera insistentemente com os recursos da intertextualidade, da citação e da colagem, demonstra uma vocação metalingüística intrínseca. Tanto em suas composições musicais — sem dúvida as mais características do movimento — quanto nas artes visuais, o procedimento metalingüístico ocupa papel central.

No seu jogo de contaminações — nacional/estrangeiro, alto/baixo, vanguarda/*kitsch* — o Tropicalismo pôs a nu o seu próprio mecanismo. Ou seja, chamou a atenção para o momento estrutural das composições, lembrando um tipo de *efeito de estranhamento* que ganha maior nitidez nas artes visuais e de *mise-en-scène*; as que, não por acaso, tiveram papel fundamental para o impacto das canções. Pela função que cumpriu no procedimento tropicalista, a citação se articulou a um outro protocolo de modernidade, igualmente programático e variado em suas acepções: a reflexividade, a exibição dos materiais e do próprio trabalho da representação¹³¹.

Essa “vocação metalingüística” do tropicalismo, quando encarada dentro do cinema, assume uma outra dimensão, muito particular, dada a forte relação da técnica cinematográfica com a fascinação, tal como explicitamos no primeiro capítulo deste trabalho.

Podemos dizer, com certa liberdade, que o Cinema Marginal é a expressão tropicalista em suas vestes cinematográficas. Tal afirmação não é conclusiva, já que a confluência de inspirações deste novo cinema abarca ainda outras experiências, como a da *Nouvelle Vague*, notadamente as experiências conduzidas pelo já citado cineasta francês Jean-Luc Godard.

São estes, pois, os vértices que se destacam na conjuntura daquele final da década de 60 e que propiciam o surgimento dessa nova visão de cinema e aplicação da linguagem cinematográfica que é o Cinema Marginal: no plano político-ideológico, o soterramento das expectativas progressistas do início da década e o conseqüente abandono dos projetos de poder; no plano sócio-cultural, o pleno estabelecimento de uma sociedade de consumo de massa e o forte papel exercido por uma cada vez mais presente indústria cultural; no plano tecnológico, os avanços dos meios audiovisuais; e, por fim, no plano estético, o movimento da Tropicália, em sua retomada ao antropofagismo de Oswald de Andrade, e as experiências mais radicais da *Nouvelle Vague* francesa e do cinema de Godard.

Sabemos que, em termos histórico-contextuais, existe, entre tais vértices, uma infinidade de acontecimentos os quais, no entanto, somos obrigados a negligenciar aqui.

¹³¹ Ibidem, p. 21

Demos destaque ao que, para nós, pareceu mais importante ao objetivo final deste trabalho que é a análise dos dois primeiros filmes de Sganzerla. A década de 60 é famosa no mundo inteiro como “a década que nunca acabou”, pela efervescência dos seus acontecimentos históricos, alguns dos quais devem ser aqui citados, para que fiquem como imagens mentais, em um espetacular pano de fundo a serviço de nossos propósitos: a polaridade bélico-ideológica da Guerra Fria, a efetiva Guerra do Vietnã, o Maio de 68 na França, a contracultura, a conquista do espaço, a morte de Che, as ditaduras latino-americanas, a promulgação do AI-5, a Tropicália, os festivais da Record, o trágico desfecho da encenação de Roda Viva etc.

2. Cinema Novo *versus* Cinema Marginal

O desprendimento do Cinema Marginal com relação a formas de compromisso e expectativas sociais parece ser o ponto de partida para a sua diferenciação com o Cinema Novo. O Cinema Marginal não traz consigo as esperanças de nenhuma fração da sociedade:

A problemática da marginalidade no cinema brasileiro — quando situada historicamente por volta de 1970 — tem, a meu ver, a singularidade de não conter em seu horizonte o discurso, extremamente reincidente no começo da década, em torno da necessidade efetiva de uma intervenção da obra na realidade concreta de maneira a transformá-la¹³²

Este discurso “reincidente no começo da década”, ao qual Fernão Ramos se refere, é o discurso do Cinema Novo e de Glauber Rocha: “[...] o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política.”¹³³

A conjuntura do final da década de 1960 obriga a nova geração a repensar essas premissas cinemanovistas. Nesse novo quadro, a efetiva intervenção social do cinema, tão cara aos autores do Cinema Novo, passa a ser questionada pela geração marginal.

[...] temos, então, um quadro em que determinadas prioridades com relação à efetiva realização “social” da obra cinematográfica — e que eram encaradas como prioritárias inclusive para a definição da qualidade estética destas —

¹³² RAMOS, F. *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite*. São Paulo, Brasiliense, 1987, pg.28.

¹³³ ROCHA, G. *Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 14.

aparecem agora como secundárias e distantes do centro nevrálgico do universo ideológico destes novos autores.¹³⁴

Como foi apontado acima, o Cinema Marginal não pode e não quer trilhar o mesmo caminho do Cinema Novo. Enquanto este se utiliza, prioritariamente, das tais alegorias-pedagógicas para comunicar uma mensagem que visa a transformações políticas na sociedade, o Cinema Marginal faz uso da irreverência, do deboche, do *kitsch*, do grotesco e da ironia para formular um cinema provocativo que, no entanto, não tem como objetivo primeiro a intervenção na realidade político-social do país. Tratar-se-ia de um certo desengano que fica muito bem ilustrado com uma das frases iniciais de *O Bandido da Luz Vermelha*: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”.

O Bandido, aliás, é muitas vezes citado como um divisor de águas. Ele pode ser entendido, segundo Fernão Ramos, como “o ponto de partida para o que mais tarde seria o Cinema Marginal”¹³⁵. *O Bandido da Luz Vermelha* é um daqueles filmes em estado de adensamento de que falamos, assim como *Terra em Transe*. Não podemos chamá-lo simplesmente de ‘marginal’. A própria Helena Ignês, em entrevista, nos manifestou essa recusa. No entanto, concordamos com Fernão Ramos quando ele diz que *O Bandido*, não sendo a encarnação do Cinema Marginal, “pode ser compreendido como o deflagrador deste processo, que se apresenta como uma ruptura que parte do bojo do Cinema Novo e vai, aos poucos, se distanciando dele”¹³⁶.

Terra em Transe, por outro lado, já não é mais só Cinema Novo. Na verdade, o filme de Glauber é a própria representação da crise desse cinema. E é aqui que os dois filmes, o de Glauber e o de Sganzerla, se tocam. Não em equivalência, em aparência, mas como uma espécie de passagem do bastão em corrida de revezamento.

Os dois filmes são produtos de uma mesma crise, mas vasculham horizontes opostos. Apoiados sobre o mesmo terreno de adensamento, se escoram de costas um para o outro. Glauber procura o equívoco deixado pelo caminho, enquanto Sganzerla tem os olhos no futuro.

É o fim das ilusões. O poeta de *Terra em Transe* procura pelo erro cometido. Talvez ainda acredite poder salvar seus sonhos. O bandido já não os tem. Já não pensa em construir; autodestrói-se. (...) Sganzerla escolhe uma estratégia

¹³⁴ RAMOS, F, op.cit., p. 29.

¹³⁵ Ibidem, p. 78.

¹³⁶ Ibidem, p.76.

radicalmente diferente, diria até oposta, da do Cinema Novo. (...) Questionar o poder do discurso da arte leva a questionar a própria arte e o lugar do artista. Não mais a certeza da nobre missão política do artista engajado. Não mais a certeza do poder do discurso cinematográfico. Talvez esteja aí a razão profunda do conflito entre marginais e cinemanovistas¹³⁷.

Em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Ismail Xavier analisa exatamente estes dois filmes e, com muita propriedade, discute a relação entre eles dentro desse quadro de adensamento que ele chamou de “situação-limite”. Não temos como sequer fazer um resumo das suas idéias aqui, pois o exercício teórico do professor é vasto, complexo e bem amarrado. No entanto, gostaríamos de fazer duas longas citações deste livro com o propósito de amarrar, dentro do que para nós é suficiente, essa nossa exposição sobre o par *Terra em Transe/ Bandido*. O primeiro trecho pertence ainda à introdução do trabalho e expõe a cisão provocada a partir destes dois filmes:

A partir de filmes como *Terra em Transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*, as alegorias se fizeram expressões encadeadas, ou da crise da teleologia da história, ou de sua negação mais radical, marcando um corte frente a figurações anteriores da história, passagem que encontrou seu termo final nas expressões apocalípticas saídas da nova geração que rompeu com o Cinema Novo no final da década. Em tais expressões, a perplexidade e o sarcasmo se traduzem em estruturas agressivas que, negando horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da experiência. Ao descartar a feição programática do nacionalismo cinemanovista, a nova estética da violência traz o desconcerto e obriga a repensar toda a experiência¹³⁸.

No segundo trecho, que pertence já ao último parágrafo de sua análise do *Bandido* — depois de também já operada a análise de *Terra em Transe* —, Ismail, de certa forma, conclui:

[...] acentuar a passagem dos emblemas, da fome ao lixo, no movimento que nos leva de Glauber a Rogério, é propor uma formulação econômica da mudança de perspectiva face ao quadro brasileiro. Dentro do contexto da estética da fome, o sertão de *Deus e o Diabo* é assumido como lugar de uma teleologia e a profecia da Revolução coloca a experiência nacional no centro da ordem mundial. O traço distintivo do presente face à história seria a vocação do Terceiro Mundo para cumprir uma tarefa universal, operar transformações essenciais à humanidade em seu caminho rumo à liberdade. *Terra em Transe* (...) é a versão glauberiana da crise destes pressupostos históricos; versão dramática deste empurrão para a periferia que reitera, no entanto, o lado revolucionário da violência como resposta do oprimido plena de sentido. O bandido dessacraliza de vez o tempo, se aloja no vácuo gerado pela crise da história. Sua paródia à teleologia tem como parâmetro organizador o próprio senso de periferia, assumido agora não mais como anomalia insuportável.

¹³⁷ Carim Azeddine em artigo intitulado “A estética do lixo do bandido Sganzerla” In www.contracampo.com.br

¹³⁸ XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento*, op. cit.

Distanciando-nos desse ponto de saturação que foi *Terra em Transe/ Bandido* e partindo propriamente para a comparação entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, quando observados de longe, com limites melhor definidos, veremos que a diferença entre os programas determina as grandes divergências que vamos encontrar na temática e, principalmente, na linguagem cinematográfica empregada pelos dois grupos.

O ‘purismo’ estético dos cinemanovistas, que tinham como referência apenas os cineastas de inquestionável ‘bom gosto’, é substituído pelo processo marginal de incorporações mil, que vai do clássico aos filmes considerados ‘classe B’, com acentuada predileção por estes últimos.

Interessa aos marginais exatamente uma crítica à linha “esteticista” do Cinema Novo que tinha como referências cineastas evidentemente com uma obra maiúscula e um lugar garantido na história do cinema. A atração por cineastas e produções classe “B”, assim como a atração pelo estilo *kitsch*, se desenvolve neste sentido¹³⁹.

A metalinguagem como realização estética programática é outra destacada característica que está presente no Cinema Marginal e não se vislumbrava no Cinema Novo. A colagem, a citação, o pastiche e outras inúmeras manifestações intertextuais, como veremos no próximo tópico, ocupam lugar central no “programa” marginal, ao passo que são raras essas mesmas manifestações nas obras cinemanovistas.

O dimensionamento da cultura da fome em termos de uma elaboração intertextual, assim como toda problemática metalingüística em torno da “curtição” de gêneros e estilos cinematográficos, está de forma geral ausente do horizonte do Cinema Novo. Não se vislumbra em “Uma Estética da Fome” a possibilidade de questionamento do universo que se combate, através do aproveitamento lixoso de seus detritos¹⁴⁰.

O *Bandido* marca as principais diferenças entre os dois cinemas. Podemos sinalizar as disparidades mais relevantes entre os dois movimentos apenas com exemplos extraídos do primeiro longa de Sganzerla. Os cenários tipicamente rurais e sertanejos com grandes planos gerais do Cinema Novo, por exemplo, dão lugar a uma urbanidade desconstruída e fragmentada. Enquanto Glauber e o pessoal do Cinema Novo se utilizam de uma cultura popular regionalista, volta e meia identificada como

¹³⁹ RAMOS, F., op. cit., p. 76.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 75.

baliza de resistência à cultura importada, Sganzerla aproveita os restos da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa para representar uma ‘identidade brasileira’ completamente diversa no seu tratamento.

[...] não utilização da cultura popular rural ou mesmo urbana, como matriz da “identidade cultural” brasileira, mas sim a utilização de “resíduos” urbanos da cultura de massa, no que ela possa possuir de mais anacrônico, grosso e colonizado.¹⁴¹

A postura ‘esteticista’ do Cinema Novo, muito similar à que se encontra nas rodas literárias — que, com raras exceções, possui um medo enorme de se contaminar com a cultura industrial —, é completamente rejeitada por Sganzerla. *O Bandido* é mundano; não tem medo de se infectar com os detritos de uma cultura de massa barata. Na verdade, ele não só não teme como parece se sentir atraído por essa cultura. Possui uma espécie de tara pelo vulgar, pelo *kitsch*, pelo universo da indústria, pela cultura massificada. Ele não foi feito para ser colocado em um pedestal. Não quer ser tomado como sagrado, nem como herói de nada.

Como veremos em nossa análise, existe no *Bandido* uma vocação para deglutir. Com essa aptidão antropofágica, o *Bandido* incorpora um sem número de referências culturais sem valorar sua origem. Ao contrário do Cinema Novo — que assim como a tribo da famigerada passagem do romance *O Guarani*, de José de Alencar, só canibaliza heróis de elevada coragem —, Sganzerla deglute todo um universo cultural tido como de segundo ordem.

A capacidade de deglutição é exatamente o que, a meu ver, distingue de forma radical *O Bandido* do Cinema Novo, em cujo estômago objetos menos apetecíveis eram imediatamente expelidos e ainda acompanhados de toda uma ladainha sobre as impurezas de sua constituição. A atração antropofágica de *O Bandido* por todo um mundo industrial, urbano, cinematográfico, que circunda a realidade da metrópole, não contém em si um discurso valorativo que intervenha dispondo este universo numa hierarquia de importâncias¹⁴².

Outra diferença com o Cinema Novo que encontramos já no *Bandido* — e que, como dissemos, se estenderá pela vasta produção marginal — é o abandono daquela abordagem séria e reflexiva dos dilemas nacionais. *O Bandido*, no seu deboche e no seu

¹⁴¹ GRAÇA, M; AMARAL, S; GOULART, S. *Cinema Brasileiro: Três Olhares*. Niterói, EDUFF, 1997. pg.76

¹⁴² RAMOS, F., op. cit., p. 78.

avacalho, é o “reflexo distorcido da realidade”, “espelho ironicamente deformado pelo subdesenvolvimento”¹⁴³.

A cisão provocada pelo *O Bandido da Luz Vermelha* junto ao Cinema Novo pode muito bem ser resumida por este depoimento de Carlos Ebert, operador de câmera e diretor de fotografia do filme:

Mais do que romper com a hegemonia do Cinema Novo, que havia se transformado num sonolento cinema de teses socio-políticas, *O Bandido* incorpora definitivamente à nossa cinematografia a "contribuição milionária de todos os erros" de que falava Oswald de Andrade – o chefe dos antropófagos e pai dos tropicalistas.

3. A estética Marginal

Em oposição à “Estética da Fome” de Glauber Rocha, o parônimo “Estética do Lixo”, cunhado para definir a estética do Cinema Marginal, nos dá uma boa idéia de que esses novos autores pensavam esteticamente para as suas produções. Como foi dito acima, enquanto o Cinema Novo incorpora a precariedade para lhe ter o controle e dela fazer um tipo de estética dentro dos padrões de “bom gosto”, o Cinema Marginal quer expor e ressaltar esta precariedade trazendo-a para dentro do filme. O resultado é uma mistura de elementos considerados anti-estéticos: o sujo, o feio, o grotesco, o cafajeste, o ruim, o lixo etc.

A vocação para deglutir, isenta de um juízo de valor para com os elementos a serem deglutidos, é o que caracteriza a estética marginal e a distingue, prioritariamente, da estética cinemanovista. E é justamente esta aptidão para o antropofagismo oswaldiano que trará ao grupo marginal a possibilidade de promover inúmeras citações, colagens, intertextualidades e incorporações sem que os seus autores passem por impostores.

Ao falarmos sobre a conjuntura do Cinema Marginal e da sua diferenciação com o Cinema Novo, acabamos falando um pouco já de suas características formais. No entanto, queremos salientar uma dessas características. A vocação intertextual das produções marginais é a sua característica mais complexa e, para nós, é a que mais interessa. A análise da estética metalingüística dos filmes marginais deve ser encarada

¹⁴³ GRAÇA, M; AMARAL, S; GOULART, S, op. cit., p. 76.

por dois ângulos: (1) quais são e de onde se originam os elementos por eles incorporados e (2) de que maneira estes elementos se incorporam às obras.

As duas principais origens das incorporações perpetradas pelo Cinema Marginal são, sem dúvida, a indústria cultural (quadrinhos, publicidade, romances policiais etc.) e os meios de comunicação de massa (rádio, televisão e cinemão). Em seguida, vem o cinema de vanguarda e o experimental produzido ao redor do mundo (o *underground*, a *nouvelle vague* etc.).

Já os alvos de suas incorporações são exatamente os personagens, os cenários e as ações mais características de cada uma dessas matrizes. Ou seja, aqueles elementos que melhor lhe definem. Do rádio e da televisão, por exemplo, os elementos incorporados vão desde os “cantores de iê-iê-iê, locutores cafajestes, mocinhas apaixonadas, galãs cafonas, etc.”¹⁴⁴ até os clichês do “jornalista abutre”, do apresentador de programas de platéia, etc.

Nos filmes marginais, esses personagens se misturam a todo um repertório de personagens tipificados, pertencentes ao imaginário popular mais imediato, como a bicha, a madame, o grã-fino, a puta, o malandro etc. O diferencial marginal está no tratamento dado a estas personagens, em múltiplos processos de estilização.

Estas figuras são recortadas de uma matriz que já é cultural, para serem coladas ao lado de outras personagens e sobre cenários subtraídos de outras matrizes culturais. Interessa aos marginais não mais a realidade, mas os meios. As personagens, os cenários e as ações não se inspiram em uma realidade objetiva e particular, mas sim em objetos culturais massivamente disseminados. Segundo Fernão Ramos, a ficção marginal “se distancia de qualquer parâmetro realista e caminha, através de procedimentos de estilização diversos, para o universo do gênero, onde as atitudes dos personagens são exageradas, deformadas ou caricaturais”¹⁴⁵.

Outra questão importante que Fernão Ramos identifica é a “extrema rarefação da intriga e o completo descaso para a construção do universo diegético”¹⁴⁶ dos filmes marginais. A maneira pela qual as referências são incorporadas contribui para esse universo diegético “capenga”, desdramatizado e anti-catártico. A ‘colagem’ das personagens, dos cenários e das ações é feita de maneira a não esconder o seu caráter de ‘colagem’. É possível divisar os limites entre uma referência e outra, o que enfraquece o

¹⁴⁴ RAMOS, F., op. cit., p. 81.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 127.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 132.

universo diegético. As referências são janelas na estrutura diegética de um filme, na medida em que interliga dois mundos. Na grande maioria dos filmes, elas estão bem distribuídas, entreabertas e possuem uma cortina translúcida que harmoniza o pouco que se vislumbra através delas com a fachada do edifício (metáfora para a diegese do filme). O filme marginal é um ‘queijo suíço’ de enormes janelas escancaradas e descortinadas. A sua diegese não se sustenta. A arquitetura do edifício marginal foi projetada de maneira a priorizar suas janelas e não para ostentar uma bela fachada.

As maneiras pelas quais as referências são incorporadas no filme marginal são inúmeras. Pode ir de uma simples citação textual à colagem de trechos inteiros extraídos de outro filme. Nas obras marginais, todos os diferentes elementos que compõe a linguagem cinematográfica podem ser lugar de uma referência: os diálogos, as trilhas sonoras, os cenários, a fotografia, o estilo da encenação, os personagens etc. Não há regras. A única característica comum entre as incorporações é a sua assumida condição intertextual.

A forma pela qual a narrativa marginal se apropria da narrativa clássica é a “citação”, ou seja, a inserção dentro da tessitura do filme de trechos inteiros característicos de outras obras. Ou, então, esta incorporação é realizada através da reprodução, de forma estilizada, do universo ficcional próprio da narrativa clássica: a fotografia, a trilha musical, cenários, personagens. Nesta reprodução, raramente paródica, são aproveitados determinados traços marcantes do universo do gênero que, acentuados, passam a existir enquanto elementos estéticos de comunicação intertextual. A “estilização” para se constituir depende da existência de um texto original já marcado enquanto estilo (conjunto de normas e procedimentos narrativos) aonde vai buscar sua referência¹⁴⁷.

