



PARA UM ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE E DO CAMPO NO CINEMA BRASILEIRO (1950-1968)

Alcides Freire Ramos*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

rpatriota@triang.com.br

RESUMO: Este artigo é um ensaio voltado para a história cultural que aborda alguns momentos da história do cinema brasileiro (1950-1968) de modo a compreender transformações significativas no tratamento de temas como rural e urbano.

ABSTRACT: This article is an essay on cultural history that broaches some moments of Brazilian cinema history (1950-1968) so that to understand remarkable changes of treatment of topics such as rural and urban.

PALAVRAS-CHAVE: história cultural – cinema brasileiro

KEYWORDS: cultural history – Brazilian cinema

Este artigo pretende mostrar que é possível perceber uma clara linha de preocupações dos críticos de cinema e dos diretores ao longo da história do cinema brasileiro: *definir o que é o Brasil*. Nesta medida, os primeiros filmes brasileiros (da década de dez até principalmente a década de trinta do século vinte) refletem a necessidade de diferenciar-se dos filmes estrangeiros, buscando as “coisas nossas”, ou, ao “copiar” a linguagem dos filmes estrangeiros, tentar traduzir isso em termos de abordagem dos “nossos temas” (campo = brasilidade). É assim que as características rurais permanecem hegemônicas, apesar de algumas tentativas isoladas em retratar os temas urbanos. Quando os temas ligados às cidades são tratados, o principal objetivo é exaltar a sua organização e beleza como índice de civilidade. É o que constitui a abordagem cosmopolita (cidade = civilização). Com o surgimento do chamado Cinema

* Professor do Programa de Pós-Graduação em História da UFU. Doutor em História Social pela FFLCH-USP. Além de diversos artigos e capítulos de livros, publicou **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru/SP: EDUSC, 2002.

Novo, a situação não se altera de imediato, já que um filme precursor como *O Grande Momento*, na história do cinema deste período, representa uma iniciativa praticamente isolada. Ademais, toda a primeira fase do Cinema Novo, seguindo uma espécie de acordo tácito com o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), voltou-se para as temáticas rurais, criticando as desigualdades num horizonte desenvolvimentista e burguês. Porém, a partir da segunda metade dos anos sessenta, sobretudo sob o impacto do golpe de 1964, a tendência em encarar a essência do Brasil como algo ligado às questões urbanas se reforça no âmbito do Cinema Novo, tendo como principal exemplo disso o filme *São Paulo S/A*. Entretanto, como se decretassem a falência do projeto cinemanovista, surgem novos cineastas que, advogando um Cinema Marginal, repropõem questões tradicionais sob o olhar tropicalista, então nascente. Neste sentido, é que se chega à representação mais radical do espaço urbano, em *O Bandido da Luz Vermelha*, como contraposição aos postulados do Cinema Novo da segunda fase.

Ao longo do percurso, portanto, pelas grandes linhas deste panorama, torna-se possível inferir que o cinema brasileiro, em suas representações dos temas rurais e urbanos, acompanhou reflexões sociológicas, políticas e ideológicas produzidas em suas respectivas conjunturas. De uma época à outra, o que muda é a percepção que os cineastas tinham do seu próprio ofício, bem como o modo como encaravam a essência do Brasil.

Tal empreitada apresenta-se como algo legítimo porque, nos últimos anos, assistimos a uma importante diversificação temática nos estudos relativos ao cinema brasileiro. Nesta linha de preocupações, pensamos em dar uma pequena contribuição, centrando nosso olhar sobre o modo como os estudiosos do cinema brasileiro abordaram filmes e se posicionaram frente à questão das “representações do rural e do urbano”. Com isso, é possível delinear um esboço de uma “História da Crítica Cinematográfica no Brasil”, tendo como baliza os temas aqui propostos.

A escolha destes temas não foi aleatória. Num contexto de país capitalista periférico, a questão do rural e do urbano reveste-se de contornos ideológicos importantes. Isto pode ser dito já que o ato de pensar a respeito destes temas remete para projetos de construção da nacionalidade, o que, em última análise, pode repercutir sobre as análises da inserção brasileira no contexto capitalista mencionado, tenham os comentaristas consciência disso ou não. Portanto, ao falar das representações do rural e

do urbano no cinema brasileiro, estes críticos interferiram na luta político-ideológica na qual estavam inseridos.

