



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PORTO NACIONAL
CURSO DE GRADUAÇÃO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

ANA BEATRIZ FERREIRA MILHOMEN

**O MARGINAL E O GROTESCO NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO
FILME “O BANDIDO DA LUZ VERMELHA” (1968) DE ROGÉRIO SGANZERLA**

Palmas, TO

2023

Ana Beatriz Ferreira Milhomen

**O MARGINAL E O GROTESCO NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO
FILME “O BANDIDO DA LUZ VERMELHA” (1968) DE ROGÉRIO SGANZERLA**

Monografia apresentada à Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus Universitário de Porto Nacional para obtenção do título de licenciado em História

Orientador (a): Dr. Rodrigo Poreli Moura Bueno

Palmas, TO

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

F383m Ferreira Milhomen, Ana Beatriz.
O Marginal e o Grotesco no Cinema Brasileiro: Uma Análise do Filme "O Bandido Da Luz Vermelha" (1968) De Rogério Sganzerla. / Ana Beatriz Ferreira Milhomen. – Porto Nacional, TO, 2023.

35 f.

Monografia Graduação - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus
Universitário de Porto Nacional - Curso de História, 2023.

Orientador: Rodrigo Poreli Moura Bueno

1. Cinema. 2. Marginal. 3. Bandido da Luz Vermelha. 4. Sganzerla. I. Título

CDD 901

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ana Beatriz Ferreira Milhomen

O MARGINAL E O GROTESCO NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO FILME “O BANDIDO DA LUZ VERMELHA” (1968) DE ROGÉRIO SGANZERLA

Monografia apresentada à UFT – Universidade Federal do Tocantins – Campus Universitário de Porto Nacional, Curso de Licenciatura em História foi avaliado para a obtenção do título e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 24 / 11 / 2023

Banca Examinadora

Prof. Dr. Rodrigo Poreli Moura Bueno - UFT Orientador

Prof. Dr. Alexandre da Silva Borges - UFT

Prof. Dr. George Leonardo Seabra Coelho - UFT

*“I wanna be defined by the things that I love,
not the things I hate, not the things I'm afraid
of or the things that haunt me in the middle of
the night, I just think, that you are what you
love.” (SWIFT, 2019).*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de me auto agradecer, por nunca ter desistido, por ter me apaixonado pela História, por sempre tentar dar o meu melhor e a devida importância para a memória (mesmo não tendo uma boa) apesar das dificuldades, acredito que realizei esse projeto seguindo meu coração, ao meu encanto pelo Cinema e pelo Marginal.

Agradeço aos meus pais Valdileuza Ferreira Gonçalves, Luciane Pereira Parente e Emanuel da Mota Milhomem, sem vocês a graduação seria apenas um sonho, obrigada por todo suporte, tanto emocional quanto financeiro, gratidão eterna a vocês.

Só tenho a agradecer aos meus amigos, em especial Dalila e Larissa Patrício por todo suporte, parceria, trocas de saberes, vivências e as risadas, que foram tantas e necessárias. Obrigada, por estarem comigo nessa jornada que foi a graduação, obrigada por todo amor e carinhos trocados.

Agradeço ao meu noivo Kayllon Carneiro de Castro, por todo o incentivo, por sempre acreditar no meu potencial, por ser incrivelmente motivador com sua ambição pelo saber, meu amor, seu apoio foi o ponto alto para a elaboração deste trabalho.

Agradeço ao meu orientador Doutor Rodrigo Poreli Moura Bueno, por ser fonte de inspiração em buscar novos espaços para o historiador se adentrar, imensamente agradecida por você ter compartilhado comigo sua sabedoria, sua experiência e tempo.

E por fim, quero agradecer a minha psicóloga Rebeca Façanha, por me mostrar que meu diagnóstico não me define, que sou além. Obrigada por essa caminhada árdua para o autoconhecimento, sem você eu não estaria aqui.

RESUMO

Este trabalho tem como tema “O Marginal e o Grotesco no Cinema Brasileiro: Uma Análise do Filme “O Bandido Da Luz Vermelha” (1968) De Rogério Sganzerla” onde se faz um estudo acerca desse movimento histórico cinematográfico brasileiro, procurando realçar as revoluções ocorridas no meio da cinematografia que ocorria no período de regime ditatorial brasileiro (1964-1985), onde seus representantes mudaram o curso da história do cinema brasileiro, procurando mostrar a fidelidade de experimentações e conseqüentemente a inovação em relação ao cinema vanguardista brasileiro. Para tanto, é necessário uma explanação do referencial teórico que buscou um diálogo com alguns autores que escreveram acerca dos conceitos de arte, vanguarda, cinema, experimentalismo, antropofagia, modernismo e metalinguagem. Tais conceitos são de grande importância para que se chegue ao objetivo principal, onde eles estarão ligados às conjunções do Cinema Marginal de Sganzerla. A então um histórico sobre o movimento, contextualizando suas características gerais, as agregações de Sganzerla para esse movimento experimental, e como a obra “O Bandido da Luz Vermelha (1968)” mudou o curso da cinematografia marginal brasileira.

Palavras-chaves: Cinema; Marginal; Bandido da Luz Vermelha; Sganzerla.

ABSTRACT

This work aims to analyze the film “The Red Light Bandit” (1968) by Rogério Sganzerla, highlighting the cinematographic movement “Marginal Cinema”, as a driver of some changes that occurred in cinematography during the period of the Brazilian dictatorial regime. It can be said that some of its representatives sought to show experimentation and consequently innovations in relation to Brazilian avant-garde cinema. Here he made a necessary explanation of the theoretical framework that sought a dialogue with some authors about the concepts of art, avant-garde, cinema, experimentalism, anthropophagy, modernism and metalanguage. Such concepts are of great importance to understand how the aesthetics of the grotesque and the marginal, the satirical and a kind of carnivalization of Brazil were used in the film, in question, to symbolize a country that was experiencing the confusion of its politics, the hypocrisy of its society and the problems and contradictions of its culture.