Por esse motivo, o trabalho de linguagem executado pelos autores marginais é complexo. Longe de serem simples pilhagem de obras alheias, os filmes marginais revelam vasto conhecimento da linguagem e do repertório cinematográficos. Jogar com as referências ora no áudio, ora na imagem, ora na cena, na construção da personagem, ora no estilo da fotografia etc. é uma tarefa que exige domínio da linguagem cinematográfica. Na realidade, por conta do diálogo formal com outros meios de comunicação, os autores precisavam conhecer também a linguagem destes outros meios: da televisão, do rádio etc. Afinal, cada meio possui sua linguagem. O enquadramento na televisão, por exemplo, é um, no cinema é outro. Se os autores

¹⁴⁷ Ibidem, p. 129.

marginais não possuíssem pleno domínio das incorporações efetuadas, seus filmes pareceriam apenas caricaturas ridículas.

Por outro lado, o volume das incorporações demonstra o vasto repertório cultural desses autores. Ainda que a maioria das referências pertença, como dissemos, a um imaginário coletivo mais imediato, o trabalho de manejá-las necessita de um acurado conhecimento sobre elas. Sganzerla, por exemplo, antes de fazer *A Mulher de Todos* — filme que, como veremos na análise, dialoga enormemente com o universo das histórias em quadrinhos — fez um documentário sobre as HQs no Brasil. A consulta do arquivo pessoal de Sganzerla, permite perceber o quanto ele conhecia de música, literatura, cinema e outras tantas manifestações culturais e artísticas. É preciso reconhecer essas qualidades dos autores marginais para defender o caráter programático de suas obras, para deixar claro que a tal “estética do lixo” não se deve à incompetência de alguns cineastas despreparados, mas faz parte de um programa maior.

Da maneira como são feitas as incorporações resulta o rompimento do vínculo catártico. Como dissemos acima, o volume das incorporações e, principalmente, a forma como elas são feitas enfraquece o universo diegético do filme, principal responsável por criar o vínculo catártico com o espectador. Mas não são só os procedimentos intertextuais escrachados que prejudicam a catarse dos filmes marginais. Os próprios elementos anti-estéticos citados anteriormente contribuem para a não aceitação afetiva da obra. O deboche, o avacalho e a provocação, por fim, distanciam de vez o espectador, incapaz de criar um vínculo de *projeção-identificação* com o filme.

O vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado¹⁴⁸.

Podemos enxergar isso claramente no *Bandido*, no qual, a identificação possível é combatida por um personagem que se assume a todo tempo um ‘boçal’ e que é construído de forma a colorir sua face mais detestável. O vínculo catártico nunca se constrói. O espectador permanece distanciado da obra.

A relação agressiva com o espectador tem a ver com aquele discurso estético brechtiano de que tratamos no Capítulo 1. No entanto, o principal recurso aqui não é mais o didatismo, mas o choque. Na visão de Fernão Ramos,

¹⁴⁸ Ibidem, p. 127.

a função do choque seria a de acordar as massas (e a própria burguesia) de sua letargia, confrontando-as com um discurso agressivo que em sua própria forma narrativa colocasse em xeque expectativas de uma possível “redenção” pela mimese e a instauração, através dela, da “boa consciência”¹⁴⁹.

O Cinema Marginal, portanto, abandona o didatismo revolucionário típico do Cinema Novo e passa a valer-se do que Fernão Ramos chama de “choque profanador”, “como maneira de questionamento da forma ‘burguesa’”, visto que esta forma está “comprometida inevitavelmente com o conteúdo veiculado mesmo que se pretendendo ‘popular’”¹⁵⁰.

Os autores marginais — especialmente Sganzerla — possuíam também uma forte atração pelo universo dos gêneros. E isto não há de espantar ninguém, visto que é evidente a ligação deste fato com tudo o que temos dito sobre o programa marginal até aqui. Os gêneros são conjuntos de atributos técnicos e estéticos, mais ou menos estáveis, acompanhados de um rótulo e que são utilizados pela indústria para promover os filmes no mercado de massa, na medida em que os reveste com a idéia de que ali se encontra algo conhecido, previamente aprovado pelo gosto do consumidor. O tal “de que tipo de filme você gosta?” sempre ajudou a indústria cinematográfica a vender seus filmes, tanto quanto o “qual seu ator/atriz favorito?”. A questão dos gêneros não deve ser confundida com a idéia, necessariamente pejorativa, de ‘fórmulas’. Não há gêneros bons ou ruins. Mas há, certamente, filmes bons e filmes ruins dentro de cada gênero. No entanto, o que importa para nós é a definição de gênero como um conjunto estável de atributos técnicos e estéticos. Por conta disso é que dizemos que não é surpresa essa atração do Cinema Marginal pelo universo do gênero, na medida em que o diálogo com este universo é um caminho natural para o diálogo com a indústria e, sobretudo, para a plena execução de procedimentos intertextuais. Assim como os filmes marginais se apropriam, por meio de artifícios metalingüísticos, da estética de outros cinemas (Cinema Novo, Nouvelle Vague), de outros meios (rádio, televisão, quadrinhos), de outras épocas (cinema mudo) etc., também se apropriam da estética dos gêneros (musical, comédia, faroeste). Toda linguagem, estável o suficiente para se tornar distintiva dentro de certo imaginário coletivo, torna-se alvo de incorporações pelos marginais.

Mais uma vez o *Bandido* pode ser tomado como exemplo do que estamos dizendo. Em seu manifesto intitulado *Cinema fora da lei*¹⁵¹, de maio de 1968, Sganzerla declara

¹⁴⁹ Ibidem, p. 122.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ Anexo 2.

ser *O Bandido da Luz Vermelha* “um *far-west* sobre o terceiro mundo”. E continua: “uma fusão e mixagem de diversos gêneros pois para mim não existe separação de gêneros. Fiz um filme-soma: um *far-west* mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica”.

Segundo Fernão Ramos,

esta declaração deve ser tomada, em sua excessiva abrangência, como a caracterização do Cinema Marginal em face da relação intertextual — em especial com a narrativa clássica — completamente fora dos horizontes do Cinema Novo. A somatória, frisada atrás por Sganzerla, transparece no filme através de mecanismos de citação onde outros discursos, não só cinematográficos, são incorporados na narrativa antropofagicamente. Isto é claro no estilo da “voz off” que narra o filme nos remetendo diretamente ao universo da transmissão radiofônica sensacionalista; na velocidade e na forma, características do filme policial, através da qual a narrativa se desenrola; na citação de filmes de ficção científica, através de imagens de discos voadores; com o próprio Cinema Novo (*Terra em Transe*), em um singular, mas significativo aproveitamento irônico do discurso.

O Bandido é, pois, em toda sua complexidade, um ponto de condensação na história do cinema brasileiro. Ao mesmo tempo em que dialoga com o cinema que o antecedeu e com o cinema de sua época, o primeiro longa-metragem de Rogério Sganzerla funda as bases de um cinema absolutamente novo.

Analisar *O Bandido da Luz Vermelha* é discutir, antes de tudo, linguagem cinematográfica. *O Bandido* e *A Mulher de Todos* são dois filmes que transpiram cinema. Não porque, a exemplo de tantas outras obras, homenageiem a história do cinema, mas porque levam a experimentação com a linguagem cinematográfica ao seu ponto máximo. E esse trabalho com a linguagem é o que importa. Não a mimese, não o drama, não o enredo, não a psicologia, mas a linguagem. A linguagem é a personagem, o cenário e a ação nestes dois filmes. Neles, a mensagem está no tratamento com a linguagem. Daí resulta nosso desejo em estudar a metalinguagem nestas duas obras-primas do cinema brasileiro.

Não devemos cair no engano de que, no diálogo com os meios de comunicação de massa, estes dois filmes sejam um produto híbrido, algo que não cinema. Nas obras de Sganzerla, o diálogo entre as diferentes linguagens é um processo dialético no qual a síntese é sempre cinematográfica. E é isso que torna suas obras tão interessantes. Sganzerla não ‘junta’ simplesmente um ‘monte de coisas’. Ele incorpora outras linguagens e as usa cinematograficamente. E aí está uma grande habilidade. Se há algum elogio que se possa fazer a estes dois filmes de Sganzerla é este: *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos* são cinema.

QUARTA PARTE:

Análise dos filmes

1. Análise de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

O Bandido da Luz Vermelha data de 1968, ano de agitações políticas e culturais no mundo inteiro, o qual está ideologicamente polarizado e vive sob o jugo de um conflito potencial, ilustrado pela guerra do Vietnã. Na França, os estudantes ocupam as ruas e, ao lado de setores da classe operária, entram em confronto com a polícia durante o mês de maio. É o famoso *maio de 68*. No Brasil, a política sofre o enrijecimento do regime militar com a decretação do Ato Institucional nº 5. No âmbito cultural estão em voga manifestações ousadas, como o movimento Tropicalista, melhor representado por suas composições musicais, os grupos Arena e Oficina, nas artes cênicas, e o Cinema Novo, no cinema.

No entanto, com o endurecimento do regime militar e a nova conjuntura mundial a partir de 1968, discursos homogêneos e de uma pretensa inclusão totalizadora, como os do Cinema Novo e do Teatro de Arena, perderão força diante de discursos heterogêneos, fragmentários e relativizados, como o do Teatro Oficina e do Tropicalismo. Além do chamado Cinema Marginal, que surge, como sugere a maioria da crítica, exatamente em 1968 com o lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*.

O Bandido é um filme marco que, se quisermos traçar linhas demarcatórias, pode ser considerado como o ponto de partida para o que mais tarde seria o Cinema Marginal. (...) Sua produção se localiza dentro do quadro ideológico do Brasil dos anos 60, onde a falência dos projetos revolucionários de transformação social permite a emergência de um discurso ainda referente — e ao mesmo tempo descentrado — com relação ao embasamento da prática política que em 1968 se esvaeceu. O tropicalismo é um dos exemplos mais patentes desta relativização de discursos antes homogêneos e de pretendida abrangência totalizadora.¹⁵²

Retomamos estas observações históricas, pois queremos deixar claro o contexto em que se deu a produção e o lançamento do *Bandido* para que o leitor possa

¹⁵² RAMOS, F. *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pg. 78.

enxergar na nossa análise os elementos sociais e historicamente determinados que compõem a estrutura do filme analisado.

Feita esta ressalva, gostaríamos de começar a análise fílmica de *O Bandido da Luz Vermelha* pelas declarações do próprio Rogério Sganzerla acerca do seu primeiro longa-metragem. Uma decisão que, no caso de Sganzerla, facilita e enriquece o nosso trabalho por ter sido ele crítico de cinema antes de cineasta. Como já dissemos, aos 19 anos, Sganzerla já escrevia críticas de cinema para o suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*. No entanto, não citaremos aqui os seus escritos da época de crítico, mas suas declarações para os jornalistas quando do lançamento de seu longa de estréia.

O enxerto abaixo foi extraído de uma de suas declarações para o jornal *Tribuna da Imprensa* de 5 de dezembro de 1968:

Fiz *O Bandido da Luz Vermelha* porque todos os cineastas que admiro fizeram filmes policiais, mas no meio do projeto percebi que não poderia parar, que tinha que incorporar outros estilos sem sair da poesia noturna do policial classe B, para procurar a verdade dos espaços externos do western, nos interiores pobres da chanchada, na estilização do musical.

Neste trecho, Sganzerla nos declara que, por um lado, o *Bandido* foi originalmente pensado para ser um filme do gênero policial, mas que, por outro, o filme não deixa de congregiar outros gêneros como o *western* e o musical. Entretanto, mais do que incorporar e misturar gêneros, Sganzerla funde, na composição do *Bandido*, diversos estilos e influências, não sendo fiel a nenhuma delas, como observou Jean-Claude Bernardet: “Se o policial classe B se apresenta com uma importância determinante, por outro lado não há um ou uns poucos cineastas em que Sganzerla se fixe”¹⁵³.

Considero importante frisar, a esta altura, que, na composição do *Bandido*, existem dois tipos de influência. A primeira é aquela que todo artista — desde que consuma os produtos culturais de sua época — possui e aplica ao seu trabalho. Não falaremos desta, já que ela não compete exclusividade ao nosso caso. Falaremos de outra, esta sim, restrita — ou pelo menos mais fechada — aos contornos do nosso objeto. A influência sobre a qual nos interessa versar aqui é esta *influência declarada* de Sganzerla. Uma espécie de macro-influência, “macro” não apenas no tocante à pluralidade de autores em que ele se apóia e cita, mas também no tocante ao próprio

¹⁵³ BERNARDET, J.C. *O Vôo dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1991, pg. 198.

tamanho das citações. Queremos dizer com isso que, pelo menos no que diz respeito ao *Bandido*, Sganzerla não despedaça suas citações a ponto de diluí-las em um pretensão estilo próprio, como o fazem a maioria dos artistas. Pelo contrário, seu estilo pauta-se em fazer citações cada vez maiores — como em um puzzle de peças gigantes — e em maior número. Vejamos esta concepção consolidada nas próprias palavras do autor, em uma declaração para o jornal *Folha de São Paulo*, de 28 de maio de 1968:

meu estilo é arbitrário como Pasolini, Orson Welles, Miguel Borges ou Godard (...) não tenho medo dos cineclubistas recalçados que falarão em influências de Buñuel, Welles, Eisenstein, Godard, Rossellini, Fuller. À medida que filmo, sinto necessidade de citar o mais livremente possível o cinema em geral, de utilizar o cinema num mesmo movimento sintético. Vou do plano fixo ao travelling agitado com a mesma segurança que fundo Hitchcock com Luís Buñuel (...)

Nas palavras de Bernardet:

Um dos aspectos surpreendentes dessas declarações não é tanto a clareza de Sganzerla quanto ao processo de incorporações, nem a facilidade com que confessa roubos que o preconceito da originalidade autoral tenderia a ocultar, mas o volume monumental dessas incorporações¹⁵⁴.

Quando Sganzerla afirma que sente “necessidade de citar o mais livremente possível o cinema em geral, de utilizar o cinema num mesmo movimento sintético”, ele está admitindo, noventa e nove fora o emprego de outros elementos anti-ilusionistas, a sua predileção pelo artifício da metalinguagem, como veremos ao longo desta análise.

Apesar de estarmos aqui, neste começo, oferecendo um panorama geral dos principais aspectos do *Bandido*, ao se falar das misturas de gêneros, não podemos deixar de enveredar, desde já, na análise de um trecho específico do filme que é a *cena do liquidificador*¹⁵⁵. Em um de seus escritos, publicado no suplemento literário do *O Estado de S. Paulo* em 28 de agosto de 1965, intitulado *O Legado de Kane*, Sganzerla afirma:

(...) Welles recusa a construção clássica (clara e unitária) linearmente progressiva das películas de então. Cidadão Kane apresenta uma estrutura voluntariamente fragmentária. (...) O imenso ‘puzzle’ de que fala o repórter e que Susan simbolicamente monta parece ser a fita em si; ao compor um extenso painel histórico-humano, o filme-objeto – ou o filme-‘puzzle’ – não chega a se completar. Falta um último fragmento: ‘Rosebud’ (...)

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Esta cena aparece aos 21’30” do início do filme.

Conforme afirma Jean-Claude Bernardet, essa mesma relação cena/fita que Sganzerla diz existir em *Cidadão Kane* também está presente no *Bandido*. A *cena do liquidificador*, em que o bandido mistura uma grande variedade de ingredientes, constitui um microcosmo¹⁵⁶ da própria fita que, como já vimos, foi composta como uma mistura de vários gêneros e influências.

Figura 3 - 21'30" - cena do liquidificador: fragmentação e mistura de gêneros

Na continuação do artigo, referindo-se ao filme de Orson Welles — e aqui estendendo-se, conforme o quer Bernardet, para a estrutura do *Bandido* —, Sganzerla afirma que “a fita possui uma forma aberta (como na arte barroca e na arte contemporânea), ‘incompleta’; trata-se de um jogo a ser mentalmente organizado pelo espectador”.

É interessante observar que a mistura e a brincadeira com os gêneros é algo proposto por Brecht¹⁵⁷ como forma de se alcançar o *efeito de distanciamento*, já que o descompasso entre um gênero e outro possibilita o desvelamento da linguagem para o público.

No entanto, a *cena do liquidificador* não se restringe a metaforizar apenas essa característica, de fragmentação e mistura de gêneros, do *Bandido* — esse aspecto formal da fita, como acertadamente apontou Bernardet. Ela também evoca o tema da identidade de Jorge (o protagonista): fragmentada, incompleta, obscura e incongruente.

A cena começa com Jorge experimentando diferentes armações de óculos e se olhando no espelho, enquanto a narração em *off* dos locutores¹⁵⁸ diz: “Ninguém sabe realmente a nacionalidade e muito menos a identidade desse jovem criminoso subdesenvolvido. Paraguaio? Brasileiro? Cubano? ou Mexicano?”

O tema é recorrente no filme. A todo o momento as vozes em *off* dos locutores tentam projetar a identidade deste “jovem criminoso subdesenvolvido”. Inclusive as inserções em *off* do protagonista colaboram nesse sentido. Somando, ainda, aos comentários verbais, a vasta coleção de imagens, cenas e objetos-símbolo que pontuam a questão ao longo da fita, o filme projeta uma série de atributos e conjeturas

¹⁵⁶ Mundo pequeno, resumo do universo.

¹⁵⁷ BRECHT, B. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

¹⁵⁸ O filme é inteiramente permeado pela narração em *off* de uma voz masculina e uma voz feminina que evidentemente representam uma dupla de locutores radiofônicos.

identitários onde, a rigor, “a imagem do bandido nunca chega a harmonizar seus cacos”¹⁵⁹.

“Quem sou eu?” é a primeira inserção verbal da fita. É a voz (*off*) do bandido que, por cima da imagem de um cartaz que reproduz o desenho da esfinge egípcia, questiona a si próprio.



Figura 4 - 00'09" – voz off do bandido: “Quem sou eu?”

E assim, ao longo do filme, a identidade de Jorge é projetada, fragmentada e contraditoriamente, em relação a sua origem, nacionalidade, filiação, suas motivações etc.

Não iremos, no entanto, aqui, aprofundarmo-nos na análise destas questões que já foram tão bem abordadas por Bernardet e Xavier em seus respectivos trabalhos. Iremos sim, sempre que necessário, recorrer a estas duas abordagens para dar prosseguimento à nossa análise que pretende, antes de mais nada, dar conta dos procedimentos metalingüísticos presentes no interior do *Bandido*.

A primeira incursão metalingüística do *Bandido* aparece ainda nos créditos de abertura que, em vez de aparecerem escritos graficamente por sobre a imagem do filme — como na maioria das fitas da época —, são mostrados dentro da diegese do filme, em um luminoso animado — comum nos grandes centros urbanos daquela época — destinado ao noticiário da imprensa. Nele aparece escrito “um filme de cinema”, como

¹⁵⁹ XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pg. 75.

querendo dizer que aquele filme ocupar-se-á do assunto “cinema”, se entendermos o “de” como no lugar de “sobre”. Ou ainda, se quisermos, podemos entender esta expressão como *um filme feito de cinema*.

Em qualquer dos casos a metalinguagem está dada e, com ela, um primeiro passo para o distanciamento. Façamos aqui um exercício para entendermos a suspensão do ilusionismo do espectador a partir da expressão escolhida por Sganzerla para abrir o seu filme: se identificarmos a realidade objetiva, esta em que nós vivemos, com um sinal positivo (+) e a representação, ou seja, o filme ou o cinema, com um sinal negativo (-), trocamos a expressão “um filme de cinema” pela sua imagem desreificada “a representação (-) da representação (-)”. Dada a inversão de sinal, pela multiplicação dos termos, voltamos à realidade objetiva (+) ou, pelo menos, caminhamos para ela.

Outra aplicação metalingüística que podemos identificar no *Bandido* trata-se de uma citação à música de *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha, de 1967. Uma citação que se apresenta bastante conflituosa, já que Sganzerla rejeita o Cinema Novo; mesmo que, às vezes, ressalve a figura de Glauber, como podemos ver na declaração dada ao periódico *O Jornal*, em 23 de janeiro de 1970, onde afirma que não tem “nada com o chamado movimento do Cinema Novo”, pois não gosta de seus filmes, fazendo “uma pequena exceção para Glauber Rocha”. Sobre esse conflito entre rejeição e assimilação, nos diz Bernardet:

O aproveitamento da música de *Terra em Transe* parece ter assim um duplo sentido: uma citação homenageia Glauber, *Terra em Transe* e o Cinema Novo; outra celebra a morte de Glauber, *Terra em Transe* e o Cinema Novo. Aceitando essa interpretação, o duplo sentido da citação musical estabelece relações de assimilação e rejeição, de homenagem e repúdio, de amor e morte entre *Terra em Transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*¹⁶⁰.

