

**O TROPICALISMO E A CONTRACULTURA NO FILME O BANDIDO DA LUZ VERMELHA DE ROGÉRIO SGANZERLA**

ANDRÉ, Danielle M.G.<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo busca relacionar o movimento mundial da Contracultura e o Tropicalismo na música popular brasileira à produção do filme **O bandido da luz vermelha** (1968), de Rogério Sganzerla, considerado integrante do Cinema Marginal brasileiro. A pesquisa contextualiza o período em que foi produzido o filme, relacionando-o ao surgimento do Tropicalismo, a fim de vincular tais manifestações artísticas ao pensamento e sentimento que permeou a existência da população brasileira no final da década de 1960. A abordagem da proposta do Cinema Marginal, além da análise do filme-farol do movimento, relacionadas às propostas do Tropicalismo, objetivam evidenciar elementos comuns que os levam a romper com o passado cinematográfico e musical brasileiros. Através da contestação debochada e irônica, contrária ao posicionamento ufanista de esquerdistas e conservadores, Sganzerla e os tropicalistas produziram arte para além dos limites impostos por antigas tendências, promovendo a valorização da síntese entre as relíquias do Brasil e a modernidade, rumo à internacionalização do país, sem prescindir de sua cultura tradicional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rogério Sganzerla. Cinema Marginal. Tropicalismo. Contracultura. Síntese cultural.

### **Introdução**

O presente estudo pretende estabelecer relações entre dois dos maiores fenômenos da história cultural brasileira, o Cinema Marginal, especificamente a obra de Rogério Sganzerla, produzido entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970, e o movimento Tropicalista na música popular brasileira, surgido na mesma época. Identificamos pontos comuns entre eles, como o antropofagismo de Oswald de Andrade, poeta brasileiro precursor do movimento modernista no Brasil na década de 1920, com a recusa de um nacionalismo ufanista na produção cultural brasileira e o apoio a uma internacionalização desta, e a contracultura mundial então contemporânea aos movimentos brasileiros, destacando procedimentos de criação como a assimilação, a incorporação, e a alegorização.

Em sua montagem de signos extraídos de contextos opostos, o Tropicalismo promoveu o retorno do modernismo de Oswald de Andrade e combateu uma mística nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da mistura de textos, linguagens, tradições. No cinema moderno brasileiro, tal mistura é a tônica de cineastas como Joaquim Pedro, a partir de Macunaíma, Sganzerla, Ivan Cardoso, Arthur Omar e Júlio Bressane, cuja obra é feita de invenções-traduições que convocam a um amplíssimo repertório. (XAVIER, 2001, p. 32).

Toda a América Latina viveu em uma década, no caso, os anos 1960, o surgimento, o apogeu e o declínio da expectativa de transformações sociais, políticas e estéticas que a retirasse de sua condição periférica de Terceiro Mundo. O golpe de Estado de 1964 no Brasil e a ditadura militar que o sucedeu representaram o fracasso da luta pelas reformas e aos artistas coube refletir acerca dessa experiência. Essa é a ocasião de emergência da Contracultura brasileira, um momento de profunda revolta política diante da inflexibilidade e do autoritarismo do governo dos militares, e influenciada por movimentos análogos na Europa e Estados Unidos, pautada na afirmação individual, na liberação do corpo, na celebração da diversidade sexual e racial e no humor iconoclástico diante das autoridades.

Em meio a esse clima de efervescência, no final da década de 60, surgem dois movimentos culturais que propunham repensar a experiência social, bem como a arte produzida até então: o Tropicalismo na música popular brasileira e o Cinema Marginal. Ambos exprimiam uma posição contrária à desigualdade social e ao autoritarismo, contudo, defendiam também a internacionalização dos princípios e valores do país, rejeitando a limitação de um discurso político dogmático e conceitos arcaicos sobre o que seria a cultura brasileira.