Keywords: Cinema; Marginal; Red Light Bandit; Sganzerla.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1- Cartaz do Filme: Luz Nas Trevas.....	25
Figura 2- Cartaz do Filme: O Bandido da Luz Vermelha.....	26
Figura 3- Cena do filme: O Bandido da Luz Vermelha.....	27
Figura 4- Cena do filme: O Bandido da Luz Vermelha.....	30

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA.....	13
3 HISTÓRIA E CINEMA NO BRASIL.....	15
3.1 O Cinema Novo.....	17
3.2 O Cinema Marginal.....	19
4 ROGÉRIO SGANZERLA.....	24
4.1 “O Bandido da Luz Vermelha” (1968).....	25
4.2 A importância da estética do grotesco de Sganzerla.....	27
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
REFERÊNCIAS.....	32

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho aponta a importância de uma análise tanto sobre o cinema no Brasil, com sua vertente em o Cinema Marginal e com seus representantes (marginais), quanto sobre um dos filmes mais marcantes do Cinema Marginal: “O Bandido da Luz Vermelha” de Rogério Sganzerla (1968), que mesmo não sendo a primeira obra do Cinema Marginal, é considerado o marco inicial dessa revolução cultural cinematográfica.

O cinema, a datar de seu primórdio, tem a característica de querer representar um espelho da realidade, e com o desenvolvimento desses aspectos imagéticos narrativos, notou-se que ele pode ser considerado uma arte singular. As modificações das imagens, as edições, os ângulos e até mesmo as formas de narração mostram as diversas maneiras em que as imagens podem ser utilizadas na cinematografia.

O cinema, por volta dos anos 70, já havia se estabelecido como arte de massa, isso quer dizer, que influenciava como o mundo percebia as ações presentes em seu meio, tornando-se um material importante que conquistava espaços dentro da sociedade. Transmitindo, assim, para os historiadores da época que começaram a considerar o imaginário como um propósito de estudo da História.

Para elaborar e amparar a pesquisa, foi usado como principal autor de busca teórica o Jean-Claude Bernadet, que fala em seu livro (1985), que o cinema é composto por rituais, onde ele julga que envolve o caráter social até o caráter mercadológico, indo da pessoa que compra o ingresso até a sua distribuição, suas traduções, e os investimentos no filme, e o próprio Rogério Sganzerla, 1968.

Contribuindo também para a análise do tema, foram elencados autores como Ismail Xavier (2001 e 2004) , Paulo Sacramento, (2005), Carlos Roberto de Souza, (2007), José D’ Assunção Barros (2019).

Dentro deste contexto, este trabalho procura fazer uma contribuição referentes às pesquisas a cerca ao campo de História e Cinema, como uma forma de evidenciar um dos momentos mais marcantes da arte cinematográfica brasileira, com suas expressões únicas, e seu cinema experimental que marcou os eixos de expressões contra a censura durante a Ditadura Civil-Militar brasileira.

O trabalho foi organizado e estruturado com a *introdução no ponto 1, no ponto 2 O Cinema como Fonte Histórica, no ponto 3 História e Cinema no Brasil sendo composto por subtemas como no 3.1 o Cinema Novo e no 3.2 o Cinema Marginal, no ponto 4 será abordado Rogério Sganzerla, tendo subtemas como 4.1 o filme “O Bandido da Luz Vermelha” de*

(1968), no 4.2 a importância da estética do grotesco de Sganzerla, e assim finalizando nas considerações.

2 O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA

A história da humanidade, de acordo com José d'Assunção Barros (2019), pode ser usada como fonte histórica, sendo tudo aquilo que deixou rastros das suas ações, seus feitos que possam contribuir para a compreensão do passado e seu desenrolamento no presente. As fontes históricas podem se desdobrar em ser materiais ou imateriais, primárias ou secundárias.

O Cinema e a História se desenvolveram e foram se constituindo por linhas íntimas de relações desde o surgimento dos primeiros filmes por volta do século XX, pois o cinema foi se firmando como a arte da contemporaneidade da humanidade, com sua linguagem própria e seus meios específicos de disponibilização.

As fontes disponibilizadas pela indústria cinematográfica é composta por discursos e práticas de cultura de uma determinada época política cultural, podendo assim o trabalho historiográfico ser ampliado com novas perspectivas do século passado (XX) e na contemporaneidade. O cinema permite um olhar dentro de uma sociedade, sendo além de uma expressão cultural, um meio de representação de modos de um determinado período.

O cinema interfere diretamente ou indiretamente na História, sendo assim um produto da História, pois mesmo que a obra a ser retratada seja fictícia, ela carrega pontos específicos de uma determinada sociedade.

Com relação a estes e outros aspectos, a fonte cinematográfica, particularmente a fonte filmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a História Cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas, e tantos outros aspectos vinculados à de uma determinada sociedade historicamente localizada. (BARROS. 2007)

É importante que os historiadores avancem na compreensão das forças que permeiam a área do cinema, algumas das quais estão diretamente envolvidas na sua produção. Para aderir à esfera de poder que circula no âmbito da indústria cultural, descobriremos uma série de forças e micro forças que moldam as produções cinematográficas, variando em diferentes contextos e etapas da História e do Cinema.

Há ainda a documentação propriamente dita sobre Cinema (no sentido de documentação registrada através da escrita). Tal como já se disse o Cinema também gera apropriações, manipulações e resistências. Estas relações, que permeiam a própria interação entre História e Cinema, também geram inúmeros tipos de documentação que podem ser utilizados pelos historiadores. (BARROS. 2007)

O cinema, que nasceu com os irmãos Lumière, logo iniciou uma luta criativa para passar de uma simples técnica a uma arte e, a partir daí, trabalhou para criar uma linguagem completamente nova. Por exemplo, um filme que coexiste com a televisão já é diferente, e é preciso encarar a ideia de que o seu objeto um dia passará do grande ecrã para a cadeia televisiva (e na última década do século XX) para o ecrã, redes de TV paga e locadoras de vídeo. Tudo isto dificulta a criação de indústrias culturais.

A indústria cultural pretende explorar todos os meios e mercados e, nesse sentido, os seus produtos devem ser versáteis e adaptáveis para gerar mais lucros. Em princípio, qualquer filme (filme policial, filme de ficção científica, pornochanchada, filme de romance, etc.) pode ser utilizado como recurso para historiadores interessados em compreender a sociedade que o produziu e o que possibilitou que fosse uma obra de arte.