De qualquer modo, é preciso afirmar inicialmente que, se tomarmos o nosso cinema em seu conjunto, desde os anos dez até a década de cinquenta, observaremos o seguinte quadro. Para os críticos e cineastas nacionalistas, o cinema genuinamente brasileiro deveria se voltar para a temática rural, procurando retratar, da maneira a mais fiel possível, hábitos e costumes das populações retratadas. Na tendência dita cosmopolita, que opta por representar o espaço urbano, nota-se uma inclinação em atualizar o Brasil em face do mundo europeu, sendo feito por meio de procedimentos de montagem cinematográfica que fragmentam o espaço urbano filmado. A reunião destes fragmentos, como resultado da montagem, acaba por produzir a idéia de progresso.

Esta linha de argumentação estará novamente presente nos anos cinquenta. As correntes demarcatórias e definidoras da temática rural como algo que remete necessariamente aos caracteres da nacionalidade, em contraposição aos temas urbanos que guardam relação íntima com o cosmopolitismo, fazem parte das argumentações de críticos, produtores e cineastas atuantes nesta época. A única modificação substancial refere-se à justificativa: não se fala mais somente em "cinema nacional", mas em cinema popular.

Vejamos alguns exemplos de defesa do cinema com temática rural. Um primeiro caso a ser mencionado é o do Filme *O Canto do Mar* (1954, Galileu Garcia). O crítico assim se manifestou a respeito dele:

a paisagem é do Nordeste, a fala é da região, os usos, e as superstições, os costumes, as crenças, as tradições, as folganças, as amarguras, são todos de lá, vistos, ouvidos e sofridos através de uma câmara postada lá mesmo, onde a ação se desenvolvia [...] a autenticidade, a honestidade e a coragem do filme em expô-las à vista, nem sempre benevolente e compreensiva de um público díspar e cheio de preconceitos – o do norte, por uma questão talvez de orgulho regionalista, e o do sul, já de si tão imbuído da ufanía nacionalista, que há tanto tempo vem anestesiando a nossa capacidade de ver e sentir a realidade brasileira, tal qual ela é [...]¹.

Por outro lado, quando se trata de São Paulo, o tema é encarado como cosmopolita. Vejamos um exemplo com o filme *Esquina da Ilusão* (1953, Ruggero Jacobbi). De acordo com a documentação disponível, este filme é

¹ DUARTE, Benedito J. **Anhembí**, São Paulo: dez. de 1953.

poliglota, dissemelhante de tipos das mais variadas nacionalidades e línguas. O Brás (onde se ambienta o filme) é um bairro por si mesmo cosmopolita e internacional, com personagens [...] brasileiros, japoneses, sírios, espanhóis, alemães, etc. [...]. A vida é desbaratada e poliforme, mas a variedade de línguas e raças não perturba e não impede que todos se entendam e confraternizem [...]. *Esquina da Ilusão* é uma fita cosmopolita (MATERIAL PUBLICITÁRIO da Companhia Cinematográfica Vera Cruz).

Uma formulação mais acabada a respeito do tema do cosmopolitismo, como algo que deve ser evitado pode ser encontrada no pensamento de Alberto Cavalcanti. Após se afastar da Vera Cruz, Cavalcanti adverte para os perigos decorrentes da localização da indústria cinematográfica em São Paulo e no Rio de Janeiro. Para ele,

a situação presente da nova indústria cinematográfica poderia definir-se ‘uma entidade à procura de si própria’. O perigo é que, criada nos grandes centros do Rio e de São Paulo – e haja vista a imensidão e a diversidade dos costumes brasileiros – o nosso filme se torne cosmopolita e deixe de exprimir uma realidade brasileira que, todos nós sabemos, é o maior triunfo, a maior fonte de interesse no mercado estrangeiro².

