

ECOS DO MODERNISMO NO CINEMA ANTROPOFÁGICO DE ROGÉRIO SGANZERLA*

ECHOES OF MODERNISM IN ROGÉRIO SGANZERLA'S ANTHROPOPHAGIC CINEMA

Caleb Benjamim Mendes Barbosa¹
Eduardo Melo França²

RESUMO: A partir de Rocha (2011), Vieira (2013), e Xavier (2014), o presente artigo procura investigar a influência do Modernismo de Oswald de Andrade e do Regionalismo de Gilberto Freyre na obra de Rogério Sganzerla; e como esta inseriu-se no debate sobre a emancipação da situação colonial da cultura brasileira. Quer nos manifestos, quer na narrativa fílmica *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), o diálogo intersemiótico com os escritores modernistas redimensionam a problemática da constituição identitária da arte brasileira ao propor antropofagia de Tradição, Região e Modernidade enquanto alternativa viável que coloca em outro diapasão a velha relação de dependência cultural dos povos descolonizados.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo. Intersemiose. Identidade. Antropofagia.

ABSTRACT: Based on Rocha (2011), Vieira (2013) and Xavier (2014), this article seeks to investigate the influence of Oswald de Andrade's Modernism and Gilberto Freyre's Regionalism on the work of Rogério Sganzerla; and how it was inserted in the debate on emancipation from the colonial situation of Brazilian culture. Whether in the manifestos or in the filmic narrative *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), the intersemiotic dialogue with modernist writers reshapes the problem of the identity constitution of Brazilian art by proposing anthropophagy of Tradition, Region, and Modernity as a viable alternative that places in another tuning fork the old relationship of cultural dependence of decolonized peoples.

KEYWORDS: Intersemiosis. Modernism. Identity.

¹ Mestrando do PPGL/UFPE. Pesquisador bolsista CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5235-1481>. E-mail: caleb.benjamim@ufpe.br.

² Doutor pela UFPE; Professor de Literatura Brasileira da UFPE; Coordenador do Núcleo de Pesquisa em Literatura, Subjetividade e Forma. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1288-5611>. E-mail: eduardomeloFranca@gmail.com.

*Artigo recebido em 29 de agosto de 2022 e aceito para publicação em 30 de outubro de 2022.



Introdução

Para o cinema brasileiro, a década de 60 significou um ponto de inflexão, obrigando-o a mudar seu *modus operandi*, quer no modo de produção, quer na forma dramática e plástica de plasmar as ideias e imagens. Externamente, o esgotamento estético e narrativo que o cinema hollywoodiano começará a viver, ao lado da guerra fria, da guinada política estudantil com o Maio de 68 e a proliferação das contraculturas que iriam desaguar, entre outras manifestações, no *Woodstock* de 1969. Internamente, a ditadura militar que, chegou ao poder com a ajuda de entidades civis, logo enrijeceu o regime através de leis de censura e opressão política após o AI-5. Ademais, a própria modernização técnica da linguagem cinematográfica – como uso de câmeras mais leves, formatos menores e gravadores portáteis –, possibilitou aos cineastas ganharem a rua e baratear as produções, levando equipamentos mais sofisticados, leves e de baixo custo para fora dos grandes conglomerados de estúdios de cinema.

A confluência desses, entre outros fatores, engendraram uma profusão de novas ondas cinematográficas, do Neorealismo italiano à *Nouvelle Vague* francesa, passando pela própria reinvenção do cinema norte-americano com a *New Hollywood*, até os países latinos como México, Argentina, Brasil e Cuba, por exemplo. Se graças à desburocratização e barateamento das produções a revolução de um novo cinema, aos países descolonizados, surgiu como via de acesso à emancipação; em contrapartida, trouxe em seu bojo o velho peso do vínculo colonial, haja visto a influência das conquistas e experimentações estéticas vanguardistas dos novos cinemas franceses e italianos. Aos novos cineastas dos anos 60, fazer cinema no Brasil partia do duplo esforço de *desprovincialização* do fazer cinematográfico do contexto nacional, sem escorregar no velho mimetismo e usar lentes alheias para nos fotografarmos.