Para Bernardet, a citação de *Terra em Transe* deve ser vista diferentemente das outras citações e paródias do *Bandido*, já que existe uma relação direta entre os autores dos dois filmes que produz um significado que não pode ser estendido a nenhuma outra incorporação forjada por Sganzerla:

Vimos várias incorporações praticadas pelo *Bandido* (...), mas nenhuma tem o caráter conflituado que apresenta a de *Terra em Transe*. O problema da assimilação e da rejeição só se dá com Glauber, o que o constitui como figura

¹⁶⁰ BERNARDET, J.C., *op. cit.*, p. 191.

de pai-modelo e o diferencia de todas as outras citações, incorporações, enxertos, paródias etc.¹⁶¹

No caso desta referência a *Terra em Transe*, entendemos que só uns poucos iniciados é que poderiam, ou puderam, reconhecer a citação. E, dentre eles, pouquíssimos poderiam lhe dar o significado que lhe deu Bernardet.

Abandonando temporariamente a análise linear, gostaríamos de tecer alguns comentários acerca da questão musical no *Bandido*. O *Bandido* não possui uma trilha sonora original. Seu universo musical é construído a partir da colagem de um número muito grande de músicas já famosas e muito diferentes entre si, como observa José Carlos Avellar no *Jornal do Brasil*, em 17 de maio de 1969: “Todos os diversos componentes do som brasileiro dos últimos anos estão reunidos: boleros, macumbas, O Guarani, música de fundo de filmes americanos, choros, *rock and roll*, o baião, batucadas (...)”

Além da música nacional, Sganzerla incorpora e mistura, sem qualquer reserva ou pudor nacionalista, diversos gêneros, de diferentes nacionalidades e épocas.

Não tive pudor em fundir a 5ª *Sinfonia*, de Beethoven, com *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga, e, em certos momentos, sobrepor três ou quatro músicas. A narração é outro elemento original, pois restitui o filme a uma de suas origens fundamentais – o rádio¹⁶².

Estas músicas são, em sua grande maioria, utilizadas para indicar ou complementar o sentido do espaço cênico, como podemos observar na trilha sonora “caribenha” que ambienta a cena de um prostíbulo, ainda no primeiro terço do filme. Em nenhum momento do *Bandido*, e isto é muito importante de se avaliar, Sganzerla utiliza-se da música para produzir envolvimento catártico na platéia.

O uso autônomo do som — ou seja, a utilização do som desvinculado da imagem — é, também, uma maneira de se romper com o ilusionismo cinematográfico. Na medida em que o espectador não enxerga um sincronismo entre som e imagem, passa a negar a verossimilhança e sua atenção é redirecionada da mensagem para o código:

Em lugar da trilha sonora em sincronismo com a imagem, auxiliar imprescindível para a clareza da narração da história, ruídos, música e diálogos correm paralelamente ao filme, quase por fora da imagem, como se um programa de rádio fosse ouvido durante a projeção de um filme sem som¹⁶³.

¹⁶¹ *Ibid.*, pg. 197.

¹⁶² Declaração feita ao *Jornal do Brasil*, em dezembro de 1968.

¹⁶³ José Carlos Avellar para o *Jornal do Brasil*, em 17 de maio de 1969.

Fazendo um gancho com este último enxerto, enveredemos, agora, na análise do material sonoro dos locutores radiofônicos que, ao longo de todo o filme, narram as peripécias do bandido em voz *off*. Por entendemos que o melhor procedimento para esta análise é perseguir o encadeamento dos processos técnico-estéticos basais (ou mínimos) da obra cinematográfica, daremos continuidade ao exame dos elementos que compõem o universo sonoro de *O Bandido da Luz Vermelha*.

As duas vozes em *off*, uma masculina e uma feminina, constituem, evidentemente, uma paródia das locuções radiofônicas sensacionalistas e são utilizadas por Sganzerla como recurso narrativo:

[...] outros discursos, não só cinematográficos, são incorporados na narrativa antropofagicamente. Isto é claro no estilo da “voz *off*” que narra o filme nos remetendo diretamente ao universo da transmissão radiofônica sensacionalista; na velocidade e na forma, características do filme policial, através da qual a narrativa se desenrola¹⁶⁴.

É por meio dessa transmissão radiofônica que o espectador recebe a maior parte das informações a respeito do bandido. Por meio dos locutores de rádio, o bandido é descrito e narrado. No entanto, enquanto os locutores o descrevem, as imagens que vemos não estabelecem a menor relação com a descrição que nos é passada. A narração fílmica não se preocupa em tornar verossímeis as informações dos locutores, e a narração do bandido — já que o bandido também narra e exprime pensamentos em *off* —, às vezes, até desmente o que nos foi conhecido pelos locutores..

Como podemos observar, no *Bandido* existem “três níveis de narração: a locução radiofônica independente da diegese, o monólogo do bandido relacionado com alguns aspectos da diegese, e a narração fílmica, registro da diegese”¹⁶⁵.

Quanto ao estranhamento gerado pela locução radiofônica, podemos afirmar que ele existe. No entanto, ele só não é maior porque o autor se preocupou em atribuir uma origem, ou um sentido, para aquelas vozes em *off*, no momento em que, logo no início do filme, inseriu um *take*¹⁶⁶ onde vemos uma grande antena claramente destinada à transmissão de ondas de rádio.

¹⁶⁴ RAMOS, F. *Cinema Marginal (1968/1973) – A Representação em seu Limite*. São Paulo, Brasiliense, 1987. pg. 130.

¹⁶⁵ GRAÇA, M.S.; AMARAL, S.B.; GOULART, S. *Cinema Brasileiro: Três Olhares*. Niterói: EDUFF, 1997.

¹⁶⁶ Tomada; começa no momento em que se liga a câmara até que é desligada.



Figura 5 - 1'50" – take da antena

Segundo Sganzerla, “o rádio brasileiro é outra tradição que não pode ser desconhecida, principalmente quando se tenta mergulhar nas origens e implicações do subdesenvolvimento”¹⁶⁷. Podemos dizer que a incorporação do universo do rádio no *Bandido* constitui um tipo de metalinguagem, o mesmo tipo de metalinguagem que teremos quando, mais para frente, ocuparmos-nos da referência à televisão, à publicidade e ao jornal impresso. Ou seja, uma metalinguagem que se estabelece ao nível do *meio de comunicação de massa* que “fala” dos *meios de comunicação de massa*. Esta interpretação é endossada quando Sganzerla afirma que o tipo de narração do *Bandido* “restitui o filme a uma de suas origens fundamentais — o rádio”. Com esta declaração, Sganzerla professa sua crença na influência do rádio na construção da linguagem cinematográfica.

No *Bandido*, a referência aos meios de comunicação de massa é constante. Contudo, o que interessa para esta análise não é tanto o número de referências a eles, mas a forma como estas referências se dão.

O que caracteriza, no entanto, a ruptura de *O Bandido* com o universo do Cinema Novo é a sua capacidade de um diálogo, não apenas crítico mas também incorporador, com o mundo industrial e os modernos meios de comunicação existentes neste mundo (entre os quais o cinema se inclui). A partir do abandono da postura valorativa — que uma ideologia centrada na compreensão do universo social enquanto totalidade coerente permite —, todo o universo fragmentário da realidade industrial-urbana que cerca o

¹⁶⁷ Declaração feita ao *Jornal do Brasil* em dezembro de 1968.

sujeito se relativiza e a percepção deglutidora capta os impulsos múltiplos e díspares desta realidade como alimento desejável para a representação¹⁶⁸.

O rádio, a TV e o jornal não são empregados como objeto de cena. Também não são apenas mais um assunto do filme. No *Bandido*, os meios de comunicação de massa são incorporados como linguagem. E é isto o que mais nos interessa. Este talvez seja um dos maiores feitos do *Bandido* em termos de metalinguagem: a combinação e a explicitação da linguagem de todos os meios de comunicação de massa existentes na época.

E, aí, então, cria um cinema rítmico, de montagem, cuja estrutura exatamente refere-se àquela da comunicação de massas: rádio, jornal, cinejornal, televisão, anúncios luminosos, publicidade, tudo calcado pela tônica do sensacionalismo, utilizada como um recurso objetivo de enfoque das camadas da realidade política e cultural¹⁶⁹.

A linguagem radiofônica é incorporada na narração do filme de maneira que temos a impressão de estar ouvindo um programa de rádio durante a projeção de um filme mudo, como disse Avellar. A audição do programa radiofônico só é interrompida para a inserção de alguns poucos diálogos e da narração *off* do bandido. Interrupções que, inclusive, validam a proposta metalingüística, na medida em que, se não existissem, a incorporação estaria mais próxima de uma simples apropriação da linguagem do rádio do que da criativa e antropofágica assimilação dela.

Este mesmo tipo de assimilação da linguagem se dará com o jornal e, principalmente, com a televisão e com o cinema. Sganzerla está consciente do poder que a indústria cultural, que amadurecia naquele momento no Brasil, possui. O avanço dos meios audiovisuais — principalmente os eletrônicos (TV e vídeo) —, a explosão da propaganda e a crescente importância dos mercados cultural e da informação transformam radicalmente a experiência física e subjetiva dos que residem nos grandes centros urbanos. É o mesmo momento em que intelectuais e pesquisadores se voltam firmemente para a análise da cultura de massa e em que as faculdades de Comunicação são criadas. Sganzerla está atento a tudo isso:

(...) ainda é preciso entender o poder do rádio no Brasil, a força das chanchadas, o poder da difusão coletiva e do imaginário das grandes cidades,

¹⁶⁸ RAMOS, F., *op. cit.*, pg. 80.

¹⁶⁹ José Lino Grünwald para o *Correio da Manhã*, em 13 de maio de 1969.

alimentadas pelas mesmas fontes de comunicação que são o rádio, a TV e o cinema¹⁷⁰.

Continuaremos com o desrespeito à ordem cronológica em que aparecem no filme as manifestações metalingüísticas para analisarmos o caso da televisão antes do caso do cinema.

As referências ao universo televisivo aparecem duas vezes ao longo do *Bandido*. Na primeira, o filme nos apresenta os bastidores do que parece ser um programa de opiniões. No cenário deste programa encontram-se apenas duas pessoas que, possivelmente, estariam ali para um debate, e o apresentador do referido programa.



Figura 6 - 28'03" – bastidores de um programa de debates

A cena começa com um plano conjunto que desvela ao público os bastidores de um estúdio de TV. Com este enquadramento podemos ver onde acaba o cenário e onde começa o estúdio, um microfone direcional e, no canto esquerdo do quadro, um pedaço da objetiva da câmera de televisão. Ela está apontada para o convidado que está falando no momento. Com um movimento de *zoom-in*¹⁷¹, a câmera de cinema — esta que registra o que nós, espectadores do *Bandido*, vemos — enquadra o convidado em *plano médio*¹⁷² e se camufla na câmera de TV, já que este tipo de enquadramento é característico deste modelo de programa televisivo e já não vemos os bastidores do estúdio. O convidado fala olhando diretamente para a câmera. No entanto, em

¹⁷⁰ Declaração de Sganzerla em artigo de Ruy Gardnier in <http://www.contracampo.com.br/58>, 2004.

¹⁷¹ Aumento na distância focal da lente da câmara durante uma tomada, o que dá ao espectador a impressão de aproximação do objeto que está sendo filmado.

¹⁷² Plano que mostra uma pessoa enquadrada da cintura para cima.

determinado momento, a trilha musical do filme — e não do programa — encobre a fala do convidado, ao mesmo tempo em que a câmera executa um movimento *panorâmico*¹⁷³, da esquerda para a direita, que volta a mostrar os bastidores do programa até enquadrar, novamente em *plano médio*, o apresentador.



Figura 7 - 28'30" – apresentador em plano médio e olhando para a câmera

A câmera mantém-se fixa por alguns segundos enquanto o apresentador defende, olhando diretamente para a câmera, a pena de morte. Antes que ele termine sua fala, a câmera volta a se mover, desta vez lentamente e tendo como eixo a figura do próprio apresentador. Com o movimento, voltamos, mesmo que sutilmente, a perceber os limites do cenário. No entanto, o apresentador continua olhando diretamente para a “nossa” câmera, ao invés de manter os olhos fixos no mesmo lugar de antes, onde, entendemos, estaria a câmera de TV. Não são característicos de um programa de TV movimentos de câmera como este. A esta altura, entendemos que as duas linguagens se fundem. O apresentador de TV se dá conta de que está, na verdade, dentro de um filme, ou dentro de um programa de TV que está dentro de um filme. Desta forma, temos ao longo desta cena as duas linguagens se intercalando e mesclando-se no final:

CINEMA > TELEVISÃO > CINEMA > TELEVISÃO > CINEMA/TELEVISÃO

¹⁷³ Quando a câmara que se move, sobre o seu próprio eixo, em movimento lateral.

O plano aberto e os movimentos de câmera demonstram ser o registro do *Bandido*, ao passo que a câmera fixa, o enquadramento em *plano médio* e o ator olhando diretamente para a câmera demonstram ser uma referência à estética televisiva.

A brincadeira metalingüística com a televisão aparece ainda uma segunda vez para compor uma cena com o gângster JB da Silva. A estrutura é quase a mesma da explicitada acima. Enquanto JB da Silva faz suas propostas de governo e responde às perguntas de dois jornalistas da emissora, a composição do quadro alterna-se entre o registro do *Bandido* e o registro do programa de TV. Quando a câmera de cinema registra os bastidores do estúdio de TV, podemos, inclusive, ver o nome da emissora estampado no lado direito da câmera de TV: *Canal 13*.



Figura 8 - 57'56" – bastidores do estúdio do Canal 13

Desta vez, o áudio também corrobora para distinguir quando estamos assistindo ao filme e quando estamos no lugar de telespectadores do programa em que JB da Silva faz sua campanha. Quando a câmera de cinema nos mostra os bastidores, a equipe e os equipamentos do programa, uma voz em *off* — provavelmente do diretor do programa de TV — grita: “vai câmera 1” ou “atenção... agora”. Neste momento estamos claramente no papel de espectadores do *Bandido* e assistindo a JB da Silva como mais um personagem do nosso filme. No entanto, quando a câmera de cinema se coloca no lugar da câmera de TV, a única coisa que podemos escutar é a fala de JB da Silva que olha para a câmera e dirige-se para nós, agora, telespectadores.



Figura 9 - 56'30" – estética televisiva: olhando para a câmera, em plano fechado

É importante observar que em nenhum dos dois casos em que Sganzerla joga com o universo da televisão temos um *take* antes ou depois das cenas para referenciar a TV dentro do filme. Ou seja, diferentemente do rádio, referenciado pela antena, como já falamos, a TV é incorporada sem receber nenhum tipo de motivação. Sganzerla não se preocupou — ou, de fato, esta não era a sua intenção — em inserir um *take* onde uma das personagens, mesmo que secundárias, do *Bandido* estivesse diante de um aparelho televisivo. Isto é, ele nos referencia com os bastidores da TV, junto aos ‘produtores’, mas não junto aos telespectadores de um programa televisivo.

Analisemos, agora, a relação metalingüística que o *Bandido* estabelece com o próprio cinema, não com o cinema enquanto instituição — que abrange os processos técnicos, estéticos e culturais —, mas como meio de comunicação e espetáculo das massas.

Esta incursão metalingüística pelo cinema como meio de comunicação de massa se dá em três momentos distintos. Na primeira, nos é mostrada a platéia de uma sala de cinema sendo que, em primeiro plano, aparecem três cineastas. Muitos filmes da época do *Bandido* tinham cenas de platéia de cinema. No entanto, na cena do *Bandido* aparecem, como figurantes na platéia, o próprio cineasta Rogério Sganzerla e dois outros colegas: Carlos Reichenbach e Antônio Lima. Em outro momento do filme também aparecerá Ozualdo Candeias, cineasta marginal, autor de *A margem*.

A cena já começa com um *travelling*¹⁷⁴, que vai dos “ilustres figurantes” até o bandido, que assiste ao filme comendo milho e com um binóculo. Para a nossa análise, é importante observar que o binóculo tem a função de preparar a entrada do *take* da tela de cinema. Ou seja, há uma preocupação, por parte de Sganzerla, de referenciar a entrada do *take* do filme, ao qual o bandido assiste, na nossa tela — espectadores do *Bandido*. Esta preocupação é a mesma que identificamos para o *take* da antena de rádio, que só existe para dar sentido aos locutores radiofônicos.



Figura 10 - 32'55" – o bandido de binóculos no cinema

Quando o bandido coloca o binóculo e aponta para a tela, nós, espectadores, somos induzidos a esperar um *take* da tela. E é o que acontece. Através de um procedimento de colagem, Sganzerla coloca na nossa tela um ‘outro’ filme. Vemos, então, que o bandido assiste a um filme de *guerra*. Concluimos, com isto, que este tipo de metalinguagem não proporciona um estranhamento no público. Pois, se o espectador reconhece o filme ao qual ele assiste como “real”, não há nada de inverossímil em alguém, dentro deste filme, ir ao cinema, olhar para a tela e nela ver um filme de *guerra*.

¹⁷⁴ qualquer deslocamento horizontal da câmara



Figura 11 - 33'36" – procedimento de colagem: filme de guerra

Analisemos esta cena com mais calma. Primeiro, nos é mostrada a sala de cinema e os “ilustres figurantes”. Entendemos que esta imagem só causaria estranhamento em quem conhecesse e identificasse os cineastas. Depois, dentro do mesmo *take*, nos é mostrada a figura do bandido comendo milho. Congelemos a imagem neste e ponto e vamos verificar as possibilidades de entrada do *take* da tela de cinema e suas respectivas potencialidades de estranhamento, começando pela maneira como Sganzerla de fato executou a cena:

1º.) o bandido olha através do binóculo para a tela; corte para a tela que preenche todo o quadro. Não há estranhamento.

2º.) o bandido não olha para a tela; corte para a tela que não preenche todo o quadro, ou seja, conseguimos ver os limites da tela. Não há estranhamento.

3º.) o bandido não olha para a tela; corte para a tela que preenche todo o quadro. Ocorre o estranhamento.

O estranhamento ocorre, neste último exemplo, porque o *take* do segundo filme “invade” o nosso quadro sem que antes fôssemos alertados disso. Ou seja, o filme que deveria ser objeto da representação — e, para tanto, ocupar um segundo plano no filme, seja imagetivamente (aparecer os limites da tela), seja narrativamente (o bandido olha para a tela) — passa a ser o sujeito da representação, na medida em que se apropria do primeiro plano da narrativa fílmica.

Existem níveis de estranhamento. Certamente, ficaríamos ainda mais chocados se o segundo filme invadisse a nossa tela quando o bandido não estivesse nem na sala de cinema. Só de ele estar lá, mesmo que não olhando para a tela, já atribuímos um certo sentido àquele filme que nos invade o quadro. Ele se justifica em alguma medida.

Na segunda vez em que o bandido vai ao cinema, muito rapidamente, sofremos este estranhamento maior de que estamos falando. Primeiro, nos é mostrada a fachada de um cinema pornô, onde o bandido entra. Depois, um corte seco traz à nossa tela a imagem de um filme que se passa em uma taberna. No filme vemos muitos homens, mulheres e alguns carneiros. Mas, apesar de insinuar uma orgia, o filme que nos é mostrado não tem relação com os cartazes da fachada do cinema.



Figura 12 - 35'02" – fachada de cinema pornô



Figura 13 - 35'10" – sem relação com o take anterior

Temos apenas dois *takes*. E há muito pouca relação entre eles. Primeiro, só vemos o bandido entrar no cinema. Desta vez, não vemos a platéia do cinema. Depois, como dissemos, o filme não corresponde à fachada do cinema, repleta de cartazes com mulheres nuas. Somos impelidos, portanto, a um certo estranhamento.

Na terceira incursão metalingüística do *Bandido* pelos espaços do cinema, vemos o bandido na platéia assistindo a um filme estrelado por Orson Welles. Neste caso, também não há estranhamento, pois, mesmo que desta vez o bandido não esteja utilizando o binóculo, vemos claramente que os seus olhos se dirigem para a tela.

Neste terceiro caso, o interessante é perceber a homenagem ao cineasta que influenciou, através do estilo de seus filmes, algumas cenas do *Bandido* e que depois, hoje sabemos, iria influenciar e ser tema de grande parte da cinematografia de Sganzerla.



Figura 11 - 82'35'' – colagem: homenagem a Orson Welles

Retomemos a análise linear do filme do Bandido para investigar uma determinada aplicação metalingüística que, agora sim, refere-se ao cinema enquanto instituição cultural. Há, no início do segundo terço do filme, uma cena que começa com a apresentação de uma claquete de cinema. Nela, em vez de constar, no lugar do título, o nome *O Bandido da Luz Vermelha*, podemos ler, claramente, *Coisas Nossas*¹⁷⁵, filme brasileiro da década de 30:

Um plano apresenta uma claquete: no lugar do título não está escrito *O Bandido da Luz Vermelha*, mas *Coisa Nossas*, em referência a um filme musical brasileiro do início do cinema sonoro. É mais uma maneira, além das referências explícitas à chanchada e ao Cinema Novo, de se inserir dentro da tradição do cinema brasileiro¹⁷⁶.

Esta aplicação metalingüística tem duas motivações ou, no mínimo, dois resultados. A primeira, como afirma Bernardet, consiste em fazer uma citação ao filme *Coisas Nossas* para estabelecer um diálogo do *Bandido* com a tradição do cinema brasileiro.