A elite conservadora brasileira transforma-se em alvo do repertório de ironias articuladas através de críticas. A verve paródica configura-se como uma característica do Cinema Marginal e do Tropicalismo e, através dela, foi possível criar em meio à adversidade. Ismail Xavier, em **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal (1993), fala a respeito da necessidade dos artistas de criar em cima desse espírito de derrota que tomou conta do povo no fim da década de 1960.

É comum hoje a referência à inversão de perspectivas – sociais, políticas, estéticas – ocorridas entre os anos 60 e o momento atual. Em seu início, aquela década trazia grandes expectativas em toda a América Latina, quando o movimento da história em escala mundial parecia eleger como epicentro de transformações o chamado Terceiro Mundo, esfera em plena agitação revolucionária. [...] Analisar a cultura brasileira do final daquela década de agitações implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. (XAVIER, 1993, p.9).

A produção cultural do país que, até antes do golpe de 1964 realizava-se refletindo ideais políticos e sociais de forma intensa, passou a acontecer de maneira mais velada de modo a burlar a censura instaurada pela ditadura. O engajamento político na produção cultural brasileira tinha um papel pedagógico de conscientizar as pessoas, de transformá-las e trazê-las à luta contra o sistema.

A consciência social se transformava em prioridade na luta contra o regime, na medida em que o fim da política econômica nacionalista e o autoritarismo político implantado colocavam em xeque as posições tradicionais de esquerda. A cultura passou a ser supervalorizada, até porque, bem ou mal, era um dos únicos espaços de atuação da esquerda politicamente derrotada. (NAPOLITANO, 2001, p. 49).

O Cinema Marginal e o Tropicalismo, porém, divergiam dessa arte engajada por não desejarem limitar a arte a um papel pedagógico, além de discordarem dos artistas esquerdistas que defendiam uma espécie de nacionalismo ufanista na produção cultural brasileira, rejeitando influxos estrangeiros por julgarem que estes contaminariam e descaracterizariam a real arte brasileira.

Face aos protocolos da cultura de massa, de um lado, e a tradição das vanguardas históricas, de outro, tais experiências dos anos 60 requerem um regime de leitura original, atento a seu processo específico. Sua crítica teve como alvo o universo da indústria cultural, mas deixou de lado a utopia da criação de um mundo a salvo da contaminação da mídia. Na nova interação com o *kitsch*, desloca-se o terreno da negatividade: esta agora se quer justaposição provocativa de esferas da cultura antes separadas, com a manutenção simultânea (e desconcertante) de referências antitéticas sem aparente hierarquia. (XAVIER, 1993, p. 23).

Os esquerdistas sustentavam suas ideias não apenas no plano estético, mas também no político, uma vez que essa aversão ao estrangeiro incluía a negação ao imperialismo. Negar o *rock*, as guitarras elétricas, as vanguardas europeias, a cultura estrangeira, enfim, implicava a negação da dominação política por parte dos americanos e europeus sobre um Brasil colonizado.

Essa nova postura dos artistas por um lado se afastava da crença da superação histórica dos nossos arcaísmos (não só estéticos, mas, sobretudo socioeconômicos) base da cultura de esquerda. Provocavam estranheza no ouvinte/espectador, ao brincar com todas as propostas para salvar o Brasil e colocá-lo na rota do desenvolvimento e da modernidade. O Brasil era visto como um alegre absurdo, sem saída, condenado a repetir os seus erros e males de origem. Por outro lado, ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira (nacionais e estrangeiros, modernos e arcaicos, eruditos e populares), o Tropicalismo retomava o princípio da antropofagia do poeta Oswald de Andrade, criada no final dos anos 20, como forma de sintetizar e criar a partir destes contrastes. O artista, neste princípio, seria um antropófago e ao deglutir elementos estéticos, diferentes entre si, aumentaria sua força criativa. (NAPOLITANO, 2001, p. 65).