É redundante dizer que os filmes feitos hoje, e ambientados na Idade Média, dirão aos historiadores mais sobre a era moderna do que sobre a Idade Média.

Cabe ao historiador, como ele irá utilizar da metodologia adequada para analisar o meio cinematográfico, pois é um estudo complexo, ele terá que averiguar o discurso contido na elaboração do roteiro do filme, como o enredo se desenrola, como os tipos de linguagem se misturam na obra analisada, o por que dos modos de produção do determinado diretor, por isso análise de fonte histórica fílmica deve ser pluri discursiva e multidisciplinar, ou seja deve-se mergulhar na análise linguística social da obra estudada.

Mas é preciso estar atento para a singularidade de cada gênero cinematográfico – seja o documentário, o filme de propaganda, a intriga autêntica, a ficção de ambientação histórica ou não. Cada um destes géneros ou qualquer outro possui, à parte aquilo que é típico da obra fílmica em sentido geral, a sua própria especificidade discursiva. (BARROS. 2007)

O contexto de análise de autores e seus modos de produção, nos remete ao cineasta que a pesquisa aqui se dedica, onde o seus modos de pluridiscursividade e multidisciplinar se destacam, pois a sua fonte de pesquisa e trabalho final traz um englobamento de saberes sobre uma época em que a luta pela emancipação da liberdade intelectual, cultural, social estava em alta, e era constantemente empurrada para a margem do esquecimento, do apagamento.

3 HISTÓRIA E CINEMA NO BRASIL

No Brasil, o cinema estreou sua primeira exibição em em 8 de julho de 1896, na Rua do Ouvidor, 57, no Rio de Janeiro, onde o repertório da anunciação do filme é parecido com outras sessões ao redor do mundo, logo em seguida outras regiões também como as cidades de São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Santa Catarina e entre outros. A partir desse ponto, o cinema se consagrou como uma das principais atrações das regiões do país.

No território brasileiro pós-guerra de Canudos, em sua vertente econômica, ajudou o comércio do cinema ligado aos Estados Unidos, onde seus filmes atraíam o público pela estratégia das “estrelas de cinema”, onde o sonho americano era vendido. Gerando uma compulsão por elementos de filmagens hollywoodiana, o modo de fabricar os filmes, seus artistas, os movimentos padronizados da câmera.

A partir de 1910 houve um crescimento no consumo de filmes nos cinemas do país, porém os que mais recebiam novidades eram os cinemas do Rio de Janeiro e São Paulo, onde esses filmes que protagonizaram a cultura norte-americana e a europeia, fomentando a valorização da arte cinematográfica hollywoodiana, causando assim danos a cultura brasileira.

O Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais, de um país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas. Para a opinião pública, qualquer produto que supusesse certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema. O mesmo se dava com as elites, que tentando superar sua condição de elite de um país atrasado, procuravam imitar a metrópole. As elites intelectuais, como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas de países mais cultos, só nessas reconheciam a autêntica marca de cultura. (BERNARDET, 1978, p. 20).

Destaca-se também que os filmes que chegavam no Brasil, e eram distribuídos e reproduzidos, tinham aspectos de questões que envolviam o mercado de poder da época, aqui no Brasil os filmes eram distribuídos precipuamente em salas de projeções das grandes cidades ou em exibição ambulante, Alex Viany diz que:

Da mesma maneira como Meliés fizera, utilizando o cinema para espetáculos ilusionistas. No Brasil, esta característica também se fez presente, e com grande sucesso: “Cinematógrafo Edison (sic) do prestidigitador Enrique Moya, o qual, aberto ao público das 11 da manhã às 9 da noite, atraiu, no curto prazo de dois meses, como nos diz O País de 11 de abril de 1897, o apreciável total de 52.000 pessoas”(VIANY, 1987, p. 34).

Em solo brasileiro o cinema itinerante foi o que prevaleceu no período de adaptação do cinema no Brasil, essa opção está ligada a falta de distribuição de energia em várias regiões do Brasil, Paulo Gomes fala que:

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina Ribeirão das Lages teve consequências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição, sendo que boa parte delas na recém construída Avenida Central, que já havia desbancado a velha Rua do Ouvidor como centro comercial, artístico mundano e jornalístico da Capital Federal. (GOMES, 1980, p. 41).

Um marco importante é a consideração que qual seria a primeira produção cinematográfica brasileira de ficção, alguns indicam que seja “Os Estranguladores” e outros hipotetizaram ser o “Nhô Anastácio Chegou de Viagem”, onde as duas produções são do mesmo ano (1908), abstraindo isso, essas duas obras marcam com sucesso uma produção nacional, que é repetida em outras produções brasileiras.

Paulo Gomes (1980), irá falar também, que a obra “Os Estranguladores”, fez tanto sucesso que foi exibida mais de oitocentas vezes, marcando assim um acontecimento sem precedentes do cinema brasileiro.

O cinema é um grande responsável pelas mudanças na sociedade, nas práticas de manifestações que não estavam expostas. A partir de então, essa infiltração do cinema nos valores sociais causou preocupações de vivências em sociedade, seus ambientes, os fatos daquela sociedade.

Entre as principais fontes de cultura cinematográfica estão o Cinema Novo e o Cinema Marginal, que se destacam até hoje por suas inovações, e por seu principais pensantes do movimento cinematográfico brasileiro como o Glauber Rocha no Cinema Novo e o Rogério Sganzerla no Cinema Marginal, diferentes em suas estruturas de arte mas ligas pelas lutas sociais.

3.1 O Cinema Novo

O Cinema Novo brasileiro começou a se manifestar em 1955, com a produção de Nelson Pereira dos Santos, utilizando poucos recursos, no filme “Rio, 40 Graus”, mas o filme

que deu voz a esse movimento, foi a produção de Ruy Guerra em “Os Cafajestes” sendo de baixa renda e um sucesso comercial brasileiro.

O Cinema Novo baseou suas idéias na Nouvelle Vague, fundamentando seus conteúdos em como deveriam representar algo, como dizer, ser um cinema de conteúdo e de forma inovadora, um dos principais cineastas é o Glauber Rocha.

O Cinema Novo procurava, sobretudo, uma independência cultural para o filme brasileiro. Isso não significava ter apenas temas nacionais, mas encontrar um cinema capaz de traduzir a realidade nacional com base em uma estética autenticamente brasileira. (FIGUEIRÔA, 2004, p.31).