Por outro lado, encontramos também a defesa da temática urbana como algo que também faz parte da nacionalidade. Esta opinião pode ser encontrada nos escritos de Flávio Tambelini. Para o autor, “o fundamental é não cair no nacional como sinônimo de pitoresco, de ‘papagaio’ [...] de homens que se vestem bizarramente, [...] com o esquecimento quase total da sua substância humana e social [...]”³. Portanto, a temática nacional, prossegue o autor, não é só garimpo, jangada, cangaço, retirada da Laguna. É também o condutor de bonde, a grã-fina da Avenida Brasil, o inquilino no prédio de apartamento. Um exemplo deste tipo de abordagem pode ser encontrado no filme *O Grande Momento* (1958, Roberto Santos).

Com efeito, esta película aborda a vida simples e dura da pequena burguesia composta pela primeira e segunda gerações de imigrantes instalados no bairro do Brás (na cidade de São Paulo). O filme extrai a poesia da vida cotidiana e dos acidentes banais que cercam a existência de pessoas comuns. O grande momento, neste caso, refere-se ao casamento de um rapaz sem muitas posses e aos apertos e aflições por que passa, no dia da cerimônia, tentando arrumar dinheiro para os últimos preparativos da

² CAVALCANTI, Alberto. Situação e Destino do Cinema Brasileiro. Revista **Elite**, fev. de 1954.

³ TAMBELINI, Flávio. Nota sobre uma preocupação do Cinema Brasileiro. Revista **Elite**, fev. de 1954.

feira. Com boa parte de atores pertencentes ao Teatro de Arena, o filme desenvolve-se numa linha de abordagem sem floreios de uma realidade singela.

Em *O Grande Momento* sente-se a particularidade de São Paulo como pólo cultural, que o levaria posteriormente a estar praticamente ausente do Cinema Novo. Este filme, tido como precursor do Cinema Novo, trabalha com a figura do imigrante europeu (que chegou sem muitas posses e se esforça para subir na vida), ao invés das figuras que, mais tarde, seriam consideradas representativas do povo brasileiro: os mulatos que dançam samba e jogam futebol, o cangaceiro, os beatos, etc. Apesar da forma de produção e da linguagem, já em sintonia com as experiências que iriam tomar contornos mais definidos na década de sessenta, parece ser difícil encontrar em São Paulo material para a atração que este “outro” denominado povo exerce sobre a geração cinemanovista. Não há tradição cultural, em termos de “brasilidade”, que esses jovens cineastas buscavam e que pode ser localizada, com tanta exuberância, tanto no Rio de Janeiro como na Bahia. Glauber Rocha define, de maneira lapidar, esta particularidade ao afirmar: “São Paulo, no Brasil, é um país estranho como Cultura”⁴. Paulo Emílio também salientou o ineditismo e isolamento de *O Grande Momento* quando afirmou: “folclore da era industrial, o cinema é praticado por nós em São Paulo, porém [...] as ocasiões mais felizes do nosso cinema permanecem aquelas em que utilizamos, interpretamos e industrializamos o folclore nordestino”⁵.

O ambiente urbano aparece no cinema brasileiro deste período, sobretudo quando se volta para o Rio de Janeiro (*Rio 40 graus*; *Rio Zona Norte*). À exceção de *O Grande Momento*, nenhum outro filme, precursor do Cinema Novo, voltou-se para São Paulo alçando-a à condição de tema privilegiado.

Notamos que, ao longo dos anos cinquenta, as linhas de força que opunham a temática rural à temática urbana são as dominantes, apesar da existência das reflexões de Tambelini. No caso dos filmes precursores do Cinema Novo, o ambiente urbano apresenta-se basicamente como uma representação das camadas populares do Rio de Janeiro e de São Paulo. Quanto aos anos sessenta, percebe-se nitidamente uma primeira fase, principalmente no que tange aos cineastas do Cinema Novo, preocupados com a

⁴ ROCHA, Glauber. **Ravina**: erro de origem. 1959. Sem referência de fonte.

⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales. Artesãos e autores. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. 2, p. 337.

temática rural. Só a partir da segunda metade dos anos sessenta é que as temáticas urbanas retornarão.

Na representação do “autenticamente nacional”, continuam a ser foco de debate as duas tendências já identificadas como opostas nos primeiros cinquenta anos de cinema brasileiro: a representação do Brasil rural e do Brasil urbano.