¹⁷⁵ filme de Wallace Downey lançado no *Cine Eldorado*, Rio de Janeiro, em 1931.

¹⁷⁶ BERNARDET, J.C. *op. cit.*, p. 216.



Figura 15 - 27'35" – citação ao filme musical brasileiro *Coisas Nossas*

A segunda motivação, ou consequência, desta aplicação metalingüística é a quebra da impressão de realidade, na medida em que o autor traz para dentro do filme um objeto que pertence aos bastidores do cinema: a claquete. Sabemos que a história do *Bandido* não compreende a aventura de personagens produzindo um filme. Sabemos, também, que uma claquete está sempre relacionada à produção de um filme. Logo, quando vemos a claquete na diegese do *Bandido* tentamos, imediatamente, relacioná-la à “idéia” de filme mais próxima que temos que, no caso, é o próprio *Bandido*. A claquete pode constituir na interpretação do espectador uma falha, algo que deveria ter sido escondido e que não foi. Na medida em que o público é capaz de perceber os procedimentos e materiais que compõem o filme, a impressão de realidade é quebrada e o público, mais uma vez, é levado a distanciar-se da obra.

No entanto, quando lemos *Coisas Nossas* na claquete, voltamos a acreditar no discurso do filme, afinal, não se trata da claquete do *Bandido*, mas de uma outra claquete que alguém está usando para fazer o filme *Coisas Nossas*. Contudo, mais uma vez ficamos desacreditados com o filme, que não se preocupa em nos convencer desta nossa última hipótese.

Outra aplicação da metalinguagem, que identificamos no *Bandido*, com este caráter de desvelar para o público os processos que envolvem a produção de uma obra cinematográfica, é a cena em que o protagonista faz a barba em frente ao espelho. Nela, aparece, abruptamente, um membro da equipe de filmagens do *Bandido*. Ele atravessa a cena, em primeiro plano, ao mesmo tempo em que dobra um lençol branco

que, possivelmente, estaria sendo usado como rebatedor de luz. Não há indícios — em qualquer cena precedente, ou dentro da própria cena — que nos faça acreditar que esta figura trata-se de um personagem. Ele é claramente um membro da equipe que surge, desvelando para o público os bastidores de um set de filmagens.



Figura 16 - 30'50" – membro da equipe cruza a frente da câmera

Temos todos os motivos para acreditar que este artifício foi empregado com a clara intenção de provocar um estranhamento no espectador do *Bandido* e torná-lo, como estamos tentando provar nesta nossa análise, distante — e, portanto, consciente — da obra como tal.

Continuando na mesma linha, passaremos a analisar a cena que talvez seja a mais complexa em termos de metalinguagem no *Bandido*: o discurso de JB da Silva no automóvel clube. A apreciação desta cena satisfaz a investigação deste tipo específico de metalinguagem — que se caracteriza por incorporar na fatura do filme os materiais e procedimentos que assinalam o processo de produção cinematográfico — e introduz novos desafios para a nossa análise, na medida em que o objeto colocado à mostra é a própria câmera de cinema.

Nesta cena, temos a personagem de JB da Silva encostada no canto de um auditório e, em primeiro plano, uma platéia sentada de lado para ele e olhando para frente. Na verdade, este grupo de pessoas parece ser uma platéia de cinema.

Analisemos a cena por completo. Como vimos, existe uma platéia, em primeiro plano, que reconhecemos por algumas poucas cabeças. Atrás dela, está JB da Silva

olhando diretamente para a câmera e discursando inflamado. Junto com ele estão alguns assessores e repórteres. No lado direito do quadro vemos uma câmera apontada para o personagem de JB da Silva. Ao longo do filme, algumas câmeras aparecem em cena, mas — fora as câmeras de TV, que já foram analisadas — nenhuma delas precisou ser investigada, já que não constituíam mais que um objeto de cena necessário (sempre caracterizando repórteres). Neste caso, também poderíamos entendê-la apenas como um objeto de cena que caracteriza a figura do jornalista (cinigrafista), não fosse pelo corte subsequente que coloca na nossa tela a imagem registrada por esta câmera. Vejamos:

1º.) temos a imagem de JB da Silva e, à direita, vemos uma câmera apontada para ele (fig. 17).

2º.) um corte seco introduz a imagem de JB da Silva que está sendo captada pela câmera que estávamos vendo no *take* anterior. Podemos afirmar isso pelo ângulo da imagem que condiz perfeitamente com o ângulo da câmera (fig. 18).



Figura 17 – câmera apontada para JB



Figura 18 – JB captado pela câmera diegética

É importante ressaltar que nenhum repórter aparece em frente à câmera para conclamá-la sua. Nem, tampouco, aparecem na imagem registros técnicos da câmera como “REC” ou informações de luz e bateria, o que poderia tornar a câmera um personagem ou, no mínimo, dar-lhe uma explicação de ser. No entanto, isto não ocorre, seu registro é o registro do *Bandido*. A câmera que vimos era uma segunda câmera do *Bandido*. Esta intervenção metalingüística é mais definitiva que a aparição da claquete ou do assistente. Afinal, foi a própria câmera de cinema que vimos. Sabemos, agora, de onde vêm as imagens às quais assistimos. A ilusão foi completa e definitivamente desfeita. O próprio filme nos disse, como diz uma fala do bandido: “me perdoe se o que

estou dizendo não passa de uma simples mentira”. JB da Silva não é mais JB da Silva, mas um ator que representa o papel de JB da Silva, a tipificação do político corrupto. Aqui, o *efeito de distanciamento brechtiano* foi terminantemente alcançado e o espectador, convencido de que, se quiser continuar a acompanhar a história, será a um nível racional e consciente.

Passemos, agora, a analisar pequenas intervenções metalingüísticas forjadas nas falas em *off* do bandido. Em determinado momento do filme, o protagonista apresenta suas ex-amantes com uma narração em *off*, enquanto aparecem as respectivas imagens das mulheres. De uma delas, o bandido fala que “adorava baile de formatura e falar de Cinema Novo”.



Figura 19 e 20 - 39'00” - “adorava baile de formatura e falar de Cinema Novo”

Segundo Bernardet, aqui Sganzerla faz mais uma provocação ao grupo do Cinema Novo:

(...) o Cinema Novo é nominalmente referido no *Bandido*. Na apresentação das ex-amantes do bandido, sua voz *off* faz breves comentários sobre cada uma. De uma delas, é dito que era “do tipo intelectual, formada pela faculdade de Assis, adorava baile de formatura e falar do Cinema Novo”. Lá vai uma alfinetada, pois longe de ter a aparência de uma intelectual interessada no Cinema Novo, a moça em questão parece claramente uma prostituta¹⁷⁷.

Em outro momento, o bandido cita “Mandrake” e “os filmes da Atlântida”. Mas, uma das falas mais curiosas do bandido em todo o filme, em se tratando de metalinguagem, é quando ele diz:

Neste país o cara tem que ser grosso para ser forte. Vi isto naquele bang-bang italiano, do Gringo. O cara era grosso pra burro, batia nas mulher, cuspi,

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 191.

matava todo mundo. O público, ao invés de reagir, não, achava o máximo. Daí eu vi que o negócio é ser grosso.

Sganzerla coloca na voz do bandido a sua crítica ao cinema ilusionista. Neste trecho, o personagem entende que se a platéia gosta de um filme em que “o cara é grosso” é porque “o negócio é ser grosso” mesmo. Segundo o esforço teórico que fizemos no início deste trabalho, podemos dizer que a grande maioria dos espectadores não assiste aos filmes com um juízo crítico. O público, normalmente, é envolvido pelo cinema ilusionista de tal maneira que as relações entre bem e mal são fundadas e desenvolvidas todas durante a exibição do filme. Neste tipo de cinema, o espectador não mantém um distanciamento suficiente para que os seus valores entrem em choque com os valores dos filmes. Ele os assimila como se fossem naturais.

Mas sabemos que este tipo de cinema, apesar de dominante, não é o único. E os filmes da *Nouvelle Vague*, dos Cinemas Novos e do Cinema Marginal estão aí para provar isso. Cristian Metz disse uma vez: “(de 1895 até encontrar a sua fórmula hoje dominante, o cinema tateou bastante), regulagens que a evolução social produziu e que ela poderá substituir.”¹⁷⁸

Em outro momento do filme, o protagonista olha para a câmera e dirige-se a “todos os bandidos do Brasil”. Não podemos negar que tal recurso chama a atenção dos espectadores para o código: o cinema. Podemos afirmar, também, que este artifício — justamente por chamar a atenção para o código — é altamente antiilusionista. Ele rompe com a quarta parede e faz com que o filme assuma uma postura de obra aberta. Desta forma, o *Bandido* está dizendo que tem “consciência” de que foi feito para que um público o assistisse. E o público, por reflexo, toma consciência, mais uma vez, de que assiste a algo que não é real, e sim, um objeto cultural que representa uma realidade mediada pela consciência de um outro homem, ou pela ideologia de uma determinada classe social, como diz Bernardet¹⁷⁹. Ao contrário, o cinema dominante nunca rompe com esta quarta parede e sempre finge que não existe um público:

O filme sabe, mas não sabe que é olhado. (...) para dizer a verdade, quem sabe e quem não sabe não se confundem inteiramente (já que é de toda denegação implicar também uma clivagem). Quem sabe é o cinema, a instituição (e a sua presença em todos os filmes, ou seja, o discurso sob a história); quem faz que não sabe é o filme, o texto: a história¹⁸⁰.

¹⁷⁸ METZ, C. *apud* XAVIER, I.(org.) *op. cit.*, p. 404.

¹⁷⁹ BERNARDET, J.C. *O que é Cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1980.

¹⁸⁰ METZ, C. *apud* XAVIER, I.(org.) *op. cit.*, p. 407.

No entanto, talvez para que o público mantenha alguma relação de crença com o *Bandido*, Sganzerla sente necessidade, mais uma vez, de atribuir algum sentido lógico (para o universo diegético do filme) para este disparate do bandido. Para tanto, uma moça que está abraçada a ele se indigna e fala: “mas o que é isso? Está louco?”. Esta fala da moça atribui à fala do bandido ao fato de ele estar louco. Desta forma, o público, depois do impacto, é convidado a reingressar ao enredo do filme. É como se, em vez de romper com a quarta parede, o bandido apenas houvesse aberto uma janela que, tão logo, a moça fechou.



Figura 21 - 66'00" – Jorge falando com os “ladrões de todo o Brasil”

Já relatamos nesta análise as inúmeras facetas do procedimento metalingüístico, dos diversos níveis de citação e paródia até o artifício de incorporar, na fatura da obra, os materiais empregados no seu processo. No entanto, não tratamos ainda do método da colagem.

O procedimento da colagem caracteriza-se por introduzir, quando da montagem da película, um trecho inteiro de outro filme no meio da fita que se está montando. No *Bandido* há, pelo menos, dois momentos distintos em que este procedimento foi empregado claramente. Do primeiro, na verdade, já falamos. Trata-se das cenas em que o bandido vai ao cinema. Nelas, quando o bandido olha para a tela, um corte seco introduz em nossa tela o filme ao qual ele assiste. Estes trechos de outros filmes foram incorporados ao *Bandido* por meio do procedimento da colagem.

E, como vimos, isto ocorre nas três vezes em que o bandido vai ao cinema: com o filme de *guerra* (Marrackech), no cine-pornô e com a adaptação de Shakespeare de Welles.

O segundo momento refere-se às imagens dos discos-voadores que aparecem no final do filme. Estas imagens certamente pertencem a outro filme, mas que, infelizmente, não pudemos identificar. Sabemos, no entanto, que estas imagens, somadas ao discurso dos locutores radiofônicos, fazem uma alusão ao famoso programa de rádio *Guerra dos Mundos*, que notabilizou a figura de Orson Welles ainda antes de ele entrar para o cinema.

Há, ainda, as incorporações/colagens de takes muito pequenos (de poucos frames), onde a identificação do original fica inviabilizada. Muito provavelmente, essas pequenas inserções são propositadamente mínimas para que, neste caso, o espectador não reconheça o material original, mas tão somente reconheça a colagem como colagem.

Para concluirmos esta nossa análise falta apenas investigarmos a cena final do *Bandido*, quando o protagonista morre eletrocutado envolto a fios elétricos, numa referência clara à morte do personagem-título do filme *Pierrot Le Fou*, de Jean-Luc Godard:

Pierrot le fou em São Paulo não mais se suicida com dinamite num cenário idílico. Morre eletrocutado num lixão. Ao multiplicar as referências ao cinema de Godard, Sganzerla faz mais que uma deglutição carnavalesca, inversão paródica de um cinema de primeiro mundo, esteticamente ambicioso¹⁸¹.

Esta última citação à cinematografia de Godard talvez seja a mais explícita e fecha um arco de citações no qual estão presentes os cineastas prediletos de Sganzerla. Vejamos o que diz José Lino Grünwald, em sua crítica para o *Correio da Manhã* de 13 de maio de 1969, a respeito da cena final do *Bandido*:

Restaria dizer que, apesar de tudo, o filme não deixa de ser uma homenagem às aberturas que o Godard, de *À Bout de Souffle* ou *Pierrot le Fou*, deu ao cinema, sendo que, através da última fita, foi deveras citado no final por Sganzerla, quando troca o enroscar-se nas bananas de dinamite de Belmondo pelos fios elétricos de Villaça.

¹⁸¹ trecho do artigo intitulado *A estética do lixo do bandido Sganzerla* de Carim Azeddine in <http://www.contracampo.com.br/58>, 2004.



Figura 22 e 23 - 88'00" – suicídio de Jorge: citação a Pierrot Le Fou de Godard

Como resultado desta análise, podemos concluir¹⁸² que, em seu longa-metragem de estréia, Sganzerla se utilizou, conscientemente, do artifício da metalinguagem para romper com a impressão de realidade, própria da obra cinematográfica, e, desta forma, inserir *O Bandido da Luz Vermelha* no conjunto de filmes antiideológicos e revolucionários, seja pelo seu potencial didático, seja pelo “estilo violento” que se coloca “à altura da violência dos acontecimentos históricos”¹⁸³.

Pudemos observar também como a mistura de gêneros, da chanchada ao *far west*, caracteriza a estética do *Bandido* e como esta estética é capaz de promover um certo distanciamento do público com o filme, na medida em que o descompasso entre um gênero e outro possibilita o desvelamento da linguagem para o público:

O universo do gênero exerce (...) um inegável fascínio sobre Rogério Sganzerla. Numa de suas frases mais conhecidas, o autor declara ser *O Bandido da Luz Vermelha* ‘um *far west* sobre o terceiro mundo, (...) uma fusão e mixagem de diversos gêneros, pois para mim não existe separação de gêneros. Então fiz um filme soma: documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica’.¹⁸⁴

Ou, nas palavras de Sônia Goulart, o *Bandido* resulta “num filme-soma ou colagem que funda uma nova alegoria totalizante do terceiro mundo”¹⁸⁵.

Gostaríamos, ainda, de ressaltar que, para além da metalinguagem, o *Bandido* possui um arsenal invejável de artifícios capazes de romper com o vínculo catártico, próprio do cinema clássico. Concluimos que todas as intervenções metalingüísticas que

¹⁸² Observação para a banca: se trata aqui de uma conclusão parcial, fundamentada pelas leituras e análises feitas até o momento.

¹⁸³ Walter Benjamin in RAMOS, F., *op. cit.*, p. 142.

¹⁸⁴ RAMOS, F., *Ibid.*, p. 130.

¹⁸⁵ GRAÇA, M.S.; AMARAL, S.B.; GOULART, S., *op. cit.*, p. 78.

explicitamos nesta análise configuram apenas uma das frentes antiilusionistas do *Bandido*. Elas se somam a outras diversas estratégias de distanciamento — como a construção de personagens e relações detestáveis e os descuidos de produção — para que o espectador do *Bandido* não consiga “projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado”¹⁸⁶:

(No *Bandido*) a identificação redentora é combatida por um personagem que se declara diversas vezes um ‘boçal’ e que é construído de maneira a realçar o seu lado mais sórdido. A relação com o espectador não passa mais pela catarse através da compaixão, mas permanece a um certo nível de distância, onde a irritação com o representado, propositadamente disforme e abjeto, aparece como identificação possível¹⁸⁷.

E, ainda: “O deboche e o avacalho atingem aí a tessitura da imagem e a própria película é atingida: negativos riscados, fotografia suja, pontas de montagem aparecendo, erros de continuidade, descuido na produção, etc.”¹⁸⁸.

Para amarrarmos os conceitos chaves da nossa pesquisa, gostaríamos de concluir esta análise dizendo que o *Bandido* — como o disse Fernão Ramos a respeito do Cinema Marginal como um todo — “se situa dentro de um contexto ideológico onde a relação de agressão com o espectador é valorada como tentativa de questionar sua posição social e despertá-lo do universo reificado”¹⁸⁹. E que um dos pilares estratégicos desta relação é a utilização exaustiva do artifício da metalinguagem.

¹⁸⁶ RAMOS, F., *op. cit.*, p. 121.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 123.

2. Análise de *A Mulher de Todos* (1969)

O filme *A Mulher de Todos* data de 1969 e é o segundo longa-metragem de Rogério Sganzerla, produzido logo após *O Bandido da Luz Vermelha*. Segundo Helena Ignês¹⁹⁰, esposa de Sganzerla e protagonista do filme, *A Mulher de Todos* é uma produção que derivou do *Bandido*. Os dois filmes possuem uma forte relação. “A mulher de todos é a parceira do bandido”. Os dois filmes são como “yin e yang”. Ainda nas palavras de Helena, eles são “um casal de filmes”, “uma dupla”, “foram feitos com a mesma inspiração”.

Os dois filmes tiveram uma produção bastante organizada para os padrões da época e foram, ambos, sucesso de público. Tanto o *Bandido* quanto *A Mulher de Todos* lotaram as salas de cinema da época e tiveram grande êxito comercial. Hoje, o *Bandido* gera mais debates, dissertações e teses, e é também mais exibido tanto aqui quanto no exterior. Porém, quando foram lançados em salas comerciais no final dos anos 60, o segundo rendeu, em termos monetários, ainda mais que o primeiro:

E esse filme [*A Mulher de Todos*] foi mais barato que *O Bandido da Luz Vermelha* e rendeu mais. É um filme que eu acho o filme comercial mais sofisticado do cinema brasileiro, disparado. Acho um escândalo. Um filme de uma sofisticação cinematográfica e ao mesmo tempo completamente popular¹⁹¹.

De fato, este segundo longa de Sganzerla tem forte apelo popular. Nele, segundo Jairo Ferreira, “Rogério liberta-se mais das influências, satisfaz mais ao público, afasta-se da *intelligentzia* colonialista”¹⁹². Sganzerla propõe-se a explorar, sem críticas ou rearranjos puramente intelectuais, os elementos ditos chulos e popularescos: o mau gosto, o erotismo barato e folhetinesco, a cafonice, a grossura e a sujeira. Carlos Frederico, em crítica para o jornal *O Dia* de 1º. de março de 1970, definiu *A Mulher de Todos* como um filme “excessivamente anárquico e excessivamente cafona”, que “não analisa o cafonismo e a anarquia, mas envolve-se com eles e torna-se neles próprios”.

É, portanto, um filme que, no seu deboche e no seu avacalho, tem grande apelo popular, atingindo as classes menos abastadas da população, de nenhuma ou quase

¹⁹⁰ Em entrevista concedida especialmente para esta pesquisa, no dia 15 de outubro de 2007. A entrevista completa encontra-se anexada no final deste trabalho.

¹⁹¹ *Idem*

¹⁹² Jairo Ferreira para o periódico *São Paulo Shimbun*, São Paulo, de 18 de dezembro de 1969.

nenhuma preocupação intelectual. Evidentemente, tal ousadia desafiou os postulados da classe intelectual do momento, mesmo daqueles que se consideravam a vanguarda daquela classe:

É um filme por demais classe C. É um filme debochado e, o que é pior, o deboche no caso atinge mais que qualquer outra a classe dita "intelectual", exatamente por ser realizado fora dos padrões por ela consagrados. É um filme que atinge e, à sua maneira, se comunica barbaridades, com um público também classe C (de pouca ou nenhuma preocupação intelectual e também de menor poder aquisitivo), podendo mesmo dizer-se que é dirigido a ele (já viram maior desaforo!?)¹⁹³.

A Mulher de Todos tem forte relação com uma tradição específica do cinema popular brasileiro que é a chanchada. As chanchadas foram comuns no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960. São produções em que prevalece o humor ingênuo, burlesco, de caráter bastante popular. As chanchadas ficaram para a história do cinema brasileiro muito ligadas à produtora carioca Atlântida, que viu nesse tipo de filme um filão de mercado bastante lucrativo.

Na década de 1960, com a revolução dos costumes, as chanchadas passaram, cada vez mais, a incorporar elementos eróticos. Essas produções começaram, então, a ser chamadas de ‘porno-chanchadas’.