É nesse contexto de debate acerca do que seria um cinema que exprimisse genuinamente uma linguagem nacional no berço da Boca do Lixo – espaço que por um curto período representou o signo emancipatório, graças ao sucesso industrial das pornochanchadas –, que floresce o cinema marginal e marginalizado de Rogério Sganzerla. Preocupado com a apropriação singular que nosso cinema brasileiro fez de sua raiz europeia e norte-americana, e sobretudo como ele relaciona-se, recria, ressemantiza, e a compreende, em sua obra reverbera ecos dos discursos modernistas dos anos 20. O presente artigo lança um olhar sobre as relações intersemióticas dos modernismos de Oswald de Andrade e Gilberto Freyre na obra de Rogério Sganzerla.



A partir da análise comparada do *Manifesto Antropofágico* (1990) de Oswald de Andrade, do *Manifesto Regionalista* (1976) de Gilberto Freyre, e do cotejo com o manifesto *Cinema fora da lei*, escrito por Sganzerla em 1968 durante as filmagens de *O Bandido da Luz Vermelha*, nosso objetivo é demonstrar esses ecos das noções modernistas de Antropofagia, Tradição, Região e Modernidade presentes nos escritos e no filme do cineasta marginal. Recorremos ainda às leituras críticas de Rocha (2011), Vieira (2013) e Xavier (2014) enquanto aporte teórico-metodológico que sustenta e norteia nossa análise dos textos de Andrade, Freyre e do texto-filme de Sganzerla. Em um primeiro momento, destacamos alguns comentários acerca do pensamento modernista dos autores de 20, procurando linhas de convergência e pontos de cruzamento entre eles; em seguida tentaremos apontar algumas das reverberações da antropofagia e do regionalismo no *Cinema fora da lei*. Por fim, investigamos como tais ideias encarnam plástica e dramaticamente no filme *Bandido da Luz Vermelha* e como este mantém um diálogo cerrado com outra obra de Oswald de Andrade, o romance *Serafim Ponte Grande* de 1933.

Modernismo de 22 revisitado

Em 1928, com o *Manifesto Antropofágico*, Oswald de Andrade irá se colocar na esteira do famoso ensaio machadiano *Instinto de Nacionalidade* (ASSIS, 2008), de 1873, e advogar não abdicar da tradição europeia, mas abrir-se ao diálogo e problematizá-la. Verticalizando a discussão que começara em 1924 no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, e trazendo à noção de poesia de exportação a sua complementaridade crítica, i.e., a antropofagia, o modernista paulista não apenas reflete sobre o fazer literário nacional, mas sobretudo acerca do perfazer de nossa própria construção identitária. Essa construção, por seu turno, não se encerra na busca de uma substância monolítica e definidora perdida – como a figura do indígena foi para os Românticos brasileiros. Para Oswald de Andrade não existe códigos culturais assentados e imutáveis, mas em constante ebulição e renovação de tal modo que o seu congelamento criaria realidades afetadas só possíveis pelo autoritarismo.

O processo de construção da identidade brasileira, país de imigração descolonizado, sempre teria sido antropofágico, pois ressignifica-se constantemente por intermédio de contatos culturais que terminariam por se interpenetrar e reinventar-se continuamente. Até então, contudo, não podíamos escolher nossas influências, eram as impostas devido à colonização; agora, os modernistas podiam escolher com quem dialogar, quem seria deglutido den-



tro do repertório cultural. Não mais uma antropofagia forçada e arbitrária, mas com liberdade crítica de aceitação do Outro e reivindicação de si, num processo violento de invenção da identidade, algo que implica escolha, reflexão e diálogo cultural. Assim, ao invés de uma identidade unificada e inalterada, Oswald de Andrade intercede a favor de uma construção identitária em efervescência, que não se ufanise nem se deixe essencializar, e cuja influência de suas raízes e rizomas seja incorporada criticamente. A identidade reivindica antropofagicamente tudo que outras culturas trouxeram à sua constituição: “nunca fomos catequizados, fizemos carnaval” (ANDRADE, 1990, p. 48).

Em 1926, Gilberto Freyre publicava o seu *Manifesto Regionalista*, resultado do “1º Congresso Regionalista do Nordeste”, organizado pelo grupo modernista-regionalista do Recife, e encabeçado pelo próprio sociólogo. Na conferência de abertura, através das noções de Tradição, Região e Modernidade, o sociólogo equaciona as variantes que compunham o processo de nossa construção identitária e deveriam dialogar entre si. Na concepção freyreana a Tradição significa:

as experiências sociais, estéticas e culturais que, advindas das raízes lusas, ibéricas, afros e ameríndias, foram se miscigenando e se transformando em novas manifestações estéticas e culturais, terminando por moldar as características socioculturais do Brasil como um todo (VIEIRA, 2013, p. 48).