No Brasil, o movimento Tropicalista na música e o Cinema Marginal traziam consigo reflexos da mentalidade presente nos movimentos de contracultura, como a radicalização, o experimentalismo, o *rock* e a crítica, mas adaptados às condições sociais, políticas e culturais nacionais.

A multiplicação das imagens da revolução, de um lado, neutraliza o seu conteúdo e dá asas a um investimento compensatório que se confina ao plano dos símbolos; de outro, constitui um canal por onde circula uma informação que traz à nova geração o senso de simultaneidade das múltiplas ações de rebeldia – na universidade, na música, no cinema, no teatro – e o senso da cidadania internacional de seus movimentos (a imagem globalizante do movimento jovem não se cria apenas dentro das estruturas de partido ou de igrejas). (XAVIER, 1993, p. 113).

Nos anos 60 tivemos Maio de 68 em Paris, a Primavera de Praga e movimentos pacifistas de volta à natureza, como os *hippies*, logo, não é de se estranhar que uma reedição dos movimentos anti-institucionais tenha se dado no âmbito da cultura jovem, em sua faceta mais pública – música, cinema e teatro. Os brasileiros, a partir de 1969,

com a fundação do jornal O Pasquim, passaram a atualizar-se acerca das manifestações contraculturais que aconteciam no mundo através da seção *Underground*, de Luiz Carlos Maciel.

A cultura jovem do país passou a ter um novo porta-voz: o jornal O Pasquim, fundado em 1969, que revolucionou a imprensa alternativa, e, muitas vezes, furou o bloqueio da censura e o controle do regime. Algumas matérias são antológicas: a entrevista com Leila Diniz em 1970 (mulher símbolo da liberação feminina), o artigo de Gil, escrito no seu exílio londrino, entre outros. Já a seção *underground* de Luiz Carlos Maciel introduzia, de uma vez por todas, o tema da revolução comportamental e cultural para a juventude brasileira, sendo um elo de atualização com os centros geradores dessas tendências, pois veiculava as novidades da contracultura europeia e norte-americana, críticas ao sistema. (NAPOLITANO, 2001, p. 78).

Assim como na Europa e nos Estados Unidos, o *rock* viabilizava uma linguagem e um contexto para o curso de atitudes e práticas contraculturais no Brasil. Pioneiros do *rock* ácido e psicodélico, os membros do Tropicalismo realizavam experiências com guitarras distorcidas e amplificadas, de modo a integrar o *rock*, ícone de uma juventude contestadora, à ‘geleia geral brasileira’.

Rejeitando o ativismo político direto, tropicalistas e cineastas ‘marginais’ expressavam seu desencantamento diante da realidade através de contestação debochada e irônica do posicionamento ufanista adotado pelos membros de uma sociedade retrógrada, produzindo arte para além dos limites impostos até o momento. “O terceiro mundo vai explodir” é uma máxima repetida no filme **O bandido da luz vermelha** (1968), de Rogério Sganzerla, além da célebre frase, “quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha, avacalha e se esculhamba”.

Objetivando desvendar os elementos comuns que permeiam as poéticas de Rogério Sganzerla e dos músicos tropicalistas, abordaremos uma parcela de suas obras procurando revelar, também, as formas de existir e sentir do povo brasileiro pertencente àquele contexto vinculando-as à linguagem artística produzida no final dos anos 60. Pretende-se, também, com este estudo, enaltecer a relevância de Rogério Sganzerla para a cultura brasileira contribuindo, ainda que minimamente, para enriquecer as pesquisas acerca deste cineasta brasileiro.