O Cinema Novo vai passar por fases de mudanças, sendo a primeira fase indo de 1960 a 1964, onde o cerne das ações desse movimento tem interesse em denunciar as mazelas da região do nordeste brasileiro, a miséria da sociedade e o trabalhador rural, após isso esse cinema passa a se preocupar também com os problemas políticos, e as relações do Brasil e da América Latina com os países de primeiro mundo. De acordo com Pedro Simonard (2006):

O Cinema Novo foi um movimento amplo e diferenciado. Não havia um programa rígido que servisse como dogma a ser seguido pelos seus participantes. Havia, isso sim, princípios de ação política que construíram sua força na união e na camaradagem do grupo. (p.19)

A segunda fase iniciou em 1964 e foi até 1968, onde a sociedade brasileira estava perdendo as esperanças sobre seus direitos civis, e com tentativa de manter seu público, alguns cineastas optaram por se afastar da estética da fome, visando um estilo que atraísse mais as massas, porém Glauber Rocha, persistia em seus princípios de luta pelos direitos, e como instrumento político.

A terceira fase foi de 1968 a 1972, onde obteve inspiração no movimento Tropicalismo, onde sua estética se baseava nas cores da flora brasileira, exagerando em cores, do pop e etc. Sendo nessa fase, um dos momentos em que esse movimento teve mais perseguições políticas, onde Glauber teve que partir para o exílio.

Em 1969 foi fundada pelo governo militar a Embrafilme, que foi financiadora de muitos filmes do Cinema Novo, onde os cineastas desse movimento tiveram que utilizar muitas metáforas, as alegorias, e as mensagens implícitas para poderem se estabelecerem na sociedade. A Embrafilme foi uma estratégia do governo, para controlar o que era produzido e o que seria exposto para o mundo.

O maior representante desse cinema foi Glauber Rocha (1939-1981), era o principal organizador e teórico desse movimento, que representava o cinema autor, que na visão de

Glauber isso significava o poder exercido na produção cinematográfica, diz respeito à relação prática com os grandes produtores, Rocha (2004, p. 62) irá falar que “O cinema de autor é um cinema livre! Essa liberdade, fundamentalmente, é intelectual”.

Para ele o cinema era um conjunto de ideias capitalistas, e que os autores do Cinema Novo deveriam ser contra a essa cultura, “onde se consolida uma estrutura capitalista às contradições do submundo agrário e metropolitano”, o cinema tem sido, até então, “uma desastrada aliança entre autores imaturos e capitalistas amadores”. (ROCHA, 1963, p. 38)

Então caberia ao Cinema Novo a responsabilidade de mudar essa realidade, e transformar os modos de produção do cinema brasileira e latino-americana, com objetivo de relatar a realidade da sociedade:

O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 2004, p. 65)

Portanto o Cinema Novo, foi um movimento questionador sobre a realidade brasileira, como a população se encontrava em meio a uma miséria econômica, e como o poder político tinha influência sobre, porém, de acordo com a crítica dos Marginais, o Cinema Novo se permitiu dentro da Ditadura Civil-Militar, como forma de permanecer, só que sua estética muda em razão a isso.

3.2 O Cinema Marginal

O Cinema Marginal foi um movimento inovador da arte cinematográfica brasileira, ao lado do Tropicalismo, emergindo do Cinema Novo e surgindo em meio ao Ato Institucional Número Cinco (AI 5). Ocorrendo por volta de 1967 a 1972, mas não se tem um ponto final definido. Sendo inovador, revolucionário, único, mas que sua particularidade foi pouco explorada já que não encontramos muitos materiais teóricos sobre a natureza de sua cinematografia.

Sobre o movimento Tropicalista, ele durou por um tempo específico, de 1967 a 1968, com a crise que ocorria no MPB devido a divisão que ocorria dentro do movimento sendo a das músicas engajadas contra as músicas alienadas, ou seja músicos que não engajavam na luta contra a Ditadura Civil-Militar.

Sendo um movimento da esquerda, ela exercia grande influência nas produções culturais. Porém, ela se distancia do movimento esquerdista, o criticando de dentro para fora.

Na opção tropicalista o foco da preocupação política foi deslocado na área da Revolução Social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana,, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo. (Hollanda & Gonçalves, 1982, p. 66)

O Tropicalismo busca uma visão diferenciada da política e da cultura, causando assim embates com a esquerda, como um confronto que ocorreu no Festival Internacional da Canção, em 1968, quando Caetano foi praticamente impedido de apresentar sua canção “É proibido proibir”, onde foi recebido por vaias por militantes da esquerda.

A militância tinha seus conflitos também com a outra metade da tropicália, os alienados, pois as canções dessa metade, não se infiltraram na parte política da sociedade brasileira, sendo artistas mais genéricos, já a parte engajada, fala sobre a realidade brasileira.

A tropicália, tinha uma visão da sociedade brasileira mais complexa, pois em suas composições pelo lado engajador, a sociedade brasileira é marcada e dividida entre a modernidade e o arcaico, como diz Caetano Veloso na canção “Tropicália”:

Sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhões
aponta contra os chapadões
meu nariz

eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto central
do país

viva a bossa-sa-sa
viva a palhoça-ça-ça-ça
(...)
o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga
estreita e torta
e no joelho uma criança
sorridente feia e morta
estende a mão
(...)
na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam
a tarde inteira entre os girassóis
(...)

Então de acordo com a canção, sua representação se dá que o governo age de acordo com a racionalidade moderna e seus princípios. De maneira oposta à esquerda, o movimento

tropicalista apresenta a realidade brasileira sendo uma junção do nacional e do internacional, mesmo quando se é pregado uma cultura pura nacional, há ali componentes internacionais, como o “far-west”, pois o internacional é um elemento que está dentro da sociedade.

Para se entender esse movimento é preciso olhar para ele e seu enraizamento histórico, onde ele foi capaz de ultrapassar a visão incompleta que a esquerda tinha em relação ao meio vanguardista artístico no Brasil, por isso o Cinema Marginal tem relação com esse movimento.