Gilberto Freyre percebeu que esses traços herdados, como a língua, serão cultivados e apropriados em cada região de maneira diferente; Região é a diversidade sem a qual a tradição inexistente, pois a abre em possibilidade de contatos de culturas vindouras: inter-regionais e internacionais. Já a Modernidade encerraria o diálogo com as diversas Vanguardas, cujas conquistas estéticas deveriam ser reivindicadas, tal como a tradição, à construção identitária da arte brasileira, a fim de criar combinações enérgicas. Para não se tornar uma massa amorfa ao tudo assimilar, Gilberto Freyre soma ao processo a reflexão crítica de tal forma que cada linha de força será deglutida simbolicamente a partir da realidade crítica e particularidade da outra. Ou seja, a região é a ferramenta que lê a tradição e a partir dessa tensão entre ambas lê-se as influências dos constantes rizomas que o fluxo cultural da modernidade proporciona. A recíproca, aqui, é verdadeira; os valores da Região, Tradição e Modernidade não se anulam, mas antes a identidade aflora justamente da tensão entre as partes, da interpenetração do pluralismo e do personalismo: “Só assim, acreditava, es-



tariam estabelecidas, através da conciliação entre o regional e o humano, a tradição e a experimentação, os fundamentos para uma arte brasileira que aspirasse à universalidade.” (VIEIRA, 2013, p. 50).

Se sobrepormos os discursos de Oswald de Andrade e Gilberto Freyre a nossa identidade seria formada e reformada a partir de um processo contínuo no qual a Tradição, nossa herança cultural comum, a Região, a maneira que essa herança manifesta-se em cada parte de nosso país continental, e a Modernidade, as tendências modernas e modernizantes vindas da Europa, compõem um circuito orgânico que se retroalimenta antropofagicamente. Aos escritores dos anos 20 havia a herança romântica do fazer literário enquanto missão, a constante e renovada influência estética estrangeira, agora vinda via vanguardas europeias e a modernização poética ali implicada, e o paradoxo afã de *desprovincializar* a cultura brasileira reafirmando sua singularidade. Os cineastas dos anos 60, por sua vez, debatiam-se com semelhantes questões cujas respostas os levariam ao debate internacional ao mesmo tempo que estabelecia uma ponte dialógica com os escritores dos anos 20. Conclusão prática: ambos redigiram ensaios, assinaram manifestos, elaboraram teorias. O alcance das ideias antropofágicas viria reverberar não apenas no Cinema Novo e Marginal, mas em toda a renovação cultural, da Tropicália de Caetano à Marginalia de Oiticica, na qual os artistas e intelectuais buscaram “apropriar-se do ideal antropofágico, reinscrevendo-o na conturbada circunstância dos anos 60-70” (ROCHA, 2011, p. 652).

Contra o mimetismo e a ufanista diferenciação nacional, contra a própria noção pejorativa de subdesenvolvimento, os cineastas voltaram-se ao canibalismo cultural, à antropofagia enquanto metáfora criativa e criadora à apropriação da alteridade, reafirmando um cinema imperfeito, fora da lei e terceiro-mundista. Porém, não por reivindicar uma subprogressão social ou econômica. Não para adentrar na dinâmica do debate cultural aceitando as regras hierárquicas do jogo de poder colonizador, mas sim para reescrevê-las. Para ao aceitar o signo vazio que o próprio nome identidade trazia em seu bojo, também constatar a renovação e reimaginação da experiência antropofágica, enquanto potência poética capaz de ampliar as possibilidades do fazer cinematográfico e, inclusive, de desnacionalizar e desoswaldianizar a noção de antropofagia. Os ensaios, manifestos e teorias dos cineastas dos 60 procuraram não encerrar o debate em um ponto de vista monológico, mas pela linguagem aberta e colagem de múltiplas perspectivas verticalizaram em novo diapasão as noções de um fazer cinema nacional.