Jairo Ferreira definiu *A Mulher de Todos* como uma “porno-chanchada visionária”¹⁹⁴. E o próprio Sganzerla fez muitas declarações endossando a aproximação de seu filme com essa tradição do cinema brasileiro:

Depois de ter visto alguns filmes sobre mulheres resolvi fazer um também para tentar provar que o gênero não é necessariamente medíocre. O assunto não importa muito, o que vale é o tratamento. A novidade do filme é ser uma homenagem à chanchada e aos primitivos pastelões americanos (Mack Senneth, Buster Keaton) que são os gêneros que mais influenciam hoje em dia¹⁹⁵.

O que separa o filme de Sganzerla de uma porno-chanchada qualquer, o que o torna uma “porno-chanchada visionária” e não só mais um filme de apelo pornográfico, é mais uma vez o talento artesanal de Sganzerla em misturar uma série de referências, ao lado desta mais evidente, para criar uma obra totalmente nova. Além da “chanchada e os

¹⁹³ Carlos Frederico para o jornal *O Dia*, Rio de Janeiro, 1 de março de 1970.

¹⁹⁴ FERREIRA, J. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

¹⁹⁵ Declaração de Rogério Sganzerla em Catálogo da *Mostra Rogério Sganzerla, Por Um Cinema Sem Limites*, CineSesc/SESC-SP, São Paulo, 25 a 26 de agosto de 2004.

primitivos pastelões americanos”, Sganzerla declara também uma “homenagem às fitas alemãs e suecas classe B”¹⁹⁶.

Mais uma vez, como no *Bandido*, nas suas declarações, Sganzerla oferece-nos as pistas para trilharmos os elementos que o influenciaram e que por ele foram deglutidos antropofagicamente para criar o seu segundo longa-metragem. Novamente, Rogério não se envergonha ao declarar influências ‘pouco nobres’. Pelo contrário, o diretor parece regozijar-se com tais declarações. Para ele, essas decorrências e homenagens em específico possuem um “pejorativo cujo estilo obsceno serve para melhor retratar nossa realidade — não por moralismo mas por ideologia”¹⁹⁷.

No entanto, esse segundo filme de Sganzerla não trabalha com tantos grandes blocos de construção paradigmáticos como o primeiro. Há menos citações, colagens e incorporações diretas. Todas as referências citadas acima (e ainda muitas outras, como veremos) são bastante claras no filme, mas estão diluídas ao longo dele. Continua havendo uma profusão de referências, mas elas não são tão marcadas como no *Bandido*.

As citações ao universo pop continuam com toda força: “Arte pop, *A Mulher de Todos* é irmão emprestado de Roy Lichtenstein, dos seriados de televisão, dos pornôes suecos, das histórias em quadrinhos, de Godard (...)”¹⁹⁸. Entretanto, as histórias em quadrinhos (HQs), ícones da cultura pop dos anos 60, ganham aqui uma dimensão maior. O universo das HQs está para *A Mulher de Todos* como a tríade cinema/ rádio/ televisão está para o *Bandido*.

Sganzerla era fascinado por histórias em quadrinhos. Era uma de suas paixões, ao lado do cinema, da música e da literatura. Em 1969, mesmo ano em que realizou *A Mulher de Todos*, Rogério dirigiu também, junto com Álvaro de Moya, um curta de sete minutos sobre a história dos HQs no Brasil¹⁹⁹.

Provavelmente o assunto estava particularmente fascinando Sganzerla naquele ano. Em *A Mulher de Todos*, os HQs se fazem presentes temática e formalmente. Não se tratando mais, como no *Bandido*, de apenas mais uma referência à cultura pop. Aqui, o universo das histórias em quadrinhos faz parte da estrutura do filme.

Para este filme, tentaremos fazer a análise da maneira mais linear possível. Pois, diferentemente do *Bandido*, os demais filmes que são objetos de estudo deste trabalho

¹⁹⁶ Declaração para o artigo de Alex Viana no *O Jornal*, de 23 de janeiro de 1970.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ Ruy Gardnier em artigo intitulado “Quem vai ficar com Ângela?” In www.contracampo.com.br/58

¹⁹⁹ *Quadrinhos no Brasil*, Brasil, 1969, Cor, 7 min., 35mm.

não foram antes apreciados por outros autores e, também, são mais difíceis de serem encontrados no circuito comercial ou mesmo em circuitos especializados. A linearidade da análise, por isso, contribuirá para o melhor entendimento da história por parte daqueles que estiveram impossibilitados de apreciar os tais filmes.

A tal ‘mulher de todos’ do título é Ângela Carne e Osso (Helena Ignez), casada com Doktor Plirtz (Jô Soares), magnata da indústria dos quadrinhos no Brasil. Ângela está decidida a passar o final de semana na Ilha dos Prazeres. Doktor Plirtz não pode acompanhá-la, pois está ocupado com a finalização de uma de suas histórias em quadrinho. Durante a viagem, Ângela se envolve com homens de diversos tipos e, com eles, vive extravagantes e bizarras aventuras.

O filme começa com Jô Soares numa praia vestido com uma espécie de uniforme militar. No *cap* há a figura de uma caveira. Ele entra no mar atrás de uma imensa bola inflável e negra. Segundo José Lino Grünewald, aqui Sganzerla “cita em tom satírico o peixe misterioso do final de *La Dolce Vita*, na forma do imenso balão que bóia à beira-mar”²⁰⁰.

O ator, então, tenta abraçar a imensa bóia e começa a mordê-la ao mesmo tempo em que entra uma narração em *off* dizendo: “Será esse o marido do século XXI ou do século XVI?”.

A cena fecha com um efeito de fade, no qual o recorte em forma de ‘balão de explosão’ remete claramente ao universo das HQs.

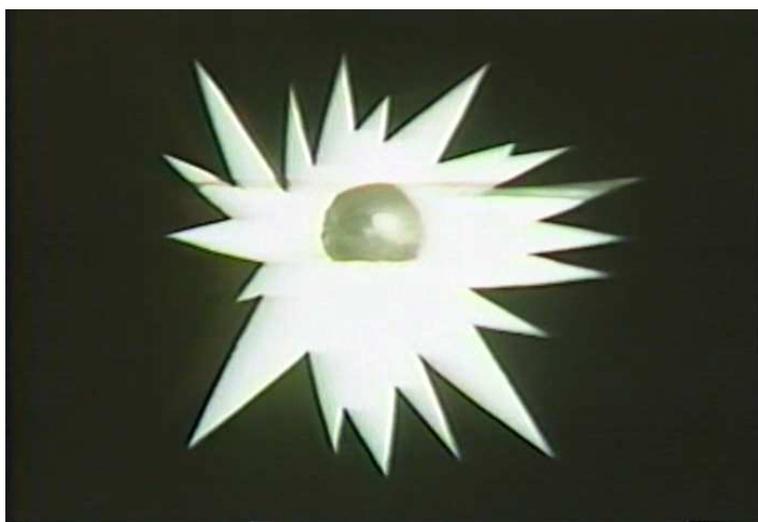


Figura 24 - Passagem da primeira para a segunda cena em efeito que imita as HQs

²⁰⁰ José Lino Grünewald em artigo intitulado “A Mulher de Todos” para o *Correio da Manhã*, s/d, In www.contracampo.com.br/58.

Vamos para a cena então em que Ângela está brigando com um de seus amantes (Stênio Garcia). Eles estão na escada rolante de um aeroporto. Ela o agride com socos e pontapés. Durante esta seqüência há três cortes secos dentro do mesmo ângulo. O que causa certo estranhamento, uma vez que parece um erro. Há também uma brincadeira com os efeitos de *slow motion* e *fast motion*. Entra, então, novamente, a narração em *off* e apresenta o filme: “As aventuras sexuais de Ângela Carne e Osso. Uma das dez mais megalomaníacas”.

Na cena seguinte, eles estão no banheiro do aeroporto. Ângela seduz e provoca o amante, sempre com uma postura superior, mas debochada. Depois vai para um dos mictórios enquanto Stênio Garcia abre *A Folha de São Paulo* e começa a ler. Pelo enquadramento, pode-se ler claramente a manchete: “Delfim Neto: 1969 será o ano de ouro”. Aparecerão outros jornais ao longo do filme, quase sempre sendo possível identificar o nome deles e as principais manchetes. Em alguns momentos, eles quase chegam a preencher a tela.



Figura 25 - Jornal *A Folha de São Paulo* em primeiro plano



Figura 26 - Ângela olhando para a câmera

Quando volta, Ângela agarra o amante, olha pra câmera e fala: “Esse final de semana, vou me dedicar aos bossais. É mais fácil”. O recurso de olhar para a câmera e romper com a quarta parede será utilizado neste filme com maior freqüência do que no *Bandido*.

Na fala de Ângela, reencontramos o termo ‘boçal’, tão recorrente no *Bandido*. Nele, lembremos, o protagonista se declara por diversas vezes um ‘boçal’. Em sua fala, Ângela afirma: “vou me dedicar aos boçais”. Este arrolamento endossa a declaração de Helena, presente em nossa entrevista realizada com a atriz, de que Ângela é a ‘parceira’

do bandido. Evidentemente, a relação entre os dois personagens, e entre os dois filmes, vai muito além disso. Estamos apenas usando este trecho para ilustrar e marcar tal relação. Em tantos outros momentos do filme, Ângela voltará a dizer que pretende se “dedicar aos boçais”.

Na cena seguinte, o casal anda por um aeroporto. Flávio, o amante, apregoa em tom de manchete jornalística: “Mulher dá luz a um peixe. Quinta guerra mundial à vista. Os antropófagos invadem a Guanabara”. Esse comportamento de Flávio é insistente. Alguns minutos depois, após se despedir de Ângela, ele declara no mesmo tom: “Na Mooca, cão faz mal a moça”. Só que agora a voz é em *off*. Em seguida: “Um cara se atira do oitavo andar”.

Na mesma cena, Flávio vai até um telefone público do aeroporto e, agora em tom de mistério, conversa com alguém do outro lado da linha: “Destrua todos os documentos. América do Sol. Consiga atestado de óbito”. E, em seguida, uma frase curiosa: “Não me envolva no atentado de mister Welles”.

Enquanto isso, depois de despedir-se de Flávio, Ângela se encontra com um personagem negro que ela chama de Vampiro (Antônio Pitanga). Ele declara: “Sou o único negro milionário do Brasil. Sou o maior!”. Eles entram em um jipe e conversam: “Dizem que cantar mulher de dia dá azar. Mas eu estou aqui com uma sensacional. Uma das melhores do país. Nunca se sabe, pode ser uma das dez mais”.

Essas últimas cenas — e seus diálogos, declarações, profusões sonoras etc. —, focadas em Flávio e depois no Vampiro, não servem em nada para avançar a história do filme. Os dois personagens não têm importância para a trama. Flávio não voltará a aparecer na história, e o seu mistério ao telefone não se prolonga. Não há a menor referência a ele no resto do filme. E o outro, o Vampiro, permanece apenas até a próxima cena, quando Ângela, enfim dando continuidade à história, o convida para acompanhá-la em sua viagem à Ilha dos Prazeres.

Nesse ínterim, onde não ocorre avanço na trama, o propósito parece ser não caracterizar os personagens, mas caracterizar o filme. Assinalar a forma anárquica e desdramatizada da película. Sim, porque se os cânones da dramaturgia clássica apregoam que toda cena — diálogo ou ação — serve exclusivamente para avançar a história ou caracterizar os personagens, Sganzerla vai evidentemente de encontro a isso.

Ele usa metade dos dez minutos iniciais do filme para caracterizar Ângela e a outra metade para dizer ao público que aquele filme não prosseguirá de forma clássica. Que nem todas as falas ou ações das personagens possuem um sentido exclusivo dentro

da trama. Que existem cacos, pedaços soltos e sem sentido aparente. Fragmentos que só fazem sentido em conjunto. Um conjunto que tem como propósito adornar o filme com certa ‘falta de sentido’. E isso, sim, ‘ajuda’ a história. Porque, para que a “aventura pornográfica” de Ângela Carne e Osso seja contada, faz-se necessário esse pequeno caos, esse redirecionamento do olhar. De outra forma, a história pareceria apenas ridícula. Como Sganzerla disse: “O assunto não importa muito, o que vale é o tratamento”. Sem esse “tratamento”, o filme desmorona. Aí sim, ele não passaria de uma chanchada qualquer, das mais “bocós”. Por isso, faz todo sentido quando Helena diz: “Não vejo outro autor fazendo esse filme”²⁰¹.

A *Mulher de Todos* é um filme de direção (e montagem), não de roteiro. O *Bandido*, por exemplo, possuía um roteiro, mesmo que não tradicional. Começou com umas folhas de papel cheias de anotações que Rogério carregava pra lá e pra cá, e terminou em um roteiro muito bem estruturado²⁰². A *Mulher de Todos* não. Sganzerla sabia que a novidade do filme seria o seu “tratamento”. Ele admitiu: “Quis aprender a filmar sem nenhum roteiro, escrevendo à medida que filmava, aproveitando diretamente a realidade”²⁰³.

Mesmo o *Bandido*, é claro, não poderia ter sido feito por outro autor. Sganzerla sempre realizou seus filmes com uma visão muito particular. Seus filmes são essencialmente ‘de autor’. Mas *A Mulher de Todos* exacerba tal característica autoral que já se vê no *Bandido*. Afinal, não há roteiro. É impossível dizer como filmá-lo! Foi um filme feito diante das câmeras e na sala de montagem. Um trabalho artesanal de Sganzerla com a forma fílmica.

A cena em que Ângela convida o Vampiro para ir à Ilha dos Prazeres é inteira contrastada. Só estão os dois atores em cena. Ele segura um *spot* (equipamento que pertence aos bastidores do cinema e que serve para iluminar as cenas) com o qual ilumina Ângela. Ela faz um *strip-tease* para ele. O áudio é confuso, misturando uma trilha de ritmos tribais (tambores) com os gemidos e risadas do Vampiro. Ele diz não poder ir até a Ilha com ela e eles se beijam como animais.

A próxima cena abre com uma *pan vertical* que começa na torre de uma igreja e acaba em um novo personagem: outro amante de Ângela. Este, como os outros, também

²⁰¹ Entrevista com Helena Ignês, *op. cit.*

²⁰² O roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha* pode ser encontrado nos arquivos da Cinemateca de São Paulo.

²⁰³ Declaração para o artigo de Alex Viana, *op. cit.*

se diz impossibilitado de ir até a Ilha dos Prazeres com ela. Ele prometeu “terminar a capa do Cavaleiro Negro pra segunda-feira”.

A cena se desenrola em frente a uma banca de jornal. Esse tipo de locação ajuda a compor a textura “barroca” que Sganzerla gosta de imprimir em seus filmes. Além, é claro, de fazer parte daquele grande campo semântico de que o autor se utiliza, desde o *Bandido*, para referir-se à cultura midiática: jornal, revistas, rádio, quadrinhos etc.



Figura 27 - Banca de jornal: referência à cultura midiática

É nítida a intenção do autor em compor ambientes ‘poluídos’ visualmente, com a marca da urbanidade, onde diversos elementos (fotos, textos, objetos) se sobrepõem. É uma estética diametralmente oposta àquela asséptica de um Antonioni, por exemplo, diretor com o qual, inclusive, Sganzerla guarda grandes divergências, por conta do “subjetivismo”, da preocupação com os “conflitos interiores do homem” — aquilo que Rogério acusa de ser “literatura filmada”²⁰⁴.

Já essa estética do ‘palimpsesto’, em que camadas de imagens significantes se interpõem do primeiro ao último plano, está, evidentemente, muito mais ligada ao cinema de Godard, com toda sua urbanidade, seus cartazes, seus luminosos, suas fachadas etc.

Na cena seguinte, o casal está em uma cama. Referindo-se ao marido de Ângela, Doktor Plirtz, ele pergunta: “De quem você gosta mais?”. Ela responde: “Quando? Agora? De você, claro”. Em seguida, ela o morde no pescoço e apaga o seu charuto nas costas dele. Escorre muito sangue e ele grita. A cena possui um tom bizarro e se vincula

²⁰⁴ SGANZERLA, R. *Por um cinema sem limites*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001, pg. 78.

à tradição dos filmes de terror ‘classe B’, devendo aí também uma homenagem ao cinema de José Mojica Marins.

Falando sobre sua esposa, Helena Ignez, em *A Mulher de Todos*, Sganzerla disse: “Pela primeira vez em nosso cinema, uma mulher canta, berra, bate, dança, deda, faz o diabo. Neste filme ela é Marlene Dietrich co-dirigida por Mack Sennet e José Mojica Marins, isto é, por mim”²⁰⁵.



Figura 28 - Referência à tradição dos filmes de terror ‘classe B’

Ângela se despede do amante e telefona para o marido. Ela inventa desculpas nas quais ele acredita. Os dois trocam palavras de carinho. Enquanto conversam ao telefone, no escritório de Doktor Plirtz vemos uma revista em quadrinhos, posicionada de maneira que o público possa ler com clareza: Cavaleiro Negro. Em seguida, Doktor Plirtz pede para a esposa: “Me chama de ‘bitolado’”. Depois, dá uma risada ridícula, caricata, como de um desenho animado. E continua: “Você vai indo pra ilha. Depois eu te encontro lá. Eu vou ter que levar um funcionário aqui do escritório. Ele é meio intelectual, mas tem valor”. Nesse momento, entra em cena o amante de Ângela, o mesmo sujeito do qual ela acabou de se despedir. Ele entra junto a outros empregados. Fica claro que ele é o tal funcionário “intelectual”.

Todos cantam parabéns para o patrão e dão a ele, como presente, uma garrafa de coca-cola. Depois que todos saem de cena, Doktor Plirtz abre a garrafa com os dentes e procura na tampa algum tipo de promoção. Entra a mesma voz *off* do começo: “Será esse o brasileiro do século XXI? Do século XVI ou do XXI?”. Enfim, olhando para a

²⁰⁵ Alex Viany, *O Jornal*, 23 de janeiro de 1970.

tampinha da garrafa, Doktor Plirtz diz: “É o tal negócio, eu procuro cultura e só me sai dinheiro”. Em seguida, olha para câmera e continua: “Eu sei que eu sou um bitolado, mas o que eu posso fazer?”

A próxima cena abre com Jô Soares dando uma ordem ao seu pistoleiro. Ele o chama de POLENGUINHO. A vítima, não se sabe do que ainda, será sua mulher. Ele apenas ordena: “Não me mate ninguém”. Em mais um take grotesco, a cena acaba com o pistoleiro comendo o chocolate que Jô Soares joga no chão.

Segue-se, então, mais um momento de caracterização da personagem e do filme como um todo. Ângela nos é mostrada modelando um vinil na cabeça. Ela dança de calcinha e sutiã em cima de um telhado. Ela morde o vinil. Berra como uma louca. Enquanto isso, a voz *off*, em outra forte semelhança com o *Bandido*, caracteriza a personagem com profissões e adjetivos insólitos: “Ângela Carne e Osso, cantora bêbada e hipnotizadora fracassada. Atual profissão: *striper* internacional”.

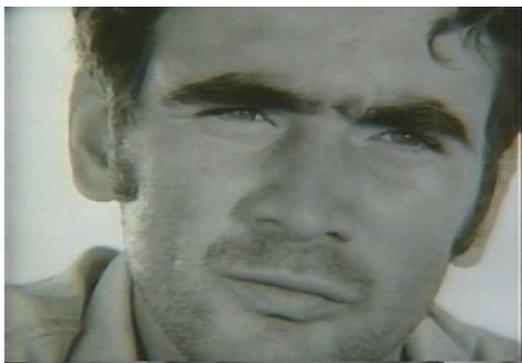
O mesmo acontecerá na cena seguinte com o personagem de Jô Soares. Na forma de um relatório, o narrador começa apresentando informações gerais da personagem: “Idade: ignorada; profissão: todas; identidade: Doktor Plirtz”. E continua: “proprietário do truste das histórias em quadrinhos do país, das minas de prata no Guarujá e da rádio emissora El Dólar”. Depois, segue com as adjetivações de uma literatura barroca e absurda: “célebre colecionador de pessoas; psicanalista amador que, segundo certas más línguas, teria uma paixão obscena pelas semi-írmãs adolescentes e traidoras fatais”.



Figura 29 - Doktor Plirtz: industrial das HQ's

A cena apresenta Jô Soares sentado em sua mesa, fumando charuto e cercado de jovens mulheres. Elas o beijam e lhe fazem agrados. Sua atitude é debochada. Depois da narração completa, que tenta dar conta de sua identidade, ele se vira para a câmera e diz: “Sou eu mesmo. É com ele que vocês estão falando. Plirtz, o grande bitolado. É assim que meus amigos costumam me chamar.”

O filme prossegue com Ângela na estrada a caminho da Ilha dos Prazeres. Ela dá carona para um desconhecido. Os dois dialogam sempre em *close-up*. O conteúdo da conversa e, principalmente, as expressões e entonações das personagens parecem caricatos para o olhar destreinado. Na verdade, não se trata de caricatura. O enquadramento e o desenho das feições dos personagens procuram expressar na tela uma estética dos quadrinhos.