A maior parte da crítica tende a definir como “autêntico” apenas o primeiro pólo, o Brasil rural, sendo esta também a opinião de muitos realizadores. Esta posição foi objeto de uma interessante reflexão em um artigo de Paulo Emílio a respeito do filme *A Morte Comanda o Cangaço* (1960, Carlos Coimbra):

O resultado foi uma história clara, bem contada e ritmada, com heróis e vilões bem definidos. Carlos Coimbra e a equipe responsável por *A Morte Comanda o Cangaço* tiveram a sua tarefa facilitada pelo fato de já existir como ficção aceita e cultivada pela imaginação coletiva a atmosfera geral da obra e seus principais personagens. O fenômeno social do cangaceirismo e de certo tipo de religiosidade nordestina já sofreu durante gerações o processo de estilização artística. É por já terem sido longamente elaborados pela imaginação que esses dados sociológicos adquirem tão facilmente valor de realidade aos olhos do público. Através de *Os Sertões*, da literatura de cordel, de altos momentos do romance brasileiro moderno, de *O Cangaceiro* de Lima Barreto, da cerâmica de mestre Vitalino, do desenho de Aldemir Martins, de tantas outras manifestações ilustres ou anônimas, a temática particular do Nordeste impregnou a imaginação e a sensibilidade do brasileiro. Um dos motivos do imenso êxito de Lima Barreto e Carlos Coimbra é que eles nos falam de algo familiar, ou melhor, algo que já existe dentro de nós como ficção. Para os brasileiros do sul, a gesta nordestina adquire significações suplementares. As condições objetivas, geográficas e econômicas, da unidade nacional brasileira ao serem filtradas como sentimento admitem extensa margem imaginária. Quando tentou exprimir o cerne da nacionalidade, Euclides da Cunha deu as costas ao Brasil real, moderno, litorâneo e sulista dos primeiros tempos republicanos para contemplar com afeição um mundo arcaico, em decomposição e condenado. Nada disso impediu que a obra euclidiana exercesse nas imaginações uma poderosa influência unificadora. O folclore nordestino, emanção das condições sociais, retrógradas, conserva uma enorme vitalidade, inclusive e sobretudo para os sulistas, que tiveram suas tradições populares devoradas pelo progresso. Amar o norte é uma das maneiras que o paulista encontra de sentir-se afetivamente brasileiro⁶.

A tendência de valorização das temáticas rurais, com exceção de *Cinco Vezes Favela* (1962, Vários diretores), é o que se verifica ao longo da primeira fase do Cinema

⁶ Ibid., p. 336-337.

Novo (1960-1964). Exemplos disso são os filmes *Barravento* (1961, Glauber Rocha), *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos), *Os Fuzis* (1963, Ruy Guerra) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha). As razões para essa valorização são múltiplas, mas a principal é a existência de uma concepção de transformação social que pressupunha a necessidade de superação do “atraso”, isto é, de tudo aquilo que remetia às características presentes nos meios rurais. Tal visão é recorrente entre os ideólogos do ISEB. Os filmes, desta primeira fase do Cinema Novo, revelam um acordo **tácito** com estes ideólogos⁷.

Para os cinemanovistas, a situação só se alteraria com o Golpe de 1964, pois, com este evento político, caem por terra as ilusões construídas em torno da possibilidade de realizar as propostas anteriormente aludidas. Representativos deste período são os filmes *O Desafio* (1965, Paulo Cesar Saraceni), *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) e *O Bravo Guerreiro* (1968, Gustavo Dhal). A segunda fase do Cinema Novo (1964-1968), portanto, traz com toda força os temas *urbanos*.

Com efeito, com as películas cinemanovistas desta fase, são desfeitas as ligações existentes entre a representação do mundo urbano e a exaltação dos aspectos bonitos e civilizados encontrados nesta realidade, ao contrário daquilo que, desde os anos vinte, a revista *Cinearte* defendeu e o cinema industrial paulista dos anos cinquenta assumiu como representação das cidades. Na verdade, o Cinema Novo urbano passaria a enfatizar os desníveis de renda e os conflitos de todos os matizes presentes nas grandes cidades brasileiras. Do ponto de vista da representação das relações humanas, sociais, econômicas e políticas num contexto urbano o filme *São Paulo S/A* (1965, Luís Sérgio Person) talvez seja o mais representativo dessa tendência.