Análise comparada dos manifestos

O exemplo de *Cinema fora da lei* de Sganzerla é paradigmático (2008, p. 15-17). Nele a influência do modernismo de 22 deflagra-se enquanto caminho possível senão de emancipação artística, ao menos de autêntica avacalhada crítica e criativa. Dividido em treze tópicos escritos em um estilo telegráfico e antirretórico, Sganzerla propõe um cinema devorador, antropofagicamente esfomeado, que degluti não apenas a tradição cinematográfica dos gêneros clássicos (musical, documentário, western, o policial, ficção científica, etc.), mas as influências dos cineastas mais dispare (de Fuller, Welles, Murnau, Buñuel, Hitchcock, Eisenstein e Nicholas Ray até aqueles que modernizavam a linguagem cinematográfica como Rossellini e Godard), alinhado aos seus próprios pares (Glauber e Mojica Marins). Ou seja, no “filme-soma” de Sganzerla, na sua consciente “fusão e mixagem de gêneros”, tradição (cinema clássico), modernidade (neorrealismo e *nouvelle vague*) e região (o próprio cinema brasileiro praticado na Boca do Lixo e pelos cine-manovistas) se antropofagizam numa chave paródica cuja resultante é uma verdadeira carnavalização (SGANZERLA, 2008, p. 15).

Do alto do cinema intelectual e intelectualizado de Glauber tensiona-se o cinema mais chão da Boca do Lixo, no qual as influências não são escamoteadas, mas afloram menos como modelo opressor a ser superado do que como família pedagógica e espiritual. O filme-soma torna-se um espaço de negociação e conflitos simbólicos cujo centro é o contraditório, e a antropofagia deglute por vezes não o modelo importado, mas a nossa própria imitação de segunda mão deste modelo. Não o interessa devorar apenas a comédia norte-americana; a nossa versão brasileira desta comédia, a chanchada, servirá de alimento para as formas dramáticas e plásticas que plasmarão sua obra. “Um filme mágico e cafajeste”, com personagens “sublimes e boçais”, mistura de perseguição policial e “reflexões metafísicas” sobre a solidão e a incomunicabilidade humana; filme metafórico, mas realista, no qual o que menos importa é a matéria vertente dos personagens (poderia ser São João Batista, Marx ou Chateaubriand) do que o “pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60” (SGANZERLA, 2008, p. 17).

Assim, Sganzerla procura mais do que filmar o Brasil de seu tempo, mas o seu funcionamento, não suas cores locais, mas “as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido” (SGANZERLA, 2008, p. 16). O cinema fora da lei é aquele fora do estabelecido, da norma. Para o cineasta, assim como seu personagem boçal, não se trata de tentar entrar na lei, encaixar-se. Ao marginal e marginalizado não existe a opção de estar dentro ou fora da ordem, apenas os frutos dessa maldição que, numa outra perspectiva, são benesses.



Estar de fora permite-lhe filmar o “possível e o impossível”, alarga o campo de visão e debate, pois vê com distanciamento crítico não apenas aquilo que está no centro, na lei e na ordem estabelecidos, mas inclusive a si próprio. É por fazer um cinema fora da lei que Sganzerla pode antropofagizar a lei a partir de suas próprias demandas e contingências, pode problematizá-la e dilatar o fazer cinema no Brasil, valendo-se não apenas de todo um cardápio de formas a serem deglutidos, mas da galeria de temas, motivos, gêneros e tipos dos quais a boçalidade e a avacalhação serão suas linhas mestras.

Nem tudo está na lei, pois está proíbe, é seletiva, já fora dela tudo, possível e impossível, é filmável – não só a lei, mas seus contrários passíveis de serem antropofagizados. É a própria ampliação do cardápio; estar fora da lei é pensar inclusive mais do mundo e outras possibilidades que não a da velha lógica da dominação que a lei embota. Ademais, boçal é a alma que excede o mundo, e este mundo é subdesenvolvido à vastidão. No boçal Sganzerla encontra não só uma crítica ao cinema nacional que maquiava sua própria fome com os adereços cenográficos, mas um tipo de subjetividade, para além da alienação, que trás em seu bojo um princípio moderno e modernista. O boçal é o indivíduo demoníaco problemático (LUKÁCS, 2012) cuja alma lhe é maior do que o mundo subdesenvolvido em que vive e a única alternativa, a avacalhação, extrapola-lhe. “Avacalhar”, portanto, é obrigar a imaginação a pensar o que ela não quer, é alargar o horizonte do possível. Ante a incapacidade de vias de acesso à ação, a ridicularização de si, do outro e do próprio agir. Neste cinema, libertador e revolucionário, a forma dramática e plástica não pode ser outra senão de uma estética errática, instável e imperfeita, que faz da contingência e da precariedade sua força motriz e linha mestra de sua câmera nervosa:

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, 2008, p. 17).