Figuras 30 e 31 - Cena da carona: elementos que imitam a estética dos quadrinhos

Nas histórias em quadrinho, pela própria limitação da técnica — privada de movimento —, é necessário que as informações de cada quadro sejam bastante claras. Aliás, existe uma relação muito direta entre os quadrinhos e o chamado *story-board*, pranchas desenhadas que servem de orientação para o diretor de cinema na hora de filmar. O *story-board* é a representação gráfica do filme em seus quadros-chave. Nesses quadros-chave são desenhadas as informações principais das seqüências que virão a ser filmadas. Por exemplo, se uma personagem se apresentará triste em determinada seqüência do filme, o seu quadro-chave deve representá-la ‘evidentemente’ triste, sem as nuances que a efetiva interpretação do ator dará nas filmagens.

Portanto, nas histórias em quadrinhos, como nos *story-boards*, os elementos representados pelos quadros precisam ser icônicos, dizer o que precisam dizer, sem ambigüidades. Qualquer bom manual de histórias em quadrinho ensinará ao aspirante: o que este quadro diz? No que ele serve para o bom andamento da história? Qual sua

função dentro do todo? Se ele não condensa um número suficiente de informações que lhe torne necessário para o encadeamento lógico-dramático do conjunto, jogue-o fora!

Evidentemente, não estamos dispendo em equivalência as duas técnicas. As HQs são obras acabadas, muitas são verdadeiras obras de arte, enquanto os *story-boards*, por melhor executados que sejam, são apenas a etapa de um processo maior, servem como ferramenta, como arrimo à técnica cinematográfica.

Essa resumida digressão com relação à técnica dos quadrinhos é importante para dar suporte à nossa análise. Pois, é exatamente esta estética do quadro-chave que Sganzerla aplica na ‘cena da carona’. Os atores usam muito poucas nuances em suas interpretações. Passam rapidamente de uma expressão-chave para outra, sem os matizes necessários à encenação dramática realista. Por isso, o olhar que não identifique essa incorporação proposital da linguagem dos quadrinhos tomará a cena como uma simples caricatura.



Figura 32 – *frame* “tratado”



Figura 33 – HQ *Calvin e Haroldo*

Ao lado, modificamos um dos frames pertencente à cena que estamos analisando, com alguns poucos efeitos de um software de imagens (Figura 32), e comparamo-lo a um quadro extraído realmente de uma revista de história em quadrinhos (Figura 33). Os efeitos aplicados serviram apenas para (1) retirar o excesso de sombras e tons de cinza próprios da fotografia; (2) reforçar as linhas negras (para imitar a técnica de desenho à nanquim); e (3) reticular a imagem (tal como acontecia com as imagens das HQs por conta do processo utilizado na impressão das revistas).

Fizemos isso para mostrar a forte relação entre a ‘cena da carona’ e alguns elementos estéticos da **arte seqüencial**.

O leitor poderia argumentar que, com os efeitos aplicados, qualquer imagem, de qualquer cena, de qualquer filme, poderia ficar parecida com as imagens das histórias em quadrinhos. O que não é verdade. Os elementos que nós inserimos por conta própria no *frame* do filme são os elementos que ‘faltavam’, pois outros elementos já estavam lá: a forma icônica como a figura e sua expressão facial é representada; os próprios traços fisionômicos do ator; o enquadramento e o controle sobre os elementos enquadrados, dois procedimentos absolutamente diferentes. O enquadramento refere-se essencialmente a duas decisões do diretor: em que **plano** e de qual **ângulo** os atores e objetos serão enquadrados. O **plano** define que porção dos atores e objetos devem ocupar a tela — se, por exemplo, devem ser enquadrados em plano geral ou em plano conjunto, ou se em plano médio ou em close-up —, enquanto que o **ângulo** define qual será o ângulo da câmera em relação aos atores e objetos a serem filmados (ex.: *plongé*, *contra-plongé*, ângulo plano).

Já o que chamei de “controle sobre os elementos enquadrados” não possui relação com esses vocábulos puramente técnicos. Tal conceito tem a ver com a disposição e/ou competência do diretor de querer e/ou conseguir colocar na tela apenas os elementos significantes que, de fato, façam parte do seu projeto. Denota, portanto, a habilidade do diretor, se ele assim realmente o desejar, de colocar ‘em quadro’ apenas signos sobre o seu controle, assim como faz um pintor diante de seu quadro.

Tal conceito pode parecer inócuo, sem sentido mesmo, em um primeiro olhar. Afinal, porque um diretor, ou qualquer outro artista, haveria de depositar em sua obra elementos que não sejam de seu desejo? De fato, o pintor só aplica na tela as tintas que lhe interessam, o músico só compõe com as notas que melhor lhe soam e o teatrólogo só leva ao palco os atores, o cenário e o figurino que se justificam. Mas o mesmo não se passa com o cinema, ainda mais com o cinema fora dos estúdios. Na sua vocação para capturar o real, o cinema muitas vezes deixa ‘vazar’ para dentro do quadro elementos que não pertencem ao projeto, que escapam ao controle do diretor.

Fizemos este esclarecimento para marcar essa forte diferença entre o cinema e a arte seqüencial, já que os quadrinhos — assim como a pintura, a música e o teatro — só considera informações realmente projetadas pelo artista. Nada entra no quadro do desenhista sem que ele queira. E, podemos dizer que, especificamente nessa cena, é exatamente isso que Sganzerla faz: controla os elementos significantes, limpa o quadro da profusão de informações que, inclusive, é característica marcante do seu cinema. Ele mantém apenas o ‘desenho’ das personagens no quadro. E mais: Sganzerla se preocupa

ainda em não utilizar elementos formais e efeitos tipicamente cinematográficos — como planos desfocados, efeitos de lente etc. — justamente para não distanciar-se do diálogo pretendido com a estética dos quadrinhos.

Ou seja, Sganzerla atua ativamente para produzir a relação da sua cena com aspectos formais das HQs quando: (1) escolhe os atores, com seus biótipos e fisionomias característicos; (2) quando pede a eles que interpretem de forma resumida, sem muitas nuances, privilegiando as expressões-chaves; (3) quando enquadra em um *close-up* pouco corrente no cinema da época, mais atrelado às necessidades da televisão e da própria arte seqüencial (forçosamente pelo espaço efetivo de que dispõem); e (4) quando exime a cena de elementos tipicamente cinematográficos como planos desfocados ou efeitos de lente, o que torna a imagem mais ‘limpa’, mais ‘desenhada’, mais próxima mesmo da estética das histórias em quadrinhos.

É necessário dizer, ainda, que só fizemos a simulação do *frame* como ‘quadrinho’ para orientar o olhar do leitor para a efetiva relação entre as escolhas estéticas de Sganzerla na cena e aspectos da técnica da arte seqüencial. Fizemo-lo, pois, com a liberdade própria das finalidades didáticas, sem justificativas maiores.

O casal chega, então, à praia. Os dois são seguidos por Polenguinho, o pistoleiro de Doktor Plirtz. Portando uma arma, ele os fotografa e espiona. O que deveria ser um momento dramático, de suspense, dentro de um filme convencional, torna-se, mais uma vez, uma passagem descontraída, humorística, dada a representação patética que é feita do pistoleiro. Mais uma vez, o humor como estratégia de desdramatização.

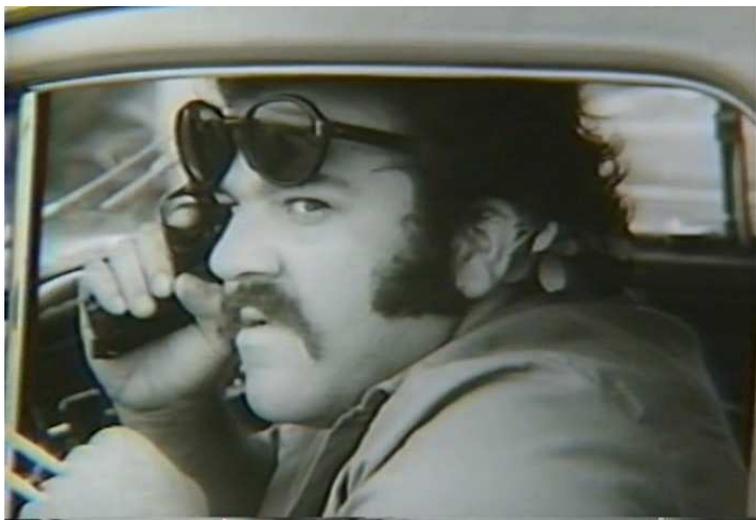


Figura 34 - Polenguinho: desdramatização por meio do humor

Ângela dirige o carro pelas areias da praia. O narrador, em *off*, diz: “é o *weekend* de um medíocre e uma vampira histérica”. A utilização despropositada de uma palavra em inglês como *weekend*, no meio da narração, reforça a tonalidade cafona que o filme se propõe a incorporar. Tanto na época em que o filme foi feito como hoje, esse tipo de construção soa logo como ‘brega’. Talvez pela forma mesma como a língua inglesa penetrou em nosso imaginário lingüístico, pelos meios de comunicação de massa, pela publicidade, pelo consumo, atingindo todas as camadas da população, diferentemente do francês, por exemplo, que, quando citado apropriadamente, remete-nos rapidamente à idéia de que nosso interlocutor é alguém culto, letrado, erudito.

A cafonice, na verdade, vai muito além, cena adentro. No momento em que Ângela desce do carro, entra uma trilha sonora extremamente “brega”, com coros femininos que evocam uma atmosfera epopéica. Ela se despe da parte de baixo da roupa e entra no mar. O canto em coral vai dando lugar gradualmente ao som de um saxofone igualmente “brega”. Essa trilha, evidentemente cafona, se dá sobre a imagem de Ângela fumando um charuto e se banhando no mar, com os seios aparecendo sob a camiseta branca molhada. Esta é, talvez, a cena que melhor represente o diálogo, pretendido por Sganzerla, com a tradição da pornochanchada. É uma cena propositadamente cafona, de conteúdo erótico e recheada de clichês.



Figura 35 - Referência à tradição da pornochanchada

Ângela passa quase 1’30” da cena se banhando no mar, fumando o charuto e fazendo poses eróticas. O sujeito que a acompanha entra também na água e, em um *take*

que parece um comercial de televisão de mal gosto, os dois se aproximam e começam a se agarrar.

Esse é um *take* em plano geral, que mostra a praia e as duas personagens na porção rasa do mar. A câmera se movimenta em *travelling* lateral, deixando passar objetos e banhistas no primeiro plano e mantendo as personagens enquadradas simetricamente no plano do fundo.

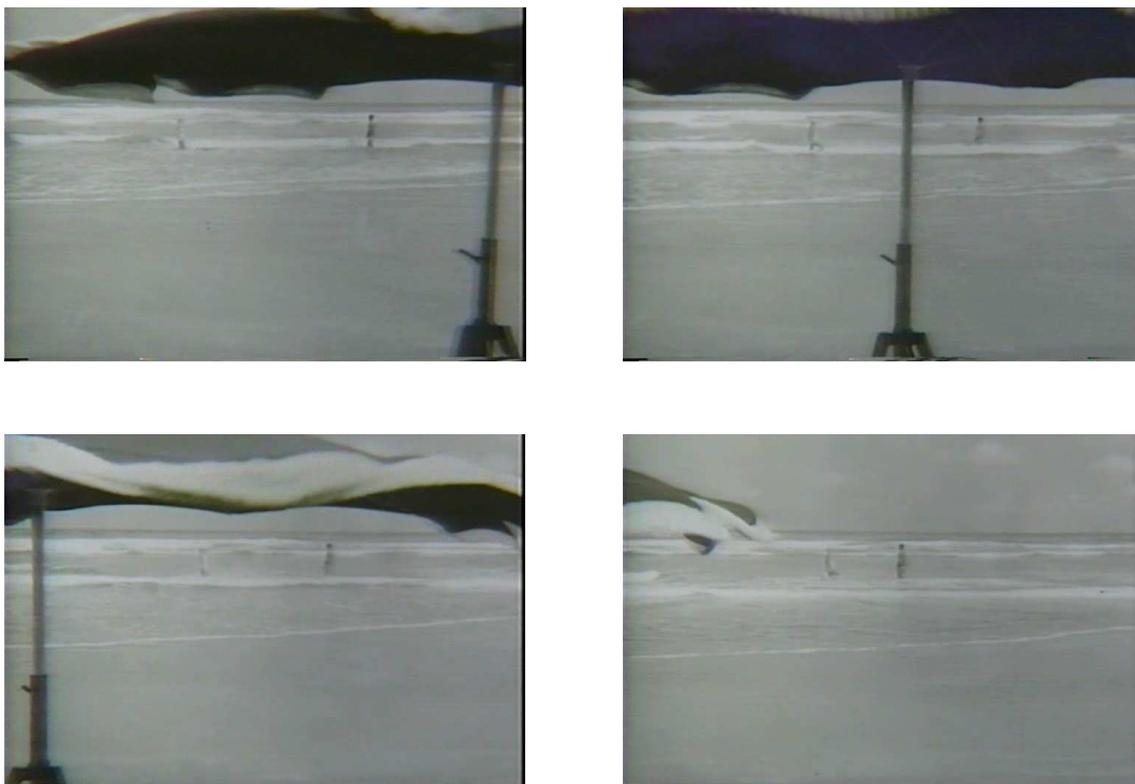


Figura 36 - Take em travelling lateral que diálogo com a publicidade televisiva

As escolhas de linguagem cinematográfica para este *take*, principalmente a simetria dos personagens no enquadramento, resultam em um plano ‘óbvio’, marcado pelo clichê, bem ao sabor do gosto popular, acostumado com a estética pasteurizada dos meios de comunicação de massa.

O casal chega, enfim, à Ilha dos Prazeres. Em um *take* isolado, temos Ângela olhando diretamente para a câmera e declarando, performaticamente: “Sou Ângela Carne e Osso. A ultra poderosa inimiga número 1 dos homens. Nós... não gostamos de gente”.

Em seguida, o narrador apresenta a ‘fauna’ da Ilha dos Prazeres novamente por meio de profissões e adjetivos insólitos:

Para a Ilha dos Prazeres, PARADISE NOW, vem todos os neuróticos, macumbeiros, macartistas, esfarrapados, disponíveis, impossíveis, boxers, mancos, frouxos, devoradores, trogloditas, picaretas, enfermeiras, pistoleiras, secretárias, empregadinhas, taxidermistas, beatos, naufragas, ratos, peitudas, bundudas, astecas, débeis, grossas, pernas grossas, chatas, coxos, piranhas, duros, verdugos, aleijados e recalçados de São Paulo.

A locução do narrador se dá sobre imagens igualmente incomuns, com o intuito provável de nos apresentar os predicados anarco-pornográficos da famigerada Ilha dos Prazeres: mulheres correm pela praia arrancando os biquínis; um bêbado cercado de garrafas, livros, um sapato e uma vitrola; personagens que dançam tresloucados como num ritual religioso; um homem abraçando duas mulheres nuas; uma “bunduda” dançando a dança do ventre.

Sobe uma música pop suingada que logo dá lugar novamente à narração:

Ângela, ou simplesmente a rainha dos bossais, tarados, telegrafistas, suicidas pernambucanos, colonizados, tucanos, aves raras, apopléticos, crédulos, anõezinhos, choferes de táxi, turcos, leiteiros, magros, importadores, foliões, orelhudos, embandeirados, sambistas, radialistas, Cleópatras, turistas, botocudos, amazônicos em geral.

Como dissemos acima, este tipo de narração está presente na cinematografia de Sganzerla desde o *Bandido* e segue, em maior ou menor grau, por toda sua obra ficcional.

Não encontramos em nenhuma crítica ou análise aos filmes de Sganzerla uma tentativa direta e objetiva de esclarecer esse recurso tão corrente em sua filmografia. As melhores análises (Bernardet, Xavier, Ramos) tocam neste assunto quando tratam de questões como a da *identidade/não-identidade*, principalmente no *Bandido*, onde esta questão é fundamental. Ou seja, no *Bandido*, as diferentes profissões, motivações, locais de origem e adjetivações têm o propósito de construir a incerta, ambígua e fragmentária identidade do personagem-título. E esta construção/desconstrução da identidade é de fundamental importância para a trama e o conceito do filme.

Aqui, em *A Mulher de Todos*, não há, na verdade, essas contradições com relação à identidade da personagem-título e, no entanto, o recurso às adjetivações exageradas e pouco comuns continua.

Tal recurso pode ser enxergado como o equivalente verbal da linguagem propriamente cinematográfica do autor. Imagética e verbalmente, narrativa e cinematograficamente, Sganzerla faz ‘poucas escolhas’, que é o mesmo que dizer —

como temos dito insistentemente ao longo deste trabalho — que, por um lado, o autor trabalha sempre com uma profusão de elementos audiovisuais e, por outro, incorpora, em seus filmes, inúmeras referências, influências, escolas, estéticas etc.

Existem, ainda, outros fatores que influem cada vez que Sganzerla utiliza esse recurso. Fatores mesmo de estilo, de expressividade. Sabemos, por exemplo, que Sganzerla quer captar o mundo objetivo, supostamente real, e não o mundo subjetivo das idéias. Por isso, dizer “Ângela, ou simplesmente a rainha dos bossais, tarados, telegrafistas, suicidas pernambucanos, colonizados, tucanos, aves raras, apopléticos, crédulos, anõezinhos (...)” é muito mais válido e coerente para a proposta do autor do que fazer algum tipo de generalização que abarcasse todos esses elementos de uma só vez. Vejamos: mesmo que a construção frasal do exemplo acima seja pouco ou nada “realista”, os substantivos e adjetivos usados são restritivos, marcam uma presença mais próxima do mundo objetivo do que do mundo das idéias, universo das generalizações como, por exemplo, se disséssemos “Ângela, rainha dos homens comuns, triviais, ordinários etc.”. É latente a diferença conceitual e estilística entre as duas construções: enquanto a primeira, efetivamente construída pelo autor, marca uma presença corpórea no mundo real, ainda que seja, e certamente é esta mesma a intenção, a construção de um mundo ‘bizarro’ —, a segunda, criada por nós, possui uma espécie de elevação, por conta da utilização de categorias mais gerais, que se aproxima do mundo mais subjetivo e que, por isso mesmo, dentro do contexto do filme poderia se tornar pedante e expressivamente mais fraco.

Agora, como dissemos, o recurso pode ser sempre muito parecido, mas as intenções e motivações são particulares para cada caso. No *Bandido* é uma proposta, muito ligada à própria trama do filme, aqui a proposta é outra, mais ligada a questões formais, expressivas mesmo.

Duas seqüências para frente, há uma tomada, assim como houve algumas no bandido, em que aparecem em quadro equipamentos pertencentes aos bastidores da produção cinematográfica. Neste caso, uma mulher dança girando um lençol branco entre dois rebatedores de luz, um deles em primeiríssimo plano e o outro mais ao fundo. Novamente, não há nenhum argumento narrativo que leve o espectador a justificar a presença de tais equipamentos dentro da história do filme. Há, portanto, aqui, mais um exemplo de quebra da impressão de realidade por meio de um dos muitos possíveis recursos da metalinguagem.

A cena seguinte é também muito válida para nossa análise. Ela começa já bastante esquemática, com uma narração estereotipada que cria como que um título, um cabeçalho para a cena: “Como se diverte o paulista no fim de semana”. Vemos, então, um casal enquadrado simetricamente em *plano conjunto*. Apesar da narração, veremos pelos diálogos que se trata, especificamente, de um casal de ‘paulistanos’. O sujeito em cena diz: “Nunca mais volto pra São Paulo, com aquele trânsito, com aquelas passeata, com aqueles comunista. Que paisagem, que cenário”. E conclui: “Eu quero um 123aste”. O sujeito come animallescamente. Enquanto isso, sua mulher pede, insistentemente: “Paga uma cuba, bem”.

Uma análise importante desta cena, em termos de simbologia, foi feita por Ruy Gardnier em seu artigo intitulado *Quem vai ficar com Ângela?*:

Os coadjuvantes do filme, pobres coadjuvantes, parecem tão retardados quanto os retrógrados filmes da época. “Benhê, paga uma cuba!” (Telma Reston e Abrahão Farc como turistas paulistas no balneário da Ilha dos Prazeres) é a resposta à cafonice pseudo-européia do cinema “elegante” paulista da época²⁰⁶.

Cabe-nos ressaltar o caráter esquemático da cena. A câmera não se move um centímetro ao longo dela. Não há movimentos de câmera, não há mudanças de ângulo, não há um corte sequer. É um plano-seqüência estático, com as duas personagens enquadradas simetricamente, próximas ao centro do quadro.

A cena fica, assim, como se fosse um quadrinho, um só quadrinho, com o cabeçalho “Como se diverte o paulista no fim de semana...” e, no desenho, o homem e a mulher com seus respectivos “balõezinhos”: “Que paisagem, que cenário” e “Benhê, paga uma cuba!”.