### A analogia entre o Tropicalismo e o Cinema Marginal de Rogério Sganzerla

1968 é um ano emblemático na história da cultura brasileira pelo radicalismo cultural que tomou conta da realidade do país. Neste ano são lançados o filme-farol do Cinema Marginal, **O bandido da luz vermelha**, de Rogério Sganzerla, e o álbum-manifesto do Tropicalismo, **Tropicália ou Panis et circensis**. Célebres pelas rupturas propostas, o filme de Rogério Sganzerla e o álbum dos tropicalistas dialogam entre si através da identidade temática (antropofagia, *kitsch*, desconstrução e reconstrução do caráter nacional), e também estilística (estruturas de agressão, estranhamentos, colagens, citações). O Cinema Marginal e o Tropicalismo intencionavam uma reflexão sobre a experiência social, e a arte produzida até o momento, exprimindo uma posição contrária a da esquerda nacionalista, defendendo a internacionalização dos princípios e valores do país, e rejeitando a limitação de um discurso político dogmático e conceitos arcaicos sobre o que seria a cultura brasileira.

O movimento tropicalista abordava o fazer musical se valendo da canibalização das estéticas e culturas dominantes do Ocidente, através da paródia, do pastiche e da citação, por exemplo, e utilizando tradições da canção brasileira marginalizadas do cenário musical, ao mesmo tempo em que subvertia as concepções de bom gosto preponderantes entre os artistas e os críticos. Os tropicalistas interessavam-se, em especial, pela música *pop* e sua ligação com a cultura jovem, a sociedade de consumo e a tradição musical.

Caetano Veloso declara que a palavra-chave para se entender o Tropicalismo é sincretismo (2008, p.286), uma vez que a proposta tropicalista é, justamente, fazer uma síntese dos elementos culturais tradicionais com os influxos estrangeiros, algo que ele descreve como “canibalismo cultural” (2008, p. 242). ‘Geleia geral’, do álbum **Tropicália ou Panis et circensis**, é a canção que melhor expõe o ideal da Tropicália, ilustrando em seus versos uma possibilidade de síntese cultural. O verso “bumba-iê-iê-boi” une a dança folclórica tradicional do bumba-meu-boi ao rock iê-iê-iê, sugerindo que a música regional e o pop estrangeiro, juntos, podem gerar um novo estilo, uma vez que “é a mesma dança, meu boi”.

Da mesma forma, em **O bandido da luz vermelha**, Rogério Sganzerla faz um convite à síntese cultural quando, ao final do filme, a presença-chave da música de

Jimmy Hendrix, unida ao som do candomblé, estabelece uma colagem *rock-candomblé* que coroa as justaposições alegóricas de todo o filme, qualificando um tipo de convivência aceita como dado da realidade. (XAVIER, 1993, p. 129).

É sabido que o engajamento provocativo e agressivo nos meios de comunicação de massas era uma estratégia tropicalista como forma de fomentar mudanças. As apresentações de Gilberto Gil e Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção de 1968 geraram muita controvérsia, bem como os eventos que sucederam o lançamento do disco-manifesto **Tropicália ou Panis et circensis**, como as constantes aparições na televisão, as frequentes referências aos tropicalistas em colunas de jornais, sempre envolvidos em questões polêmicas, acusados por seus difamadores de subverter a tradição da canção brasileira. As letras das canções tropicalistas continham também uma ironia que desafiava as tradições instituídas. ‘Parque Industrial’ é uma canção do cantor e compositor Tom Zé, interpretada no álbum **Tropicália ou Panis et circensis** por ele mesmo, além de Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso e os Mutantes, que satiriza o discurso da modernização conservadora, o orgulho de uma nação em desenvolvimento cujo alicerce é um modelo de crescimento econômico adotado pelo governo militar baseado em pesados investimentos estrangeiros e no rápido desenvolvimento da indústria e da comunicação de massa, concomitantemente com medidas de austeridade social. A ironia maior reside em pedir que o céu de anil (termo comumente usado para enaltecer a beleza natural do Brasil) seja retocado para a “grande festa em toda a nação”, como se a cor de nosso céu já estivesse desbotada, gasta. “O progresso industrial vem trazer nossa redenção”, ridiculariza o fervor ufanista dos brasileiros diante do desenvolvimento industrial. O refrão em inglês “*made in Brazil*” refere-se sarcasticamente aos produtos de exportação feitos no Brasil, misturando o que é genuinamente brasileiro ao estrangeiro.