Antropofagizando da *nouvelle vague* e ao neorrealismo, dos gêneros do cinema clássico americano às nossas copias incompetentemente criativas, de Glauber à Boca do Lixo e os manifestos modernistas dos anos 20, tudo Sganzerla lê e deslê à luz de suas próprias demandas e contingências. A antropofagia, portanto, se torna o ato de leitura que instrumentaliza às chaves da Tradição, Região e Modernidade. O cinema marginal e marginalizado (e por que não o nosso próprio?) seria formado e reformado a partir de



um processo contínuo no qual a tradição antropofagiza a região (brasilidade presente em nossos equívocos tradutórios), a região antropofagiza a modernidade (as novas técnicas e experimentações linguísticas vindas dos novos cinemas que afluíam no mundo), e a modernidade antropofagiza a tradição (a forma dramática e plástica do cinema industrial hollywoodiano), de modo que esses vasos comunicantes permaneçam em circulação crítica graças à liberdade de escolher quem irá deglutir dialogicamente do repertório cultural, e não mais ser impositivo. Portanto, contra uma suposta identidade de um cinema nacional, uma pluralidade de cinemas nacionais que venham a reboque de modos de subjetivação e formas de vida mais sutis e silenciosas.

Serafim Ponte Grande x Bandido da Luz Vermelha

Se demonstrado as relações antropofágicas e regionalistas no manifesto de Sganzerla, na obra fílmica não será diferente a presença e mixagem da forma dramática e plástica modernista de Oswald de Andrade; sobretudo de *Serafim Ponte Grande* (1933, 1ed), romance antropofagizado em *Bandido da Luz Vermelha*. Mais do que a experimentação com a linguagem, em ambos, vemos marcas de um narrador irônico e fragmentário. No romance de Andrade, o narrador autoconsciente tenta construir um discurso narrativo antropofagizando diversas linguagens textuais, por vezes contraditórios. Por exemplo, o começo do romance assimila recortes textuais dos mais distintos: das páginas de diário (ANDRADE, 1987, p. 27-36), passando pela forma dramática (ANDRADE, 1987, p. 22-23), até chegar ao texto jornalístico (ANDRADE, 1987, p. 49) e o poema (ANDRADE, 1987, p. 69-70). Logo, não somente a narração se fragmenta, mas o próprio enredo da narrativa perde sua lógica causal, linear e progressiva, graças aos inúmeros cortes e saltos, emulação da técnica da montagem cinematográfica. O romance inicia não como na narrativa tradicional realista, com a apresentação do personagem principal, mas com uma dupla ironia. A primeira, metalinguística, na descrição autorreflexiva feita pelo narrador oswaldiano que desestabiliza o jogo da ilusão mimética ao voltar-se para o leitor; a segunda, páginas à frente, denuncia textualmente o tom irônico do narrador, levando-nos a desconfiar de sua fidedignidade:

A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. Foram alguns militares que transformaram a minha vida. Glória dos batizados! Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol. (ANDRADE, 1987, p. 17).



PRIMEIRO CONTATO DE SERAFIM E A MALÍCIA

A—e —i —o —u
Ba —Be —Bi —Bo —Bu
Ca —Ce —Ci —Co —Cu

20 ANOS DEPOIS

—Apresento-lhe a palavra “bonificação”
—Muito prazer. . . (ANDRADE, 1987, p. 19).

A ação propriamente dita parece iniciar apenas páginas depois, quando o narrador-personagem identifica-se como “Eu, Serafim Ponte Grande, empregado do uma Repartição Federal saqueada e pai de diversas crianças desaparecidas” (ANDRADE, 1987, p. 45). Contudo, ela continua sem assentar-se numa intriga estável, pois esta fragmenta-se em episódios, digressões e comentários, cuja costura precisará ser feita pelo leitor. Ademais, a dupla ironia do narrador estará presente em toda narrativa. Seja no humor contido na piada que abre o romance, ou em passagens do diário: “-Fiz um peido!!!/ Travessuras de Cu...pido!” (ANDRADE, 1987, p. 31). Ou seja, no diálogo metalinguístico com o leitor: “Os leitores já terão adivinhado que era Serafim Ponte Grande.” (ANDRADE, 1987, p. 103). A autoconsciência de sua ficcionalidade é tamanha ao narrador oswaldiano que permite não apenas referir-se a si mesmo, mas com sofisticada ironia e boçalidade expulsar um personagem para fora do romance:

Mas Serafim insiste; dirige-se atrás dele até o reservado dos homens e grita-lhe: -Diga-me uma coisa. Quem é nesse livro o personagem principal? Eu ou você? Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente posto para fora do romance (ANDRADE, 1987, p. 99).