Depois de algumas imagens mostrando a anarquia que reina na ilha, Ângela surge novamente. Ela se droga ao lado de um novo amante. A cena é particularmente densa no aspecto ideológico. É o primeiro, e talvez único, momento no filme em que a personagem principal expressa verbalmente, de maneira mais ou menos clara, o que parece ser, em meio ao contexto, impressões ideológicas, ou melhor, anti-ideológicas. Ela começa dizendo, subjugada à alucinação provocada pela heroína: “Sou um mistério pra mim mesma. Ninguém no resto do mundo sabe que eu existo. Não tenho pista, não sei quem são meus verdadeiros inimigos, nem meus amigos”. E, então, a declaração que

²⁰⁶ Ruy Gardnier em artigo intitulado “Quem vai ficar com Ângela?” In www.contracampo.com.br/58

nos parece a mais importante: “Sou uma heroína sem mensagem como qualquer outra mulher do meu tempo”. Aqui, floresce a consciência extra diegética da personagem.

Qualquer crítico de *A Mulher de Todos*, dado os argumentos que nós mesmos explanamos ao longo dessa nossa análise, poderia ter escrito: “Ângela é uma heroína sem mensagem”. E, com a distância do tempo, poderia, tranquilamente, acrescentar: “Como muitas mulheres e homens (personagens) de seu tempo”. É o que são a maioria dos personagens do ciclo Marginal, do teatro de Zé Celso, assim como muitos eu-líricos da poesia tropicalista: heróis sem mensagem! Mas Sganzerla rouba essa constatação da boca dos críticos e coloca na boca de sua própria personagem: “Sou uma heroína sem mensagem como qualquer outra mulher do meu tempo”.

Temos, então, aqui, dois aspectos a serem analisados: I) a afirmação em si, que expressa um conteúdo anti-ideológico e II) a forma com que tal afirmação foi exposta no filme, por meio da consciência extra diegética da personagem principal.

Com relação à primeira questão, temos a expressão verbal anti-ideológica, na medida em que nega proposições objetivas, afirmando a inexistência de qualquer projeto ideológico.

É importante ressaltar que se trata de uma dupla incredulidade que, no entanto, não chega a provocar a inação. A falta de proposições objetivas não gerou, como poderia se esperar, uma paralisação artística e intelectual dos incrédulos. Pelo contrário, incitou respostas estéticas autenticamente libertárias, das quais o filme *A Mulher de Todos* é um bom exemplo. A avacalhão, o anarquismo e a ‘simples sensação de estar no mundo’ — vivendo, rindo e fazendo amor — são as poucas possíveis traduções do espírito libertário. E aqui se encaixa a próxima frase de Ângela: “Simplesmente tento ser uma mulher de classe com classe. Bom apetite, o lance é esse!”

A anarquia é, sem dúvida, o tom do filme. Deste filme em particular e de toda obra de Sganzerla. Não que o autor tenha a ‘anarquia’ como um tema recorrente. Ele a tem como as lentes com as quais enxerga o mundo. Quando perguntamos à Helena Ignês se Rogério tinha uma postura política declarada, ela respondeu pelos dois: “Sempre tivemos uma postura anarquista”²⁰⁷.

Evidentemente, o termo carrega uma semântica controversa, com nuances e matices historicamente construídos. E, ainda, deve-se dizer que, o termo não se oferece como rótulo. Um anarquista, por definição, não pode ser assim rotulado. Até por isso,

²⁰⁷ Entrevista com Helena Ignês, *op. cit.*

foi possível perceber em Helena, no momento que antecedeu sua resposta, certa hesitação. Por isso, o mais importante é o contexto geral da entrevista, onde fica claro que Helena Ignês não gosta de rótulos para o seu trabalho e o do marido: marginais, tropicalistas, anarquistas.

O que nos vale no termo é, principalmente, o que ele carrega do significado de ‘libertário’, daquele que enaltece, como enaltece Ângela (ao seu modo), o conceito de liberdade: “Para agüentar tudo isso, é preciso outros olhos, olhos livres. [...] Antes de meter uma bala na cabeça é preciso sentir que a gente existe. [...] Quero agir como uma cobra, como um pichador de paredes... e é só. Sou livre, posso fazer o que quiser”.

Outro aspecto importante do conceito de anarquismo é a ‘oposição’ que ele automaticamente cria com o comunismo. Obviamente, é uma oposição bem diferente da que existe entre comunismo e capitalismo, visto que estes dois podem ser considerados como ‘projetos’ realmente antagônicos, enquanto o anarquismo se opõe aos dois no que ele possui de ‘não-projeto’.

A oposição com o comunismo em particular nos é importante pelas razões já explicitadas em capítulos anteriores. Dada a dicotomia entre capitalismo e comunismo que o mundo experienciava no momento em que o filme foi realizado, tornou-se comum associar qualquer atitude vanguardista e de questionamento do *status quo* com o projeto comunista — associação que é efetivamente endossada no Brasil em exemplos como o do Cinema Novo e do Teatro de Arena. No entanto, pelos argumentos que demos anteriormente e pela análise que agora se efetiva, é preciso desfazer-se completamente de tal associação.

É preciso confessar que nós mesmos, em um primeiro momento, já fomos vítimas desta confusão. Um dos motivos que nos fez incorrer em tal erro foi esta declaração de Sganzerla, extraída de um artigo seu de 1970: “Ao contrário do que pensam os piedosos culturalistas, não existe obra política reacionária na forma e progressista na mensagem”²⁰⁸. A palavra ‘progressista’ designa, comumente, dentro deste contexto, a proposta marxista e seus adeptos. E essa interpretação não pode ser totalmente excluída. Mas o fato da afirmação dizer o que parece dizer não implica concluir que Sganzerla abrace o projeto marxista. Ela constitui, antes de tudo, uma crítica direta e contundente aos que ele chamou de “culturalistas”, onde estão incluídos os cinemanovistas. E, ainda que se admita que sua crítica esteja fundamentada em uma

²⁰⁸ Rogério Sganzerla em artigo intitulado “A questão da cultura”, 1970, In www.contracampo.com.br/61.

concepção estético-filosófica proposta pela tradição hegeliana-marxista em que o conteúdo é sempre determinante quando da sua relação com a forma²⁰⁹, e que dela Sganzerla se utilize como premissa em seus trabalhos, daí também não se conclui que sua ‘causa’ seja a ‘causa’ marxista, visto que a essência da concepção, tal como é originalmente proposta, transcende a valoração de certos termos, podendo ser assim reexpressa: *Não existe obra política reacionária na forma e revolucionária na mensagem*. Se Sganzerla optou por especificar o termo de sua formulação, foi antes para apontar aos seus contendores o próprio equívoco do que para reconhecer-se no programa ideológico deles.

Pegemos, agora, o mote da concepção hegeliana-marxista para prosseguirmos nossa análise. O segundo aspecto a ser analisado no momento do filme em que Ângela declara ser “uma heroína sem mensagens” é o aspecto formal. E aqui estamos de volta ao nosso tema principal: a metalinguagem.

Quando Ângela, a heroína do filme, anuncia verbalmente essa sua condição, está expressando uma consciência que não é própria dos personagens de um filme ficcional, pelo menos dentro do cinema e da dramaturgia clássicos. A consciência da personagem que se sabe personagem reproduz a principal característica formal do filme de Sganzerla: a consciência da linguagem.

A consciência da linguagem — a metalinguagem — é, como estamos vendo, uma estratégia sistemática de Sganzerla para inviabilizar a relação catártica entre filme e espectador. Vimos que esta estratégia, entre outras, foi anteriormente proposta por Brecht com fins didáticos. A intenção do dramaturgo era manter a platéia de seu espetáculo distanciada, racionalmente ligada à trama da peça, para, assim, transmitir mensagens, sem excluir do processo o debate e o juízo do espectador.

Sganzerla faz o mesmo com o espectador de *A Mulher de Todos*, mas sua mensagem não é objetiva, com fins ideológicos claros. E, apesar da personagem querer afirmar que não exista ali nenhuma mensagem de fato, sabemos que há, por detrás de todo riso e de toda avacalhão, um ideal de liberdade sendo cultuado. Só que o tratamento que o cineasta dá a esse culto é por si próprio libertário, isento de intelectualismos e qualquer espécie de fé.

²⁰⁹ FREDERICO, Celso. *Lukács, um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997. pg 38.

O autor poderia ter colocado a frase na voz do narrador-*off*: “Ângela Carne e Osso é uma heroína sem mensagem”. Mas, se tivesse feito isso, não estaria rompendo radicalmente com o formalismo clássico. Sendo já, este nosso narrador, uma figura extra-diegética, não haveria motivo para estranhamentos. O narrador extra-diegético é como um sujeito que se senta ao nosso lado no cinema e procura conduzir nossa percepção do filme. Ou seja, o papel que ele pode desempenhar — desde que ele não declare sua consciência de ser um narrador (e ainda assim deve haver ressalvas) — está completamente de acordo com a proposta clássica, fundada no princípio da catarse.

Rogério sabe que a sua ‘mensagem’ exige um formalismo diferente e, como estratégia, utiliza-se sistematicamente do recurso metalingüístico, em todas suas variantes: a personagem que se sabe personagem, que olha pra câmera, que fala com o espectador; os bastidores que reclamam sua presença em quadro; a sujeira que atinge a materialidade da película; o descompasso de gêneros e a incorporação de diferentes linguagens; as referências, citações, homenagens etc.

Enquanto isso, a trama se desenrola. Polenguinho liga para o patrão e recebe instruções para não matar. Do outro lado da linha, Doktor Plirtz dá as ordens ao lado de uma moça que segura, em primeiro plano, uma HQ estrangeira: *Iron Man and Captain America*.



Figura 37 - HQ americana em primeiro plano

Na cena seguinte, no banheiro das organizações Plirtz, o personagem de Jô Soares experimenta diante do espelho o mesmo uniforme com o qual aparece na seqüência de abertura do filme. Com o uniforme vestido, ele toma uma postura militar e faz um discurso que parece querer representar um discurso nazista. Depois, com ares de nostalgia, diz: “É... bons tempos”.

Doktor Plirtz é uma personagem difícil de analisar. Evidentemente, para além de seu papel na trama do filme, Doktor Plirtz é uma figura que carrega simbolismos, que, no entanto, para nós, não são muito claros. Para Rui Gardnier²¹⁰, “Plirtz é a vingança contra os industriais graves da Vera Cruz e os decadentes burgueses pobremente tipificados de um certo cinema novo”.

O que fica claro, no final do filme, é que Doktor Plirtz representa uma certa ordem. Ainda que não seja aquele estereótipo de ordem que conhecemos, ele é a personagem que vai fazer frente à anarquia presentificada em Ângela.

Mas voltemos a respeitar a cronologia da trama que, aliás, passa agora, neste último terço do filme, a se tornar mais densa, com menos hiatos de pura extravagância visual, simbolismos, informações estéticas e expressivas.

Polenginho, o pistoleiro de Doktor Plirtz, tenta chantagear Ângela, mostrando-lhe as fotos que provam suas infidelidades. Mas ele acaba sendo também seduzido pela ‘vampira devoradora de homens’. A cena acaba com o pistoleiro beijando os pés de Ângela.

Duas seqüências à frente, temos uma nova cena que dialoga livremente com o universo dos quadrinhos. Ângela está tomando banho de mar nua e um sujeito a observa. Ele fica entre olhar Ângela se banhando e folhear páginas de uma revista *Playboy*. Um take bem fechado mostra Ângela seduzindo o sujeito com o olhar. Ele então se aproxima numa espécie de embarcação e aí vemos que ele carrega um capacete e uma espada nas mãos, como se fosse um herói. Há ainda um daqueles tubos utilizados para mergulhaço pendurado em seu pescoço: é uma espécie de herói aquático.

²¹⁰ Ruy Gardnier em artigo intitulado “Quem vai ficar com Ângela?”, op. cit.



Figuras 37 e 38 - Caracterização de um herói de histórias em quadrinho

Quando ele se aproxima, Ângela lhe pergunta: “Quem é você?”. E ele responde: “Mais um falido transatlântico. Sou um dos náufragos do Titanic. E você, quem é?”. Em um tom bastante épico, segurando em uma das mãos um charuto e na outra uma metralhadora, Ângela responde: “Sou a ultra-poderosa inimiga no. 1 dos homens”. A composição do fotograma, a dinâmica da montagem, a performance da atriz, enfim, tudo nos transporta diretamente para o universo das histórias em quadrinhos.



Figuras 39 e 40 - Ângela Carne e Osso, heroína de um HQ: “a ultra-poderosa inimiga no. 1 dos homens”

Eles continuam dialogando como se fizessem parte de uma grande aventura. O náufrago diz estar fugindo da polícia mexicana por ter sido envolvido em um grande esquema de contrabando de armas e que veio para a Ilha dos Prazeres atrás de um passaporte falso que o levará até a Bolívia. Quando Ângela questiona sua verdadeira identidade, ele responde: “Zulu Anárquico”. E, ainda, antes de partir — depois, obviamente, de fazer amor com Ângela — ele diz: “vou pegar meu submarino atômico afundado aqui na Ilha dos Prazeres antes de ir para a Bolívia”. Parece ou não parece o roteiro de uma HQ?

Doktor Plirtz chega à Ilha dos Prazeres trazendo com ele o tal funcionário intelectual que, como vimos, é também um dos amantes de Ângela. Ele se livra de Polenguinho, dizendo saber o que se passou entre ele e a sua mulher.

Todo o resto do filme se passa apenas com estas três personagens: Plirtz, Ângela e o amante intelectual. Eles vão para uma casa de praia grande e luxuosa. Nela ocorre o clímax e o desenlace da trama.

No entanto, antes do encadeamento de seqüências que irão motivar o insólito desfecho da trama, há, ainda, uma última cena simbólica que devemos analisar. É a cena em que as três personagens estão bebendo ao lado da piscina e Doktor Plirtz, bastante embriagado, defende eloqüentemente suas idéias nacionalistas dirigindo-se ao funcionário intelectual: “É preciso valorizar o que é nosso. É isso que eu sempre falo. Aquela capa do Cavaleio Negro que você fez, por exemplo, nem lá fora eles fazem aquela empinada do cavalo. Por isso que eu digo... eu choro quando vejo uma coisa boa”.

Aqui, aquela percepção de Rui Gardnier sobre Doktor Plirtz poder ser encarado como a alegoria dos “industriais graves da Vera Cruz” e de “um certo cinema novo” ganha reforço. A maneira enfática com que Doktor Plirtz defende seu nacionalismo não pode ser gratuita. A relação é direta. Sganzerla sempre criticou, entre outras coisas, o nacionalismo ingênuo da classe intelectual dominante daquele momento:

O intelectual latino-americano, quando se julga "participante", é um cristão ingênuo, deslumbrado e auto-complacente, exclusivamente racional e auto-censurado (seu grande inimigo não é a ditadura mas... o irracional) com acentuada tendência ao stalinismo que na América Latina acomodou-se maravilhosamente ao tradicional populismo. Daí a criação de uma cultura centralizada, "nacional", populista e de preconceitos, liberal-humanitária-estetizante, conteudística, sentimental, individual, anti-industrial, anti-anthropofágica, anti-internacionalista²¹¹.

Toda a cena parece ter a exclusiva função de debochar dessa classe intelectual, principalmente do seu nacionalismo ingênuo. Plirtz continua: “Uísque, por exemplo, eu bebo nacional. Eu choro quando falam que não é bom”.

A postura nacionalista, intelectualista e esteticista é, ainda, evidentemente ironizada na citação que a personagem faz ao clássico poema de Gonçalves Dias, ícone do nacionalismo brasileiro: “Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá... Eu choro quando escuto isso. Porque é bonito. Eu sou louco pelo belo.”

²¹¹ Rogério Sganzerla, “A questão da cultura”, op. cit.

Esse “eu sou louco pelo belo” serve como caricatura da postura esteticista do Cinema Novo que, ainda que pretensamente revolucionário nos seus discursos, era guiado por formalismos assépticos, tendo como referência, como acusa Sganzerla, um ‘belo artístico’ já caduco, inspirado fortemente no ‘bom cinema’ europeu.

Segundo Rogério Sganzerla, “a consciência dividida entre a vanguarda e a reação” estagnou o grupo do Cinema Novo “na tradicional má consciência” que pode ser “formalmente traduzida por um esteticismo autocomplacente e tardio”²¹².

Em seguida, Sganzerla ainda aproveita para apontar e zombar da contrafação ideológica presente no discurso e na postura desta classe “culturalista” que, ao mesmo tempo em que exalta a cultura nacional, despreza-a no confronto com os cânones eruditos da cultura ocidental. E é assim, na fala de Plirtz, que Sganzerla engendra sua denúncia: “Você pega um artista de valor... você pega o Beethoven. O Beethoven é o Beethoven. O Beethoven tem valor. Ele tem talento, o Beethoven. Agora, o Lupicínio Rodrigues... não sei não”.

É possível perceber a ridicularização do discurso “culturalista” inclusive pelo aspecto expressivo da declaração. Plirtz repete, como um papagaio, o nome de Beethoven, ícone da cultura erudita europeia, enquanto duvida da qualidade de um grande sambista brasileiro, como Lupicínio Rodrigues, com todo um gestual caricato que o faz parecer um idiota.

Dentro do mesmo artigo citado, Sganzerla diz que “diante do incêndio universal, é mesquinho, provinciano e reacionário querer defender o que é nosso; a partir da destruição da cultura dos outros, tentar salvar o nosso pequenino patrimônio de idéias”.

No entanto, é importante perceber que a crítica de Sganzerla não é exclusiva à idéia de ‘nacionalismo’, mas a todo um conjunto que, segundo ele, constitui uma política “globalmente reacionária nas suas intenções”²¹³.

À teoria ingênua de que “o elemento nacional já nos basta” somam-se os preconceitos e os complexos de culpa, o deslumbramento, o sentimentalismo discursivo e a tradicional má consciência, disfarçados pela política do culturalismo, da cultura nacional, da colaboração com a burguesia nacional e da teoria stalinista da revolução num só país²¹⁴.

Não podemos aqui entrar fortemente nessa discussão ideológica entre os dois tipos de cinema. Não é esta a natureza e a proposta central deste nosso trabalho. O que

²¹² Idem.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Idem.

queríamos deixar claro aqui é a possibilidade coerente de enxergar, pelo menos em alguns momentos, as personagens de Sganzerla como alegorias de uma polêmica maior.

Por essa óptica, a personagem de Ângela seria a encarnação do próprio cinema de Sganzerla, em antagonismo ao par Plirtz/Cinema Novo. Assim como Sganzerla sente “necessidade de citar o mais livremente possível o cinema em geral”²¹⁵, sem conseguir se ater a um só estilo, também Ângela não consegue ficar com um só homem, como ela mesma admite: “Hoje eu sei, eu preciso de todos os homens. Sem deixar de amar nenhum”.

Todos os adjetivos que se podem dar a Ângela podem-se também atribuir ao cinema de Sganzerla: indecente, sujo, anárquico, cafajeste, libertino, libertário, insano, provocativo, debochado, devasso, insubordinado, despojado etc.

Tal como Sganzerla incorpora elementos chulos, popularescos, grotescos, ridículos etc, Ângela ama os boçais: “No começo eu não sabia, mas eu preciso dos boçais. [...] Eu nasci para os boçais”.

E o que dizer do nome da personagem? Ângela Carne e Osso. Alegoria do cinema material de Sganzerla, “cinema do corpo”, em oposição ao que ele chama de “cinema da alma”, aquele cinema “subjetivista” que ele critica em seu livro²¹⁶.

Por esse prisma, fica ainda interessante enxergar aquela conflitada relação de assimilação e rejeição de Sganzerla para com Glauber citada por Bernardet. Glauber — mas também o Cinema Novo — como uma figura de pai-modelo que, no entanto, deve ser questionada, ultrapassada, vencida, superada etc. Desta forma, quando Ângela, depois das inúmeras traições ao marido, admite que ama Plirtz “apesar de tudo”, é como se o cinema de Sganzerla reconhecesse sua dívida com o Cinema Novo e o cinema de Glauber Rocha.

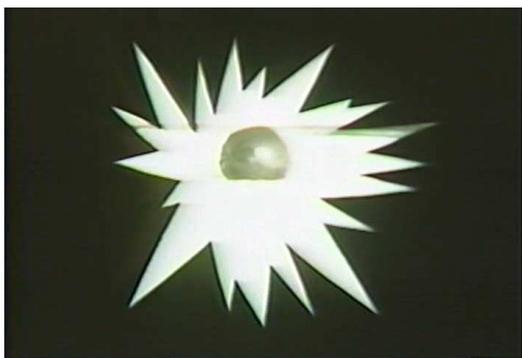
E, nisso tudo, podemos também analisar, por fim, simbolicamente, a figura da própria atriz. Helena Ignez foi, por algum tempo, a musa do Cinema Novo. Depois, a partir do *Bandido*, virou o rosto do cinema de Sganzerla e do Cinema Marginal. Ângela é a própria Helena que troca o ‘amor exclusivo’ de Plirtz/Cinema Novo, pelo ‘amor libertário’ do cinema de Sganzerla, pois só nele, tanto uma como outra, poderiam ser ‘a mulher de todos’.