Segundo Eugênio Puppo no livro “Cinema Marginal e Suas Fronteiras”, a apresentação de uma reflexão sobre o Cinema Marginal, oferece ao público e a todas as pessoas que se interessam pelo cinema uma porta de entrada para um movimento realmente transformador, um movimento rico, embora feito com pouquíssimos recursos. Um dos mais importantes movimentos cinematográficos brasileiros. (PUPPO. 2004, p.10)

Teve como um dos principais representantes no Cinema Marginal, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias. Esses cineastas buscavam romper com o modelo hollywoodiano que predominava na cinematografia brasileira e que controlava os meios de criação da época, que tentava deixar os filmes e os cineastas dentro de uma padronização na criação.

Para Jean-Claude Bernardet no livro “O que é cinema”, fala que o cinema não é composto para reproduzir os movimentos da vida, pois no cinema podemos pausar a imagem, mas a vida não, de acordo com o autor, mas sabemos que não há movimento na imagem cinematográfica. O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquedo ótico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. (BERNARDET, 200. p. 129).

Jean-Claude Bernardet aborda nesse respectivo livro ,como que o que importa para o cinema, são seus argumentos, e as temáticas a serem desenvolvidas na obra:

Outros afirmam que pouco importa que se diga que o cinema reproduz ou não o real, é natural ou artificial, não importa o cinema em si, importa o que dizem os filmes, o seu conteúdo. É pouco relevante que dois filmes sejam sustentados pela impressão de realidade, mas é relevante que um seja contra determinado movimento operário, e outro a favor. Um fuzil é sempre um fuzil, o que é significativo não é o fuzil, mas sim quem o maneja e contra quem é manejado. (Bernardet, Jean-Claude- 2000. p. 131)

O Cinema Marginal foi influenciado pela Nouvelle Vague francesa, que são as técnicas inovadoras de filmagem, tendo uma narrativa não linear, o que seria essa estética de não dar

continuidade de desenvolvimento dentro da estória contada, sem essa necessidade de tempo e espaço em momentos “corretos”.

Também foi influenciado pelo movimento Underground, que estava inserido no fim da década de 1960, e que foi um movimento de contracultura que nasceu nos Estados Unidos, que lutou pelos direitos civis e pela liberdade sexual.

Ismail Xavier em seu artigo “O Cinema Marginal Revisitado, ou o avesso dos anos 90” irá falar sobre como o Cinema Marginal criou sua identidade nacional:

O Marginal é a ruptura deste contrato, o momento de afastar de vez qualquer suposta unidade entre tela e plateia que faria do cinema um ritual de identidade nacional. Ele é a expressão maior da sociedade cindida, das gerações estranhadas, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de falar "em nome de". A nação não cumprirá o seu papel de sujeito histórico e se mostrará uma miragem e, como comunidade imaginada, revelará suas fissuras (isto já era tema do Cinema Novo). Os mais jovens resolveram ser mais agressivos na exposição dos destroços, compondo situações e personagens que rompiam todas as amarras. (XAVIER, Ismail- 2004. p. 2)

Ainda com Xavier, ele irá falar sobre o combate dos marginais sobre a estética adotada pelo cinema padrão da sociedade brasileira:

A estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa da reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado. Dela resultam filmes que, em média, talvez sejam muito datados, sintomas de uma época, mas nessa atmosfera exasperada também se engendra uma poética mais densa, em que a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema mais rigoroso. (XAVIER, 2001, p.76-77).

Paulo Sacramento aponta como foi difícil a luta dos cineastas pela permanência do cinema revolucionário tanto no tempo da Ditadura Civil-Militar brasileira como no meio artístico da atualidade nacional:

Pois aí estão os filmes, sobreviventes do massacre artístico imposto a seus realizadores, exilados em seu próprio país, impedidos de exercerem sua profissão, calados numa censura covarde que não ousa dizer seu nome: falso mercado. Poucos criaram estruturas que lhes permitissem seguir filmando (como Carlão e Bressane, cada qual à sua maneira), mas a imensa maioria não se adaptou e foi, de modo cruel, confinada à margem. (SACRAMENTO, 2005)

Sacramento fala em seu ensaio, sobre como o Cinema Marginal foi contra a corrente do mesmismo, foi um cinema que quebrou a linha, e como os filmes da atualidade não conseguem alcançar os níveis de invenções, de revoluções como o cinema “lixo” conseguiu:

O cinema mais libertário nascido no ventre do mercado, boca do lixo. Irmanado no respeito à diferença e na dedicação à porra-louquice. Hoje, quando ouço falar em diversidade, tenho vontade de vomitar. Diverso era o Cinema Marginal, que tinha a erudição do Carlão, a genialidade do Rogério, a militância do Jairo, a impetuosidade

do Candeias, a popularidade do Mojica. Nossa diversidade atual é a da caixinha de queijos pasteurizados: gorgonzola, provolone, emmenthal, todos com o mesmo gosto. (SACRAMENTO, 2005)

O papel do Cinema Marginal foi essa carnavalização da cultura brasileira, ou seja, o uso satírico com a intenção de mostrar como a sociedade tentava passar um aspecto de culta, moderna, mas que na realidade vivia de uma cultura marginalizada, antropofágica.

Ismail Xavier diz (XAVIER, 2004), diz em seu ensaio que o cinema marginal que estimulou a mudança absoluta do que já era considerado estranho e agressivo no cinema nacional, descartando a estética da fome do Cinema Novo, e descartou algumas premissas quanto ao sentido da intervenção militar.

Não alcançando tanto sucesso por conta das censuras que lhes eram impostas, pois os censuradores não entendiam os filmes, então optaram por proibi-los, e seus autores ou eram presos a depender das obras que lançavam ou optaram pelo exílio voluntário, que foi o caso de Rogério Sganzerla.

Sganzerla em uma entrevista feita pelos cineastas Joel Yamaji e Fernando Meirelles em 1983, na TV Gazeta fala sobre como a estrutura cinematográfica tende a copiar o estrangeiro e esquece do seu eu nacional, que sim, as influências são importantes, mas que devemos considerar nossas necessidades e qualidades, ele faz então uma alegoria com o futebol.