⁷ Ou como nos diz um importante estudioso do cinema brasileiro: “ideologicamente, o Cinema Novo está ligado ao ISEB, cuja proposta desenvolvimentista é elitizante (como já vimos) e apoiada na industrialização. Do ponto de vista da produção, as principais fontes financeiras do Cinema Novo, até 1964, são a CAIC – Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, criada pelo então Governador Carlos Lacerda (Estado da Guanabara) e bancos. Entre estes, destaca-se o Banco Nacional de Minas Gerais [...]. Estas fontes de financiamento estavam naturalmente mais ligadas à burguesia industrial e financeira que à agrária (mesmo que não exista clara delimitação entre os diversos segmentos da burguesia). Do ponto de vista temático, nos filmes do Cinema Novo, percebe-se que a quase totalidade está voltada para a crítica do sistema agrário, a miséria do camponês, seu esmagamento, o latifúndio, os vários sistemas de opressão. [...]. É como se houvesse um pacto tácito, certamente nunca formulado nem mesmo conscientizado, entre este movimento cinematográfico e a burguesia ligada à industrialização, no sentido de ela não ser questionada. E também no sentido de não se valorizar, no campo, os movimentos que estavam então se desenvolvendo, como as Ligas Camponesas, mas dando do Nordeste uma imagem estilo ‘feudal’”. (BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 47-48).

Este filme ambienta-se entre os anos 1957 e 1960, no momento da euforia desenvolvimentista provocada pela instalação, no Estado de São Paulo, das indústrias automobilísticas estrangeiras. Carlos (interpretado pelo ator Walmor Chagas) é o personagem central. Após um curso de desenho industrial, havendo muitas chances de emprego, entra para a seção de controle da Volkswagen. Com a sua ajuda, Arturo (um imigrante italiano proprietário de uma pequena fábrica de auto-peças, interpretado por Otelo Zeloni) tem condições de vender mercadorias inadequadas. Em virtude disso, Carlos é demitido. Pede auxílio a Arturo que lhe oferece um emprego em sua fábrica, da qual chega a ser gerente. Simultaneamente, o personagem central tem várias amantes, mas não consegue estabelecer relações sólidas com nenhuma. Namora Ana (interpretada por Darlene Glória), mas esta moça, pelo fato de passar por várias camas e vender seu corpo para publicidade, não o atrai. O relacionamento com Hilda (interpretada por Ana Esmeralda) é igualmente frustrado, tendo em vista o alto nível cultural e financeiro dela impede a construção de algo mais sólido. Por fim, acaba ficando com Luciana (interpretada por Eva Wilma), moça de tipo caseiro e muito preocupada com o casamento. Entretanto, em pouco tempo, a vida do casal se esfacela devido ao tédio. Com sua vida pessoal arrasada e com poucas perspectivas de ascensão social, Carlos entra num processo depressivo. Tenta fugir de São Paulo, cidade que ajudou a construir, mas que o destruía.

O crítico que melhor expressou o significado do enfoque do meio urbano presente em *São Paulo S/A* é Gustavo Dahl. Para ele,

as pessoas que reprovam o cinema brasileiro por só se pensar em favela e nordeste verão que as coisas ficarão efetivamente muito mais claras quando ditas na cidade. Essas pessoas não terão mais o lado exótico que nós lhe oferecíamos. Os filmes falarão de gente como elas, que se verão na tela. E não é bom a gente se ver na tela... Sobretudo através da visão desses jovens iracundos. [...]. O Cinema que quero fazer é exclusivamente urbano, procurando colocar a má consciência da burguesia. Eu quero mesmo que a burguesia saia do cinema envergonhada de ser o que ela é [...]. O filme de Person (*São Paulo S/A*) já dá saída para isso. É uma denúncia da grande mediocridade da classe média [...]. O subdesenvolvimento é muito mais chocante quando tem o fundo de Copacabana do que quando tem o fundo da caatinga do nordeste. A miséria na cidade, mesmo que seja um décor, e muito mais difícil de explicar do que a miséria do nordeste. O nordeste é uma região depauperada. São Paulo é uma região rica e, no entanto, nos letreiros de *São Paulo S/A* há uma favela [...]. A situação política do Brasil, inclusive a orientação econômica, gira em torno da obtenção de uma prosperidade que nós sabemos

fictícia. A renda per capita pode aumentar quanto quiser, nós sabemos muito bem que, no nordeste, continuarão a morrer de fome milhões que lá vivem. Quando, portanto, começarmos a pôr em questão essa falsa filosofia da prosperidade, não sei o que eles vão propor⁸.