Tal atitude iconoclasta também se verifica em **O bandido da luz vermelha**. O filme de Sganzerla desrespeita as convenções ao exhibir um desfile de personagens boçais, inúteis e corruptos que espelham o próprio Brasil, revelando os males nacionais que a esquerda ufanista e os conservadores tanto procuravam esconder. A própria elite conservadora transforma-se em alvo do repertório de ironias articuladas através de críticas.

Diferentemente do personagem de **Terra em Transe**, filme de Glauber Rocha de 1967, que era um agente social – um líder sindical, no caso -, nos filmes de Sganzerla, tal tipo não encontra espaço, a menos que apareça para ser ridicularizado na galeria dos ‘boçais’ pela dramaticidade e seriedade com que tratavam a política. **O Bandido**, por exemplo, indica uma crise, embora não a particularize.

Com sua ironia à paranoia conservadora (que nivela paranoia e comunismo), o Bandido se afina à Tropicália, à bem humorada declaração de obsolescência da “cultura dos avós”, mas com um adendo: inclui nesta cultura parodiada o que chama de “bom mocismo” do Cinema Novo, sua cerimônia diante da cultura popular, seu tratamento sério da política. O mundo que Sganzerla põe em cena prescinde da intervenção de intelectuais, aludidos apenas em tom de piada, mas isto não impede que, na galeria dos “boçais”, a distância entre pretensão e performance se desenhe como dado constitutivo da experiência nacional: esta é “de segunda mão” mesmo quando experiência de um mundo transgressor, marginal. (XAVIER, 1993, p. 112).

O bandido da luz vermelha é o retrato do anti-herói, desprovido de valores éticos e grandes aspirações, um boçal, como ele mesmo se define, e, ainda assim, mostra-se superior ao delegado Cabeção. O policial, uma alegoria que satiriza a ineficiência da polícia brasileira, chega sempre atrasado à cena do crime e é constantemente ridicularizado pelo bandido pelo fato de a polícia nunca ter conseguido pegá-lo. Em uma cena do filme, o delegado Cabeção vê um quadro moderno na parede de uma das vítimas e o critica – “Isso não é arte” -, mostrando repulsa pela elite a quem ele, por obrigação, protege. A verve paródica configura-se como uma característica do Cinema Marginal e do Tropicalismo e, através dela, foi possível criar em meio à adversidade.

Os cineastas pertencentes ao que veio chamar-se Cinema Marginal e os músicos tropicalistas identificavam-se com as ideias antropofágicas de Oswald de Andrade que aludem a uma internacionalização da cultura, assimilando o melhor da produção cultural estrangeira a nossas tradições para, assim, criar uma cultura autenticamente brasileira; tal propensão aos influxos estrangeiros os afastava das ideias dos esquerdistas nacionalistas que os acusavam de alienados. Não se tratavam de movimentos alienados, pois, uma vez que o Tropicalismo e o Cinema Marginal também exprimiam uma posição contrária ao autoritarismo e à desigualdade social, mas, além disso, propunham



que os princípios e valores nacionais se alinhassem às ideias e movimentos que aconteciam pelo mundo, não se restringindo a um discurso político dogmático e misturando os dados da cultura popular tradicional com elementos da cultura de massa - usando a crítica de comportamento como caminho para a mudança social. Pode-se dizer que o Tropicalismo e o Cinema Marginal atacavam o regime militar mais pelo aspecto moral que político.