É preciso que se conscientize a necessidade de chegar, assim, como você falou é um núcleo principal da obra de arte, se faz desse respeito dessa consideração pelo próximo, e uma tentativa também de transformar para melhorar a cabeça das pessoas em função do nosso ritmo, da nossa intuição, o brasileiro não pode de forma alguma abdicar da sua grande arma que é a síntese de sua alma, que é a intuição. No momento em que os jogadores de futebol forem imitar os defeitos e não as qualidades do estrangeiro, nós deixamos, perdemos a bossa, perdemos a copa, porque não foram convocados todas as pessoas e porque é um problema exatamente de má justiça. (SGANZERLA. 1983)

No manifesto feito por Sganzerla em 1968 durante as filmagens de “O Bandido da Luz Vermelha”, ele apontará como é sua obra:

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. (SGANZERLA, Rogério-1968)

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.

Então o Cinema Marginal foi essa quebra de padrão na cinematografia, criticando os cinemanovistas, usufruindo da cultura nacional brasileira, usando suas obras como críticas a sociedade de forma satírica, uma nova forma de cinema, trazendo a tona aquilo que era considerado aversivo aos olhos de uma sociedade estruturalmente desestruturada mas que queriam passar a imagem de avançados.

4 ROGÉRIO SGANZERLA

Rogério Sganzerla nasceu em 4 de maio de 1946 em Joaçaba, Santa Catarina, ele lançou seu primeiro livro com 7 anos, com 11 já tinha um roteiro de um longa-metragem, aos 13 anos começou a frequentar o cineclube, com 15 foi para São Paulo e começou a frequentar a cinemateca enquanto fazia o curso de Direito na Universidade de Mackenzie, largou o curso no segundo ano, quando foi convidado para escrever no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, e com isso começou a ser reconhecido e a ser chamado para escrever em outros locais sobre artigos cinematográficos.

Seu primeiro filme foi lançado em 1966 com a parceria de Andrea Tonacci sendo o "Documentário", logo após dirigiu "O Bandido da Luz Vermelha" (1968), em 1969 "A Mulher de Todos", e em 1970 ele, Helena Ignez e Júlio Bressane fundaram a produtora Bel-Air, que durou apenas três meses por conta da perseguição sofrida pela Ditadura Civil-Militar brasileira com seus autores, mas realizaram 7 filmes, entre eles os mais conhecidos "Sem Essa, Aranha", "Copacabana Mon Amour" e "Carnaval na Lama" todos em 1970.

Sganzerla traz em seus filmes uma bagagem cultural, tanto por sua paixão pelo cinema, como por sua relação com a crítica de um cinema que deva conseguir impactar seu público, ele mesmo sendo seu próprio crítico, trouxe em suas obras questionamentos sobre o que é o fenômeno urbano:

O meu cinema é popular. Não é elitista, decadente ou pedante. Tem apelo popular e tem algo fundamental que é o ritmo. Nossa aristocracia cabocla não aprendeu a rimar. Cinema não se aprende na escola. (SGANZERLA, entrevista ao Jornal de Brasília, 1990)

Sganzerla em suas obras trouxe a revolução de uma nova abordagem, de um adeus a imagem do herói, do representante de uma classe, e com isso nasce o bandido, em São Paulo, na Boca do Lixo. Vindo de um local inesperado, entregou uma obra que saiu daquilo que era previsto dela.

Suas obras se caracterizam por sua estética fragmentada, com suas narrativas não lineares, experimentações visuais e uso de imagens coladas, ele vai fazer uso de elementos do cinema de vanguarda, do cinema Marginal, e de outras influências artísticas, criando assim seu próprio estilo o tornando único e provocativo em suas obras, pois ele abordava temas

como, violência, alienação, erotismo e críticas sociais, transmitindo as inquietações e contradições da sociedade brasileira da época.

O cineasta faleceu em 9 de janeiro de 2004, devido a um tumor cerebral, mesmo acamado ele deu continuidade ao seu trabalho, deixando um roteiro de continuação de “O Bandido da Luz Vermelha” sendo intitulado de “Luz nas Trevas – A revolta de Luz Vermelha” que foi dirigido por sua esposa Helena Ignez e Ícaro Martins, e lançado em 2012. Suas contribuições para o cinema independente, a sua linguagem cinematográfica inovadora e sua postura subversiva continuam a influenciar gerações posteriores de cineastas e artistas.

Figura 1- Cartaz do Filme: Luz Nas Trevas



Fonte: Luz nas Trevas – A Revolta de Luz Vermelha (Original) (2010)¹

Ficha técnica:

Luz nas Trevas – A Revolta de Luz Vermelha (Original)

Direção: Helena Ignez e Ícaro Martins

Roteiro: Rogério Sganzerla

Elenco: Ney Matogrosso, André Guerreiro Lopes, Djin Sganzerla, Bruna Lombardi, Maria Luisa Mendonça, Sandra Corveloni, Simone Spoladore, Arrigo Barnabé, Sérgio Mamberti, Paulo Goulart, Mário Bortolotto, José Mojica Marins, Cacá Carvalho, Sida Mamberti, Otávio Iju, Renan Medeiros, Adriano Faro, Ariclenes Barbosa, Thomaz Bittencourt, Júlio Andrade, Vanessa Goulart, Sandro Karnas e Helena Ignez. **E GRANDE ELENCO** MARAÍSA NEY LATORRACA E GILCIVAN CARVALHO

Carvalho, Duda Mamberti, Otávio III, Rejane Medeiros, Abrahão Farc e Ariclênes Barroso.

Duração: 83 min

4.1 “O Bandido da Luz Vermelha” (1968)

Figura 2- Cartaz do Filme: O Bandido da Luz Vermelha



Fonte: O Bandido da Luz Vermelha (1968)²

Ficha técnica:

O Bandido da Luz Vermelha — Brasil, 1968

Direção: Rogério Sganzerla

Roteiro: Rogério Sganzerla

Elenco: Paulo Villaça, Helena Ignez, Sérgio Hingst, Luiz Linhares, Sônia Braga, Ítala Nandi, Hélio Aguiar, Mara Duval, Pagano Sobrinho, Roberto Luna, Sérgio Mamberti, Renato Consorte, Maurice Capovilla, Miriam Mehler

Duração: 92 min

“O Bandido da Luz Vermelha”(1968) é um intenso debate com a sociedade brasileira que estava passando por um momento de crise de direitos humanos, mostra como o bandido está representando o brasileiro passando por uma crise existencial em meio ao lixo que o país está vivendo, sendo o fim da ilusão que ocorre no Cinema Novo que é um cinema que busca a transformação social, sendo então a estética do lixo.