Em resposta crítica aos questionamentos feitos pelo Cinema Novo nesta segunda fase, surgiu o cinema produzido na “Boca do Lixo” (1969-1973), também conhecido como “Cinema Marginal”. Embora tenha representantes cariocas (o cineasta Júlio Bressane é, aliás, o melhor exemplo), este movimento encontrou em São Paulo o seu desenvolvimento inicial, tematizando transgressores, criminosos e prostitutas que se constituem em figuras típicas da paisagem paulistana.

Surgido no período posterior ao AI-5, esse cinema foi encarado como uma resposta à repressão política imposta pelo regime militar. Por isso, foi alijado das “respeitáveis” salas de exibição pela Censura Federal. Do ponto de vista formal, os filmes feitos nesta vertente se assumem como radicalização das propostas desenvolvidas pelo Cinema Novo, em especial a “Estética da Fome”.

Nesse sentido, ao procurar circunstanciar a questão, Fernão Ramos observou que a palavra “marginal”, socialmente falando, possui pelo menos dois significados. Segundo ele, “o primeiro se refere a ‘estar à margem de, à beira de, ao lado de alguma coisa’, ou seja, próximo e relativo à significação da palavra ‘margem’”. Porém, há uma segunda forma de entender a palavra marginal e esta é muito mais importante, pois

o segundo significado já exprime uma postura ideológica de nossa sociedade com relação ao “estar à margem de” contido na primeira definição. A própria disposição das palavras já é significativa: “pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei, vagabundo, mendigo ou delinqüente, fora da lei”. Junta-se, então, ao significado “estar à margem de”, quando pensado em termos sociais, a carga pejorativa contida em “vagabundo” ou “delinqüente”. Para a compreensão da significação do Cinema Marginal dentro do panorama do cinema brasileiro, teremos de ter sempre presente esta conotação pejorativa inerente ao fato de estar à margem. Uma das principais características deste “cinema” está exatamente no deslocamento ideológico desta carga pejorativa que passa a ser valorada de outras formas⁹.

Significativamente, partindo-se desta conceituação elaborada no universo do “senso comum”, observa-se que estes filmes, reconhecidos sob o rótulo de “marginais”,

⁸ DAHL, Gustavo. et al. Vitória do Cinema Novo (Debate). Revista **Civilização Brasileira**. n. 2, maio de 1965, p. 227-228.

⁹ RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite**. São Paulo: EMBRAFILME – MinC – Brasiliense, 1987, p. 15-16.

continuaram a discutir momentos da realidade brasileira, mas sob outra ótica, isto é, o intelectual e o homem de esquerda (portador da consciência e dos elementos necessários para a elaboração da crítica à situação sociopolítica vivenciada) saem de cena. Em seu lugar surgem os “marginais”, ou melhor: aqueles que se encontram à margem do desenvolvimento econômico e social, os que ocupam os “espaços urbanos” decadentes¹⁰.

Nesse sentido, pode-se dizer: ao contrário do Cinema Novo, o Cinema Marginal posiciona suas câmeras em direção àqueles que, historicamente, foram colocados à margem do progresso e da modernização. Um dos filmes mais representativos desta proposta é *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla.

O Bandido é um filme inaugural, pois se apresenta como um ponto de partida para aquilo que posteriormente receberia a denominação de Cinema Marginal. Entretanto, ao mesmo tempo em que lança as bases para a construção de um novo olhar sobre a realidade brasileira, este filme contém traços que o remetem à produção cinematográfica anterior, especialmente o Cinema Novo. O melhor índice deste vínculo é a sua perspectiva globalizante traduzida pela alegorização de elementos retirados da realidade. Não devemos deixar de mencionar: ideologicamente, *O Bandido* traz consigo as tensões de seu tempo (anos sessenta), pois não apresenta uma proposta pronta e acabada, tendo em vista a derrota dos projetos revolucionários do período. Seu estilo “tropicalista” reside, pois, na internalização estética, tanto da vontade de transformação (traço herdado das propostas do Cinema Novo), como da impossibilidade de fazê-lo (em virtude, sobretudo, da iminente derrota da luta armada). Por isso, ao mesmo tempo em que busca a totalização, a cada instante do filme, ela se esfacela, como se a realidade estivesse teimosamente escapando ao controle do autor/cineasta. Para Ismail Xavier, *O Bandido* “descentra tudo, ostenta-se como filme periférico que focaliza uma personagem periférica num mundo periférico”¹¹. A palavra de ordem constantemente repetida no filme, “é o lixo sem limites, senhoras e senhores”, tenta traduzir do ponto de