Semelhantemente podemos dizer sobre o narrador fílmico que organiza o discurso fragmentário de *Bandido da Luz Vermelha*. Aqui, o enredo é pouco mais do que a intriga com JB da Silva, além dos mais diversos episódios paralelos e triviais, quase que autônomos, como o fim de semana com Janete Jane e a cena da praia, antropofagizada de *Acessado* (1960) de Godard. A única ação progressiva – a traição de Janete Jane e a vingança contra a gangue Mão Negra –, é atravessada por inúmeros comentários sociológicos, digressões sonoras, opiniões dos locutores, reflexões existenciais, medos e desejos de Jorge, o Bandido. A ação propriamente dita também inicia-se diversos minutos depois do início do filme, já *in media res*, e não *ab*



ovo, sem qualquer explicação prévia de contexto ou apresentação tradicional de personagens, e cuja ordenação lógica será, sem demora, fragmentada por saltos temporais, cambalhotas espaciais, recuos e avanços, mudanças de locação e inversões cronológicas: “Em suma, Jorge coleciona assaltos, crimes, notícias, mulheres, aparências, nomes, profissões, frases, formas bizarras e ineficientes de suicídio. Seu presente é rotina e repetição, embora tenha fluência notável.” (XAVIER, 2013, p. 121).

Antropofagizando o narrador autorreflexivo de Oswald de Andrade, a ironia de Sganzerla reafirma-se também na interpelação à câmara por parte dos personagens, forma audiovisual para consciência narrativa e referência explícita aos narratários – como, por exemplo, na sequência das crianças no lixão. Na tradição clássica do cinema a interpelação era aceita enquanto convenção do gênero musical e cômico. Aqui, todavia, a quarta parede esface-la-se em uma autoconsciência extra diegética e metalinguística dada apenas ao protagonista, o qual dirige-se diretamente ao espectador, ao menos, em dois momentos. O primeiro, na cena da praia e na cena da casa azul, em que o Bandido fala “com vocês, ladrões de todo Brasil...” enquanto Janete Jane, caminhando ao seu lado, questiona-o com quem ele está falando. O segundo, já próximo ao final da película, quando a voz *over* do Bandido comenta sua vida como se assistisse às imagens do próprio filme: “foi assim que ensaiei para morrer”. O dado inverossímil reafirma a liberdade imaginativa e o ponto de vista distanciado do narrador conferindo-lhe cores do além-túmulo, segundo Ismail Xavier intertexto com “Crepúsculo dos deuses [*Sunset Boulevard*, 1950], de Billy Wilder, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis” (2013, p. 113).

Se para Haroldo de Campos “Oswald, *‘bricoleur’*, fez um livro de resíduos de livros” (1987, p. 150), valendo-se da mesma “técnica de citações” poderíamos dizer que Sganzerla fez um grande “não-filme de fragmentos de filme”. Pois é na antropofagia que o *Bandido da Luz Vermelha* mostra sua maior influência modernista: quer na parodização intertextual por meio de citações e referências diretas à outras obras; quer na intratextualidade, com a qual mistura e mescla os mais diversos gêneros, técnicas, experimentações e estilos da linguagem audiovisual. O filme de Sganzerla é uma verdadeira carnavalização extremamente sofisticada, miscelânea na qual coexistem, ironicamente, drama existencial, chanchadas, comédia, suspense policialesco, *noir*, *western*, crítica social, ficção científica, épico bretchiano, a forma dramática moderna, o cinema novo glauberiano e a pornochanchada da Boca do Lixo. Essa carnavalização antropofágica fica evidente já na sequência de abertura, na qual, o subtítulo ironicamente denuncia o caráter metalinguís-



tico da obra – “Um filme de cinema de Rogério Sganzerla”, e a locução sobreposta complementa, “Trata-se de um faroeste sobre o Terceiro Mundo”. Logo em seguida: “O som do ritual de candomblé, vindo de Terra em transe, é nesse momento citado para dar ressonância à expressão ‘Terceiro Mundo’ e iniciar um diálogo mordaz com a obra de Glauber.” (XAVIER, 2013, p. 105).