A obra de Sganzerla traz a estratégia da metalinguagem, que quebra a vertente de transformar o cinema em uma releitura da realidade, ele vai trazer as paródias, as citações, saindo da interpretação uníssona. Então o uso da metalinguagem ela vai permitir que a obra a ser criada não tenha amarras com o tempo, com a realidade, podendo assim ter uma linguagem própria, e Sganzerla tem essa postura em seus filmes, e que as obras se tornam instáveis, indeterminadas, causando então discussões do papel dos artistas no meio político.

Em "O Bandido da Luz Vermelha" podemos analisar muito bem como a instabilidade no tempo, nos efeitos visuais e musicais, Sganzerla vai trazer personagens que são caricatos, onde o bandido é do mal, o político é ladrão e a polícia é atrapalhada.

Ele vai trazer um bandido caricato, que não é desse mundo, e sim do terceiro mundo, considerado lixo da sociedade, que nasceu e cresceu na insalubridade e em um ambiente marginalizado, que quando comete seus crimes, gasta tudo com profissionais do sexo e com luxos.

Figura 3- Cena do filme: O Bandido da Luz Vermelha



Fonte: O Bandido da Luz Vermelha (1968)³

Paulo Villaça, Helena Ignez em "O Bandido da Luz Vermelha" Reprodução: Youtube³

Traz uma narração irônica com o uso do rádio telejornal, um mundo zombeteiro, que se encontra no caos, como o próprio diz em seu roteiro e em seu manifesto(1968):

OFF – Metralhadoras esporádicas. Uma segunda voz, uma Speaker feminina repSet:

Texto 2 - Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo.

1 - Meu filme é um far-west sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um far-west, mas também musical, documentário, policial, comédia (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.

(...)

13 – Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro libertador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento.

Sganzerla em entrevista no ano de 2004 fala sobre a representação que o filme propõe:

Os personagens desse filme mágico e cafofo são sublimes e boçais. Acima de tudo, a estupidez e a boçalidade são dados políticos, revelando as leis secretas do corpo explorado, desesperado, servil e subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais, como, aliás, os de 80% dos filmes brasileiros desde a estupidez trágica do Corisco à cretinice do Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos atrasados pescadores de *Barravento*. Assim, o bandido da luz vermelha é um personagem político na medida em que é um boçal ineficaz, um rebelde impotente, um recalçado infeliz que não consegue canalizar suas energias vitais.

O filme representa o caos, a precariedade em que as pessoas estavam vivendo, Sganzerla monta um agregado de imagens, sons, elementos para demonstrar isso, como o uso de naves espaciais, causando perturbações ao telespectador, pois é um filme que ataca o sistema indecoroso que a época estava passando.

4.2 A importância da estética do grotesco de Sganzerla

Sganzerla traz na bagagem de suas obras uma estética acumulada de saberes culturais, onde ele irá implementar produções livres, sem amarras sociais e sem interferência do poder político, pois para ele era necessário a implementação de uma nova abordagem cinematográfica, saindo das linhas lineares comuns do cinema, indo para um local onde a representatividade não fosse mascarada com romantização, mas demonstrando a hedonicidade do país.

A Ditadura Civil-Militar foi um período de desvalorização ao seu povo, de censura em massa, Sganzerla e os marginais tiveram que explorar suas artes no viés da ironia, onde

expunham suas fortes opiniões sobre a estética do lixo, sobre a marginalização do povo, Sganzerla portanto criticava os cinemanovistas “ricos”:

É preciso (...) dizer que com este filme [O bandido da luz vermelha] o cinema moderno finalmente chega ao Brasil; que eu me recuso a fazer literatura na tela; que enfim surge um filme brasileiro ligado à Hawks e Godard e não a Visconti e Fellini (isto é fundamental). Reparem as inovações da banda sonora. Necessário dizer, também, que alguns poucos estamos por dentro, ao contrário dos deslumbramentos provincianos do cinema novo rico. Se tivesse que definir falaria de um cinema péssimo e livre, paleolítico e atonal, panfletário e revisionário - que o Brasil atualmente merece. Repito isso tudo simplesmente porque não agüento mais o que vem sendo feito pelo cinema novo. Falo como espectador comum, agredido pela burrice institucionalizada. (Sganzerla, 2004)

Com seu estilo pioneiro e inovador, Sganzerla tornou-se uma das figuras mais proeminentes do cinema marginal e influenciou gerações subsequentes de entusiastas do cinema brasileiro. Uma das características definidoras da estética de Sganzerla é a sua experimentação formal, que vai além das normas tradicionais da estética narrativa e cinematográfica.

Não tive pudor nenhum em realizar esse ou aquele plano inclinado, tal diálogo ou situação cafajeste. Fiz questão, inclusive, de filmar como habitualmente não se deve filmar, isto é, utilizando angulações preciosistas e de mau gosto, alterando a altura da câmera, cortando displicentemente, não enquadrando direitinho, sendo acadêmico quando me interessava. (Sganzerla, 2004)

Seus filmes são repletos de referências à cultura brasileira, à história do cinema e à arte em geral, criando uma intertextualidade rica e complexa, através da sua linguagem visual única, desafia as expectativas do público e perturba a narrativa linear, fazendo com que os espectadores questionem os limites entre a realidade e a ficção.

Sganzerla também explora diversas técnicas cinematográficas, como colagem, uso de imagens em preto e branco, manipulação de imagens históricas e fragmentação de imagens em diferentes sequências, os seus filmes denunciam a opressão social, a exploração política e a violência institucionalizada.

Ao retratar a realidade brasileira de forma crítica e provocativa, Sganzerla desafiou as convenções da época e rompeu com as narrativas dominantes, questionando a própria estrutura e função do cinema como forma de entretenimento. É importante ressaltar que a estética de Sganzerla não se limita ao filme em si, mas também se estende a outros elementos da produção do filme, como direção de arte, trilha sonora e edição.