²¹⁵ Declaração para o jornal *Folha de São Paulo* de 28 de maio de 1968.

²¹⁶ SGANZERLA, R. *Por um cinema sem limites*, op. cit.

E é por isso que Plirtz mata Ângela. Não por ciúme, pelo menos não é essa sua justificativa. Mas porque “ela era muito perigosa”. Afinal, a liberdade de Ângela não é um perigo só para a instituição ‘casamento’, mas a todas as instituições que Plirtz representa. E é assim que Plirtz se justifica, já no minuto final do filme: “Mas quem ela pensa que é? O que que ela quer? Afinal de contas, existe uma ordem. Ninguém pode fazer o que quer assim sem mais nem menos. Ela era muito perigosa!”

Doktor Plirtz mata Ângela e o amante amarrando-os juntos em um “balão tripulado” que ele lança em direção ao mar. O tal “balão tripulado” é aquela mesma imensa bola preta que aparece na primeira cena do filme que, agora, percebemos que se trata, na realidade, da última cena. E, assim como a primeira cena termina em um efeito de quadrinhos, esta última começa com os mesmos efeitos de ‘balão de explosão’, só que com o recorte ao contrário.



Figuras 41 e 42 - Efeitos gráficos que se referem ao universo dos quadrinhos

O assassinato do casal de amantes é esquemático como todo o resto da história. Não há drama, nem suspense. Não nos entristecemos com a morte da protagonista, nem coadunamos com a vingança de Plirtz. Não há heróis, nem moral da história. Apenas a anti-história imoral de Ângela Carne e Osso, uma das dez mais, vampira devoradora de homens, a mulher de todos, afinal.

Como disse José Lino Grünwald, a história de *A Mulher de Todos* é “intencionalmente esquemática para demonstrar mais uma vez que o cinema é a anti-história: um minipotentado da imprensa dos *comics*, sub-Hearst, mas ultra-wellesiano no físico”²¹⁷. E o filme em si é o “deboche maravilhoso, a avacalhação revigorante”. Sim, porque se há alguma sensação experienciada durante os créditos finais de *A Mulher de Todos* é a sensação de avigoreamento, de libertação, do corpo e da alma.

²¹⁷ José Lino Grünwald em artigo intitulado “A Mulher de Todos”, op. cit.

E o que dizer do autor? Depois de olharmos com “olhos livres” para essa pequena ‘obra-prisma’ de Sganzerla, somos levados a fazer coro, mais uma vez, com José Lino: “Ninguém no cinema nacional é mais moderno do que Rogério Sganzerla, no sentido do acionamento da linguagem”.

Ângela diz, antes de morrer: “Eu sou simplesmente uma mulher do século XXI. (...) Eu cheguei antes, por isso sou errada assim”. Rogério Sganzerla chegou antes. Não sabemos ainda se do século XXI ou de mais longe. Suas idéias e seu cinema libertário ainda estão para ser devidamente assimilados pela maioria. Muitos dos entraves que o autor sofreu em vida, para conseguir realizar o seu cinema, são culpa dessa sua alma que nasceu prematura. Mas, como disse Albert Camus, em prol da liberdade, “toda a criação autêntica é um dom para o futuro”.

Considerações finais

Rogério Sganzerla nasceu em Joaçaba, estado de Santa Catarina, em 1946. Ainda muito jovem, por volta dos 16 anos, estreou como crítico de cinema no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, com um texto sobre o filme *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra.

Sganzerla continuou produzindo crítica e artigos sobre cinema até o final da vida. Em 2001, seus principais textos teóricos sobre o cinema moderno foram compilados no seu único livro, *Por um cinema sem limites*, obra que pudemos apreciar, em partes, quando tratamos das *noções de cinema moderno*, em nosso primeiro capítulo. No entanto, novos livros publicados atualmente tentam resgatar a enorme e esparsa obra literária (ensaios, críticas, roteiros) do autor. Em outro sentido, o livro de Roberta Canuto, intitulado *Rogério Sganzerla*, e parte da coleção *Encontros – a arte da entrevista*, procura reavivar o pensamento e o comportamento efervescente do cineasta por meio de suas mais importantes entrevistas, dentre as quais, a famosa entrevista para *O Pasquim*, em fevereiro de 1970, um marco na polêmica com o Cinema Novo.

Na época da entrevista, Rogério tinha acabado de lançar *A Mulher de Todos* e já era famoso pelo sucesso de *O Bandido da Luz Vermelha*, filme de estréia que lhe rendeu os prêmios de melhor figurino, melhor diretor, melhor montagem e melhor filme no Festival de Brasília de 1968. No entanto, sua primeira experiência com o cinema foi com o curta-metragem *Documentário*. Realizado com o incentivo do presidente da *Cinemateca de Santos* Maurice Legeard, o filme mostra as conversas e andanças de dois jovens a que procura de uma sessão de cinema para passar o tempo. Mas o que o filme manifesta, de fato, é a dúvida de toda uma geração: “que filme fazer?”. Muito sintonizado com as discussões de sua época, Sganzerla discute sobre cinema e vida, ficção e documentário (apesar do nome do curta ser *Documentário*, o filme é uma ficção). Neste primeiro trabalho já é possível encontrar alguns traços marcantes do hábil diretor de cinema que Sganzerla iria se tornar. Além da paixão pelo cinema e o gosto pelo jogo com a metalinguagem, podemos constatar, desde já, seu completo domínio da *mis-en-scène* dos atores e seu apurado trabalho com a câmera.

Hoje, quarenta anos depois da estréia de *O Bandido da Luz Vermelha* nas salas de cinema de São Paulo, a obra de Rogério Sganzerla continua viva. Além dos novos livros que procuram resgatar a obra literária e o pensamento do cineasta, mostras, exposições, restaurações e lançamentos buscam acudir à demanda de um grande número de interessados na vida e, principalmente, na obra de Rogério.

No final do ano de 2007, no *40º Festival de Cinema de Brasília* foi lançado o DVD de *O Bandido da Luz Vermelha*, com mais de uma hora de extras, incluindo curtas-metragens do diretor, *trailers* e depoimentos da atriz Helena Ignez, do fotógrafo Carlos Ebert e do crítico Inácio Araujo.

Também em 2007, em Paris, foi realizada a mostra intitulada *La femme Du Bandit*, na qual vários filmes de Helena e de Rogério foram exibidos para o público francês e europeu. O casal e seus filmes receberam, ainda, homenagens no *Festival de Cinema de Turim* e no *Festival de Cinema de Fribourg*, Suíça.

Em julho de 2008, o SESC-SP realizou, no Cinesesc em São Paulo, a mostra *Helena Ignez – A Mulher do Bandido*, na qual foi exibida a cópia restaurada de *A Mulher de Todos*. A curadoria e a produção executiva da mostra ficaram sob a responsabilidade, respectivamente, de Sinai e Djin Sganzerla, filhas do casal.

Rogério Sganzerla faleceu no dia 09 de janeiro de 2004, aos 57 anos, vítima de câncer. Seu último trabalho na direção foi com o filme *O Signo do Caos*, vencedor dos candangos de ouro de “Melhor Diretor” e “Melhor Edição” no *35º Festival de Cinema de Brasília*.

Nosso trabalho é mais um dentre certo número de dissertações e teses que analisam a obra do cineasta. No entanto, a proposta de analisar os dois primeiros longas do diretor tendo como foco a questão da metalinguagem nunca havia sido desenvolvida. Da maneira como foi elaborado, este trabalho que ora se encerra transcende a análise pontual dos filmes e espera contribuir, modestamente, com as pesquisas nas áreas de Teoria do Cinema e Teoria da Comunicação.

As discussões, por exemplo, acerca da hipótese de que a utilização de recursos metalingüísticos pode romper com a impressão de realidade do filme (e outros produtos audiovisuais) é, ainda, de grande interesse para os que estudam e trabalham com cinema e televisão, ocupando, em verdade, lugar de destaque em debates contemporâneos.

Nosso trabalho investigou a utilização insistente de grande número de recursos metalingüísticos dentro dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*, identificando as formas pelas quais outros ‘textos’ foram incorporados e os principais alvos de tais incorporações. Concluímos que o cineasta Rogério Sganzerla se utilizou, dentro destes seus dois primeiros filmes, não só de um grande número, mas também de ampla variedade de artifícios metalingüísticos, cada qual com resultados estéticos particulares. Como vimos, os alvos prediletos das incorporações efetuadas por Sganzerla, foram o cinema (tanto o clássico quanto o de vanguarda), a cultura pop, o rádio, a televisão, a propaganda e as histórias em quadrinhos.

Diferentemente do que nos propusemos a fazer na *Iniciação Científica*, esta nossa dissertação abordou, prioritariamente, os aspectos estéticos da obra do cineasta e não questões ideológicas ou sociológicas. No entanto, a mudança de foco não se deu somente pelo amadurecimento acadêmico — que nos fez enxergar melhor o campo de atuação da nossa área —, mas também pela melhor compreensão do nosso próprio objeto de estudo. Como dissemos, algumas páginas atrás, no momento em que desenvolvíamos a *Iniciação Científica*, acreditávamos que a utilização insistente da metalinguagem em *O Bandido da Luz Vermelha* tinha por fundo uma estratégia política, de inspiração brechtiana, que visava “despertar as multidões”. No entanto, ao longo da nossa extensa pesquisa e por meio de nossas análises, hoje acreditamos que a aplicação da metalinguagem na obra de Rogério Sganzerla é motivada, enormemente, por finalidades estéticas.

Evidentemente que se pode questionar o quanto as escolhas estéticas de um artista se separam de suas escolhas políticas. E, de fato, não estamos dizendo que, no fundo, não são políticas, mas sim que não dizem respeito a uma ‘certa política’, ou ideologia. A metalinguagem de Sganzerla nunca foi um meio para alcançar o ‘didatismo da esquerda’, ela possui um fim em si mesma, a libertação da linguagem.

A ‘ideologia’ de Sganzerla reside aí. Na epígrafe deste trabalho, citamos esta frase do filósofo Ludwig Wittgenstein: “Os limites da minha linguagem são também os limites do meu pensamento”. Rogério Sganzerla conclama: por um cinema (e um pensamento) sem limites.

Bibliografia Básica

- ALÉA, T. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus, 1984.
- ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro, 2002.
- ANDRADE, A.L. *O Filme dentro do Filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARTHES, R. *Literatura e metalinguagem*. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BAZIN, A. *O Cinema*. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, J.C. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *O que é Cinema?* São Paulo: Brasiliense. 1980.
- _____. *O Vôo dos Anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRECHT, B. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- FERREIRA, J. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- GOMES, P.E.S. *Cinema: trajetórias do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- LEBEL, J. P. *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NAZÁRIO, L. *À margem do cinema*. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- PÁDUA, E. M. M. *Metodologia de pesquisa: Abordagem teórico-prática*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.
- RAMOS, F. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L.F. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SGANZERLA, R. *Por um cinema sem limites*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.
- TURNER, G. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997.
- XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____.(org.) *A Experiência do Cinema (antologia)*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

Bibliografia Complementar

- ABREU, N.C.P. *Boca do lixo - Cinema e Classes populares*. Campinas, 2002 (tese de doutorado, UNICAMP).
- BARTHES, R. *Ensaio Críticos*, Edições 70: Lisboa, 1977.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BRECHT, B. *Teatro Completo*, volume 12. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHALHULB, S. *A Metalinguagem*. São Paulo, Ática, 1986.
- DAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FREderICO, C. *Luckács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997, p. 45.
- FURHAMMAR, L., ISAKSSON, R. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1961.
- _____. *Linguística, Poética, Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MACHADO, A. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PAIVA, S. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. São Paulo, 2005 (tese de doutorado, USP).
- STAM, R. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SITIOGRAFIA

www.contracampo.com.br

Anexos

1. Entrevista com Helena Ignês
2. Manifesto “Cinema fora da lei”
3. Catálogos e Mostras

ANEXO

1. Entrevista com Helena Inez**Sobre o processo criativo de Rogério Sganzerla...**

Helena (69: 2'20") : Eu não conheci o processo do *Bandido* desde o início. Os dois primeiros filmes do Rogério, eu não conheci esse processo. Nem o *Bandido*, nem o *Documentário*, seu primeiro curta. Do *Bandido*, o que eu conheci foi um roteiro muito bem formulado, muito fiel. O roteiro é muito fiel ao filme . Não foi uma direção improvisada, baseada na liberdade dos atores. Não foi. O filme já veio concebido e praticamente coreografado. Aqueles planos com a grande-angular. Os travelling e a grande-angular. Um filme altamente coreografado. A profundidade de campo etc.

Você tinha me falado que não considera o Bandido como Cinema Marginal. Ou seja, ele não seria, como muito se afirma na crítica, um divisor de águas entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Ele pertenceria, na sua opinião, ainda a um tipo de Cinema Novo...

Helena (69: 4'30") : Essas divisões são sempre meio complicadas. São muito sutis. Mas nada tinha a ver com o Cinema Marginal. Inclusive, essa foi a produção mais organizada que tive até então. E eu já tinha feito vários filmes, já tinha ganhado prêmios aqui e no exterior, pelo meu trabalho em *O Padre e a Moça* etc. E o Cinema Marginal, as características de produção... eu tenho a impressão de que não eram as mesmas. E o que eu posso também dizer é que eu nunca fiz um filme “marginal”. Nunca participei do Cinema Marginal. E reitero completamente o que Rogério sempre afirmou, como no artigo dele, ele não fez Cinema Marginal. O nome que ele dá a esse trabalho é experimental. Eu não tenho nada a ver com Cinema Marginal!

Sobre A Mulher de Todos

Helena (70: 0'10") : *A Mulher de Todos* é a “parceira” do *Bandido*. É o “yin e o yang”. É uma dupla. São um casal de filmes. Foram feitos com a mesma inspiração. uma produção derivou da outra. Também foi uma produção organizada, feita em Itanhaém. Esse filme foi mais barato que *O Bandido da Luz Vermelha* e rendeu mais. É um filme que eu acho o filme comercial mais sofisticado do cinema brasileiro, disparado. Acho

um escândalo. Um filme de uma sofisticação cinematográfica e ao mesmo tempo completamente popular.

E *Copacabana Mon Amour* e *Sem Essa Aranha* foram feitos já dentro da Belair, A *Mulher de Todos* ainda não..

Helena (70: 3'15") : Isso. Os filmes em São Paulo tiveram essa característica e no Rio tiveram uma outra característica, muito mais independente. Completamente diferente. Lá era uma produção nossa, com recursos pessoais, com prêmios recebidos pela *A Mulher de Todos*. Não teve ninguém que colocasse dinheiro como aconteceu no *Bandido* e na *A Mulher de Todos*.

A que você atribui essa guinada estética entre o par *Bandido/A Mulher de Todos* para os filmes feitos no Rio: *Copacabana Mon Amour* e *Sem Essa Aranha*?

Helena (70: 4'30") : Eu vejo um mesmo autor. Não consigo conceber esses filmes sendo feitos por outro autor senão Rogério. Uns filmes com a personalidade muito clara. Não vejo tão diferente. São outros experimentos de linguagem.

***Sem Essa Aranha*, por exemplo, demonstra muito claramente a intenção de Rogério de experimentar os planos-seqüências...**

Helena (70: 6'00") : O que Rogério disse é que esse filme, feito com doze planos-sequências que era a idéia dele, já vinha sendo acalantado há muito tempo. Desde a sua época como crítico, não ainda como cineasta. Mas acabou vindo depois do *Bandido*. Acho que pela liberdade que a Belair lhe proporcionou. Foi uma conveniência artística.

E o *Copacabana*?

Helena (70: 6'30") : *Copacabana*, a mesma coisa. *Copacabana* é outro que é irmão do *Sem Essa Aranha*. Eu poderia pensar dessa mesma maneira, como “yin e yang”. E *Copacabana* é um filme muito feminino. Eu vejo como o próprio bairro. Eu acho que o personagem de Sônia (Helena) é *Copacabana*. Ela encarna o filme. Já o *Aranha* não. Ele é um filme masculino. Onde as mulheres são várias e a força delas é dividida em duas personagens, duas protagonistas femininas: o meu personagem e o da Maria Gladys, a

América. E também a outra... a Aparecida. Então, a força feminina se dilui. Fica dividida. E o Zé Bonitinho, o Aranha, ele é o eixo do filme.

Qual era interesse específico de experimentação de linguagem que Rogério tinha para Copacabana?

Ele queria aquela imagem cinemascopo. Aquela distorção que puxa pros lados que eu acho maravilhosa. Eu acho que naquele momento o grande interesse de Rogério era a câmera na mão e cinemascopo.

ANEXO

2. Manifesto “Cinema fora da lei”

1 – Meu filme é um far-west sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do western, a simplificação brutal dos conflitos (Mann).

2 – O bandido da luz vermelha persegue, ele, a polícia enquanto os tiras fazem reflexões metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade. Quando um personagem não pode fazer nada, ele avacalha.

3 – Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime.

4 – Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço.

5 – Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais.

6 – Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem.

7 – Cineasta do excesso e do crime, José Mojica Marins me apontou a poesia furiosa dos atores do Brás, das cortinas e ruínas cafajestes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês me ensinaram a saber ser livre e – ao mesmo tempo – acadêmico.

8 – O solitário Murnau me ensinou a amar o plano fixo acima de todos os travellings.

9 – É preciso descobrir o segredo do cinema de Luís poeta e agitador Buñuel, anjo exterminador.

10 – Nunca se esquecendo de Hitchcock, Eisenstein e Nicholas Ray.

11 – Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais – aliás como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica do Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de Barravento.

12 – Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo.

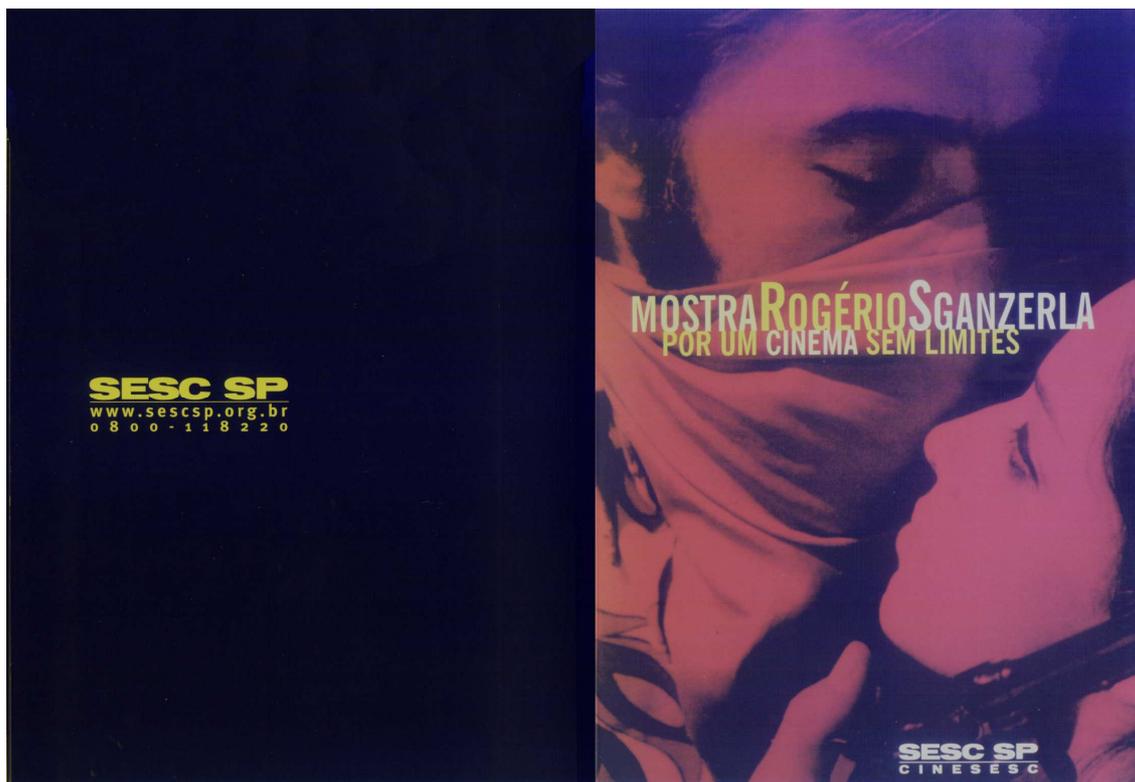
13 – Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse país, tudo é possível e, por isso, o filme pode explodir a qualquer momento.

Rogério Sganzerla, maio de 1968

ANEXO

3. Catálogos e Mostras

4.1. Catálogo da *Mostra Rogério Sganzerla – Por um cinema sem limites*, CineSesc, SESC-SP – São Paulo, 25 a 26 de agosto de 2004.



4.2. Catálogo da retrospectiva *Helena Ignez – A Mulher do Bandido*, CineSesc, SESC-SP – São Paulo, 14 de julho de 2008.