O dialogo cerrado com o Cinema Novo brasileiro, em especial a obra de Glauber Rocha, não será mera referência ou reinvenção de um faroeste sobre o Terceiro Mundo, e que tem nos dispositivos narrativos e estilísticos de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) um modelo a ser banalizado e convertido em mais um de sua coleção de referências. A trilha sonora de Sganzerla faz citações à música popular brasileira e ao batuque e canto africano usado “pelo cineasta baiano desde *Barravento* [1962] que em vários momentos pontua cenas de violência”; como na morte de Janete Jane, na qual “a pequena intriga de traição, vingança e morte tem como referência o gênero de Hollywood, mas o estilo de câmera e a música da cena da morte de Janete têm como endereço o cinema de Glauber” (XAVIER, 2013, p. 139). Se o cineasta brasileiro é uma das principais fontes a serem metabolizadas por Sganzerla, a *nouvelle vague* de Jean-Luc Godard também será deglutida plasticamente não apenas na montagem e no uso do som, mas por meio de citações abertas, como à sequência da praia faz menção à *Acossado* e a morte do Bandido parodia a morte de Fernand de *Pierrot le fout* (1965). Aqui, o filme de Godard também terá que ser rebaixado, contrastado com calculada precariedade, tornando-se mais uma das tantas linguagens audiovisuais deglutidas ao lado da jornalística, documental e dos programas televisivos. Não apenas cineastas, mas outras obras de arte, numa ponte intersemiótica, serão intertextualmente assimiladas ou referidas, como as falas pseudofilosóficas dos personagens retiradas de Nelson Rodrigues, com quem mantém o “traço comum de anti-intelectualismo, deboche, postura ‘maldita’, o gosto pelo clichê e pelo lado sentencioso, via fórmulas e máximas” (XAVIER, 2013, p. 139). E com o próprio *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, através da irônica “enumeração das moças (...) com a dominante de nomes de guerra à francesa” (XAVIER, 2013, p. 129), dispositivo utilizado no romance oswaldiano (ANDRADE, 1987, p. 59-62). Ou ainda na citação explícita ao prefácio do romance modernista na fala dos personagens, numa cena em que:

Jorge limpa os ouvidos enquanto ouvimos: “Um personagem sanguinário, abusivo, bárbaro e arbitrário [...] neto de Chico Diabo, o brasileiro que matou o presidente Solano Lopes [...] descendente dos temíveis astecas e dos tapuias, um típico selvagem do século



XVI jogado em plena selva de concreto; o brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo, o grande pi-ca-re-ta, oportunista e revoltoso, casado na polícia, dançarino boçal, ex-turista sexual. Como solução, o nudismo transatlântico. (XAVIER, 2013, p. 132).

Emular a lei fora da lei não implica uma descaracterização dela. O modelo ainda está presente e é reconhecível, mas agora jaz dilatado, envenenado, antes acrescenta à lei do que a reafirma. Não a repete, alarga-a, põe no meio de suas determinações algo que não estava no manuscrito original: faz da lei um palimpsesto. Desta maneira, a obra antropofágica de Sganzerla não reitera, mas oxigeniza o herdado da tradição, região e modernidade de seu tempo, reciclando-os: escreve uma sentença nova na lei. Se a estética do lixo tudo recicla plasticamente, de citações, referências, técnicas e estilos de cineastas consagrados à linguagem televisiva e resíduos, sobras normalmente eliminados pela montagem clássica (planos de cobertura, cortes secundários etc.), com as formas dramáticas não será diferente. Um filme “cheio de crime, poesia, agitação, aventura”, um *noir* e faroeste cujo herói marginal é mais do que marginalizado socialmente; é aquele que está à margem do seu tempo, o anti-herói do romance oswaldiano, no sentido de ser o inverso do clássico. Ambos, Jorge e Serafim, são heróis demoníacos cujo mundo não é mais a sua medida: “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2012, p. 99).