Figura 4- Cena do filme: O Bandido da Luz Vermelha



Fonte: O Bandido da Luz Vermelha (1968)⁴

Cena do filme “O Bandido da Luz Vermelha” (1968)⁴

A sua procura por uma identidade visual única e as suas colaborações com artistas famosos como Júlio Bressane e Nelson Rodrigues contribuíram para a criação de um estilo cinematográfico único que permanece proeminente até hoje. Em suma, a importância da estética de Rogério Sganzerla para o cinema brasileiro reside na sua contribuição para a revitalização do cinema nacional.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cinema Marginal teve com Rogério Sganzerla uma janela de oportunidades para o meio cinematográfico nacional crítico carnavalesco, através de suas obras foi possível visualizar como as repressões da Ditadura Civil-Militar modificaram o país. Era preciso inovar, para haver aberturas no meio da arte do cinema.

Sganzerla se expressava politicamente em seus filmes, com sua estética da boca do lixo, largando as fundamentações da estética da fome do Cinema Novo. Usufruiu das sátiras para abarcar uma margem social, usando assim o meio cinematográfico como instrumento de luta.

O cinema é de suma importância na História mundial, ele pode influenciar nas características de um outro país, pode e foi usado como forma de alienação durante o período ditatorial brasileiro, onde ali havia boicotes e repressões de formas definitivas contra aqueles que lutavam por suas liberdades intelecto-sociais.

Preservar a memória da arte marginal brasileira é importante por diversos motivos, como seu valor histórico, um cinema que durou apenas das décadas de 1960 a 1970, trouxe em sua história uma grande bagagem de diversidades, de vozes e de perspectivas novas, era uma resposta contra a indústria dominante.

A preservação das obras desse movimento é essencial para garantir o pertencimento de uma luta sobre a liberdade, onde ocorreu em diversos cenários dentro desse meio cinematográfico. Em vista disso, esse trabalho teve como objetivo trazer mais visibilidade para o Cinema Marginal nacional, onde ele poderá estimular novos públicos para conhecerem uma parte importante da história cinematográfica brasileira. E também para o meio de pesquisa da História e do Cinema.

Em suma, ao falar do Cinema Marginal o nome de Rogério Sganzerla vem como uma ponte, ligando assim sua extrema importância com o movimento e com o saber fazer inovador, onde a narrativa se baseia na estética do Brasil e de seu povo.

Podia falar muito da chanchada, que considero uma das nossas mais ricas tradições culturais, como também sobre o estilo radiofônico desse filme; o rádio brasileiro é outra tradição que não pode ser desconhecida, principalmente quando se tenta mergulhar nas origens e implicações do subdesenvolvimento. (Sganzerla, 2004)

Portanto a preservação de falas sobre essa forma de expressão artística reflexiona na identidade nacional, e é através dessas obras que podemos reconhecer nossa história e nos

conectar com os desafios do presente. Esta pesquisa teve como objetivo, contribuir na evidencição da existência e da importância do Cinema Marginal para com o cinema nacional brasileiro, como esse movimento marginal transmitiu em suas obras a subjetividade de cada cineasta em que está inserido, nesse cinema experimental, fomentando assim os saberes e fazeres nacionais.

REFERÊNCIAS

- APLAUSO. **O Bandido da Luz Vermelha**. [S.l.: s.n.], [20--].
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema?** [S.l.: s.n.], 2010.
- DEBOM, Anderson; SARAIVA, Rogério. **Cinema e história: o cinema como fonte histórica**. Oficina do Historiador, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 77-87, 2014.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- GARDNIER, R. **Editorial**.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GRUPO CINEMA PARADISO. **O bandido da luz vermelha**. [S.l.: s.n.], 2020.
- HETTWER, H. R. **A (in)visibilidade do cinema brasileiro sob a globalização neoliberal**. Geosaberes, v. 10, n. 21, p. 1,1, maio de 2019.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982
- MELO SOUZA, A. de C. **O Cinema Metalinguístico De Rogério Sganzerla**.
- MIRANDA, D. **Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo**. Tempo Social, v. 9, n. 2, p. 125-154, out. 1997.
- NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. **Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate**. Revista Brasileira de História, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998.

O Bandido da Luz Vermelha (Rogério Sganzerla, 1968).

OLIVEIRA, Maurício. **Desdobramentos Do Cinema Novo E O Surgimento Do Cinema Marginal.**

OLIVEIRA, Tháís Oliveira de. **A representação do feminino no cinema brasileiro: reflexões a partir dos filmes "Amélia", "Que horas ela volta?" e "Orações para Bobby".** 2019. 44 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema) - Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2019.

PUPPO, E. **Cinema Marginal Brasileiro - Filmes Produzidos Nos Anos 1960 E 1970.** [s.l: s.n.].

PICON, André. **A metáfora no cinema marginal: análise sobre os motivos que levaram os autores marginais a utilizarem tal figura de linguagem em suas obras.** In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS, 5., 2013, Londrina. Anais [...]. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013. p. 1-11.

SACRAMENTO, P. **Triunfo Na Derrota - Portal Brasileiro De Cinema.**

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SGANZERLA, Rogério. **Aos senhores críticos.** In: CONTRACAMPO. Edição 58, 2004.

SGANZERLA, Rogério apud VIANY, Alex. **Sganzerla ataca e Bandido.** In: CONTRACAMPO. Edição 58, 2004.

SGANZERLA, Rogério. **Depoimentos 1968.** In: CONTRACAMPO. Edição 58, 2004.

SGANZERLA, Rogério apud VIANY, Alex. **O Incômodo Rogério Sganzerla**. In: CONTRACAMPO. Edição 58, 2004.

SIMONARD, Pedro (2006). **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X.

SOUZA, C. R. DE . **Os Pioneiros do Cinema Brasileiro - Raízes do Cinema Brasileiro**.

VIANY, A. **SGANZERLA ATACA DE BANDIDO**.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Marginal Revisitado, Ou O Averso Dos Anos 90**.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. [S.l.: s.n.], 2014.

XAVIER, Ismail. **O cinema marginal**. Portal Brasileiro de Cinema, [S.l.], 2004.

XAVIER, Ismail. **Alegoria , modernidade, nacionalismo**. Novos Rumos. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Acesso em: 23 out. 2023. , 1990.