¹⁰ É importante lembrar que a região de São Paulo, conhecida como a “Boca do Lixo”, localiza-se na área central da cidade, justamente aquela que foi sendo “abandonada” com o crescimento urbano e econômico. A opulência e a riqueza deixam de freqüentar este espaço para situarem-se em “áreas privilegiadas em bairros cercados de segurança e conforto”, bem como a produção e a prestação de serviços são deslocadas para outras regiões. Nesse sentido, a quem foi relegado o centro velho da cidade? Aos bêbados, prostitutas, ladrões e os demais excluídos da modernização conservadora.

¹¹ XAVIER, Ismail. et al. **O Desafio do Cinema**. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985, p. 19.

vista verbal este descentramento. A inserção histórica deste filme deve ser vista, em primeiro lugar, exatamente pelo diálogo tenso que estabelece com o legado cinemanovista. Neste sentido, concordamos com Jean-Claude Bernardet quando afirma: “por mais que o *Bandido* esteja em contradição com os filmes do Cinema Novo da década de 60 [...], não deixa de ser muito devedor das suas contribuições”¹².

Para Bernardet, a razão principal reside na abordagem “terceiromundista” que *O Bandido* traz consigo e que, sem dúvida, é um tributo pago ao Cinema Novo (o movimento responsável pela introdução desta abordagem no cinema brasileiro). Na verdade, antes desse período, havia filmes brasileiros voltados para a crítica social como *Moleque Tião* ou que se propunham a fazer a crítica da profunda divisão de classes no Brasil e, por conseqüência, denunciavam os mecanismos de opressão utilizados pela classe dominante, o que pode ser visto em *Rio 40 graus*. No entanto, de acordo com Bernardet, “a idéia do Terceiro Mundo, que ultrapassa as fronteiras da sociedade brasileira e aponta para um sistema de opressão internacional, é trazida pelo Cinema Novo”¹³.

Entendemos que Bernardet encaminha acertadamente a questão quando afirma:

esses traços podem ser reencontrados no *Bandido*, quando se autodenomina um “faroeste do Terceiro Mundo”. Devemos observar que tal autodenominação vincula um filme urbano com traços nítidos de policial a um gênero, o *western*, eminentemente rural. A vontade de totalização fica patente quando se verifica, por exemplo, que a última palavra do luminoso é “Brasil”, retomada quatro vezes em planos quase consecutivos. Ou quando se vê um cartaz mostrando um revólver em primeiro plano, apontando para uma pequena figura masculina enquadrada por um mapa estilizado da América do Sul¹⁴.

É claro que, embora o tema central tenha sido tomado de empréstimo ao Cinema Novo, há um deslocamento significativo na abordagem da noção de terceiromundismo, pois em *O Bandido* é possível ouvir “várias vezes que ‘o Terceiro Mundo vai explodir, quem estiver de sapato não sobra’, o que coloca uma nítida diferença de impostação”¹⁵.

¹² BERNADET, Jean-Claude. *O Vão dos Anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 188.

¹³ Ibid., p. 189.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

Em nosso entendimento, esta diferença de impoção pode ser explicada da seguinte forma: se no Cinema Novo podemos encontrar o desejo de superaão da miséria/subdesenvolvimento (exemplos disso encontram-se não só no monólogo final de Sinhá Vitória em *Vidas Secas*, mas na metáfora do Sertão-Mar em *Deus e o diabo na terra do sol* e, sobretudo, na cena final de *Terra em transe* que alude à luta armada), a frase insistentemente repetida em *O Bandido* é dúbia e irônica, pois quem a enuncia (um personagem caracterizado como “anão boçal”) não consegue estabelecer uma efetiva empatia com o espectador, o que, sem dúvida, aponta para uma perspectiva de acordo com a qual o Terceiro Mundo necessariamente passará por transformações profundas (“o terceiro mundo VAI explodir...”), mas, ao mesmo tempo, não é possível prever quando ocorrerá (como resultado da crise das concepções teleológicas de história), tampouco quais agentes sociais estarão à frente disso (“...quem estiver de sapato não sobra”).