Assim, a problemática identitária também será um dos temas oswaldianos parodiados por Sganzerla, e tal qual no romance modernista, a forma polimorfa e demoníaca, em toda sua antropofagização, desmitifica a figura do herói. Na dialética entre ordem e desordem, lei e fora-da-lei, a precariedade é a própria forma do herói marginal, uma contradição por excelência. Averso a classificações passivas e definidoras, o herói de Sganzerla, boçal e “avacalhador” mais do que marginalizado, afasta-se da figura épica e mitificada do bandidismo social, tipo já convencionalizado em nosso imaginário estético, bem como do herói malandro – esse nosso pícaro de segundo grau, na esteira de um Pedro Malasarte como bem descrito por Candido (1970). O herói marginal, como o malandro, também é livre de culpabilidade, repressão ou remorso: “vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão”, ele “nada aprende com a experiência” (CÂNDIDO, 1970, p. 70). Diferente deste, no entanto, a contradição entre o herói e o mundo que o rodeia não se resolve numa síntese integrativa, o herói marginal não se assenta num modelo de sociedade que almeja e resolveria sua problemática. Aqui, ao rebaixar seu Jorginho a um herói demoníaco, Sganzerla aproxima-o do sujeito



“macunaímo-antropofágico”, o que “inviabiliza qualquer pretensão ontológica, qualquer desejo de definição de uma identidade estável” (ROCHA, 2011, p. 654), pois esta, assim como a ação do herói na narrativa, segue à deriva.

Conclusão

Portanto, se o herói errático e a boca do lixo, essa civilização de segunda-mão, podem ser lidos como metáfora para o subdesenvolvimento e a crise identitária do país, a forma antropofágica, essa colagem e linguagem aberta, afasta-se da própria natureza monolítica das alegorias abrindo-se em múltiplas leituras possíveis. Por outro lado, a ironia, seja na polifonia de narradores, seja na volatilidade do herói de identidade fragmentária e contingente desestabiliza qualquer princípio monológico e unívoco dessa alegoria graças a uma mimesis também de segunda-mão, paródica. Ou seja, se parodiar é evocar múltiplas narrativas possíveis para dizer o objeto, para inventar e refletir nacionais, ao mixar antropofagicamente Jimi Hendrix e os sons do candomblé, tomados de assalto das películas cinemanovistas, Sganzerla escamoteia qualquer leitura monocórdica de sua alegoria, da mesma maneira que desnatura a possibilidade de uma identidade essencialista do cinema brasileiro.

Deste modo, se a literatura menor apequena a grande literatura, como diria Deleuze e Guattari (1977), é nos lícito concluir, antropofagicamente, que o cinema marginal, produzido à margem, marginaliza o cinema canônico e canonizado. Eis o sonho utópico de Oswald de Andrade, sua poesia da exportação terminaria por fim a influenciar esse outro por quem, involuntariamente, fomos influenciados. Ou seja, se ao antropofagizar o outro o texto também altera seu doador, não apenas o receptor seria transformado, mas sua fonte doadora tem sua autoridade e força de lei desnaturalizados, e sobretudo sua tradição ressemantizada e reinventada à luz da obra que dela alimenta-se. Nunca fomos catequizados, fizemos carnaval.

Referências

ANDRADE, O. Manifesto Antropófago [1928]. In: ANDRADE, O. **A Utopia Antropofágica**: Obras completas de Oswald de Andrade. 1. ed. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 47-52.

ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil [1924]. In: ANDRADE, O. **A Utopia Antropofágica**: Obras completas de Oswald de Andrade. 1. ed. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 41-45.



ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1987.

ASSIS, M. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: NETO, S. M. (Org.). **O ideal crítico**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 105-124.

CAMPOS, H. Serafim: Um grande não-livro. In: ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1987. p. 145-172.

CÂNDIDO, A. Dialética da Malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, USP, [S. l.], n. 8, p. 67-89, 1970.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. 1. ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREYRE, G. **Manifesto Regionalista [1926]**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

LUKÁCS, G. A **Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. Editora 34. São Paulo: Duas cidades, 2012.

ROCHA, J. C. C. Uma teoria de exportação? Ou Antropofagia como visão de mundo. In: ROCHA, J. C. C.; RUFFINELLI, J. (Org.). **Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena**. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 647-668.

SGANZERLA, R. Cinema fora da lei. In: SGANZERLA, R. **O Bandido da Luz Vermelha**: Argumento e Roteiro; Coleção Aplauso. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 15-17.

VIEIRA, A. M. T. Enganos e controvérsias a propósito de um conceito: Regionalismo. In: MOTTA, R.; FERNANDES, M. (Org.). **Gilberto Freyre**: região, tradição, trópico e outras aproximações. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2013. p. 40-56.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