Portanto, com base nestas observações é possível afirmar que o Cinema Marginal propõe um outro “olhar” para o Brasil. Isto ocorre de duas maneiras. A primeira pelo questionamento da idéia de modernização/progresso material e espiritual defendida pela ditadura militar, o que pode ser observado, no filme, pela reiteração da desigualdade, do mau gosto, da boçalidade, etc. A segunda pela crítica das crenças e atitudes da esquerda do período, que concentravam suas atenções sobre camponeses pobres, operários e intelectuais de classe média, ou seja, sobre os grupos que possuíam alguma forma de organização e estavam integrados à vida econômica. Por este motivo, o ponto de vista adotado é o dos excluídos e sem esperança. A narrativa se organiza com base no olhar daqueles que não conseguiram inserir-se de acordo com as opções sociopolíticas oferecidas naquele período tanto pela esquerda como pelos militares. Neste sentido, a existência pura e simples dos marginalizados surge como uma forma de negar os “modelos” de análise até então vigentes. Ao colocar o “lixo urbano” em cena, o filme de R. Sganzerla explicita as contradições inerentes ao processo de desenvolvimento da sociedade brasileira, nos anos sessenta e setenta.

Diante destas perspectivas, há que se considerar que São Paulo tornou-se um dos lugares privilegiados para a confecção desta película, bem como ofereceu estímulos para a sua ambientação, uma vez que a história desta cidade é uma das mais bem acabadas traduções das opções históricas feitas durante a ditadura militar. Assim, retomar a experiência estética e política do Cinema Marginal é, sobretudo, propor um

repensar da história de São Paulo por meio não dos grupos organizados em sindicatos, partidos ou movimentos sociais (bancários, metalúrgicos do ABC, funcionários públicos, movimentos contra a carestia, etc), mas exatamente a partir daqueles que, escapando dos esquemas teóricos vigentes no pensamento de esquerda, constituem-se pela negatividade (pois se caracterizam pelo fato de serem não-integrados economicamente, não-organizados politicamente, não-conscientes socialmente falando, etc) e que, muitas vezes, foram denominados como “os marginalizados”.

Por fim, cabe salientar que a atualidade das questões propostas em *O Bandido da Luz Vermelha* pode ser melhor observada se lembrarmos que, de acordo com Robert Kurz:



o que hoje faz sofrer as massas do Terceiro Mundo não é a provada exploração capitalista de seu trabalho produtivo, conforme continua acreditando, de acordo com a tradição, a esquerda, mas sim, ao contrário, a ausência dessa exploração. Por isso, também não pode haver nesses países uma reforma social social-democrata burguesa. Ninguém ‘precisa’ da grande maioria dessas massas desarraigadas, levando esta parte uma vida miserável e improdutiva fora de qualquer estrutura de reprodução coerente. [...] A maioria da população mundial já consiste hoje, portanto, em sujeitos-dinheiro sem dinheiro, em pessoas que não se encaixam em nenhuma forma de organização social, nem na pré-capitalista nem na capitalista, e muito menos na pós-capitalista, sendo forçadas a viver num leprosário social que já compreende a maior parte do planeta¹⁶.

É sob este ponto de vista que a história de São Paulo precisa ser revisitada. Rever *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla já é um bom começo.

Ao longo deste artigo, portanto, procuramos mostrar que o cinema brasileiro, nas mais diversas oportunidades, ao retratar temas rurais ou urbanos, deixou-se impregnar por reflexões de tipo sociológico, político e ideológico. De um momento histórico a outro, o que se transformou foi, basicamente, a percepção que os cineastas tinham do seu próprio fazer artístico e, sobretudo, o modo como tentaram interpretar a realidade brasileira.

¹⁶ KURZ, Robert. **O Colapso da Modernização**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 194-195.