Depois do AI-5, constituiu uma matriz vigorosa de expressão, não propriamente de uma fuga pura e simples do político, como muitos querem, mas de um estilo de oposição à ordem em que a dimensão da cultura veio a primeiro plano e, por isto mesmo, articulou muito diretamente as transgressões do cotidiano com a produção artística. Tal como ocorrera com a fase do underground americano ainda influenciada pela geração beat (década de 50), esta expressão do que chamo aqui subculturas vem se articular, no Brasil de 1969/70, a um momento de iconoclastia radical, bem ao estilo da antiarte, deflagrada, pela primeira vez, na Europa no período da Primeira Grande Guerra. (XAVIER, 1993, p. 24).

A letra da canção 'Alegria, alegria' é permeada por colagens de ícones estrangeiros que nos reporta aos meios de comunicação de massa, como Coca-Cola – “mencionada pela primeira vez numa letra de música brasileira”, conforme Caetano Veloso (2008, p. 169) -, Brigitte Bardot, e “cardinales bonitas”, numa referência à atriz Cláudia Cardinale. A composição justaposta de palavras, como nas passagens “o sol se reparte em crimes / espaçonaves, guerrilhas / em cardinales bonitas” e “em caras de presidente / em grandes beijos de amor / em dentes, pernas, bandeiras / bomba e Brigitte Bardot” nos remete ao espaço urbano fragmentado através de uma miríade de imagens que nos faz lembrar a linguagem cinematográfica usada por Rogério Sganzerla.

Rogério Sganzerla, tal como Jean-Luc Godard, expõe claramente, em seu manifesto de 1968, suas muitas influências, dizendo ser **O bandido** uma mistura de diversos gêneros, um '*far-west*' que é ao mesmo tempo musical, documentário, policial, comédia, chanchada e ficção científica. O cineasta assume influências estilísticas de cineastas como Rossellini, Füller, Sennett, Keaton, Hawks, Mann, Orson Welles, Godard, Glauber Rocha, José Mojica Marins, Murnau, Buñuel, Hitchcock, Eisenstein e Nicholas Ray. Em **O voo dos anjos** (1991), Bernardet coleta declarações do cineasta que comprovam que esse modo de construir o filme foi cuidadosamente planejado e que

o sistema de incorporações teve cunho programático. “À medida que filmo, sinto necessidade de citar o mais livremente possível o cinema em geral, de utilizar o cinema num mesmo movimento sintético.” (Folha de S. Paulo, 28/5/1968). Sganzerla, numa outra ocasião declara: “Aliás, eu não recebo influências, eu roubo ideias para melhor afirmar minha independência frente a esse ou a outros cineastas.” (Última Hora, Rio, 15/5/1969). (BERNARDET, 1991, p.198).

A criação de Sganzerla forma um grande panorama da vanguarda brasileira, dialogando com o Tropicalismo na música popular brasileira, com as artes plásticas, absorvendo o conceito de marginalidade proposto por Hélio Oiticica, com o experimentalismo na literatura de Torquato Neto, com o conceito de *kitsch* que profana a arte – ainda que estes dois últimos aspectos não sejam abordados neste estudo; por fim, **O bandido da luz vermelha** compõe um caleidoscópio do meio inventivo que caracterizou o final dos anos 60 e o início dos anos 70. **O bandido da luz vermelha**, embora repleto de referências ao emblemático ano de 1968, mostrou-se, no decorrer da história, atemporal, uma vez que reproduz um universo ainda atual, permeado por personagens boçais, políticos corruptos, polícia ineficiente e demais figuras marginais e decadentes. A narrativa inovadora do filme é outro elemento que demonstra a atemporalidade do filme também no plano estético.

O experimentalismo no modo de formar de Sganzerla e dos músicos tropicalistas subleveu o paradigma artístico brasileiro de modo definitivo. As experiências poético-musicais dos tropicalistas romperam com a tradição da música e do mercado fonográfico, do mesmo modo que o cinema sem limites de Rogério Sganzerla fomentou rupturas através da estética de seus filmes, seu modo de produzir, e suas expectativas de divulgação da obra. Sugestionados pela ideologia da contracultura e abertos para um diálogo lúdico e intertextual com os influxos estrangeiros, os tropicalistas e Sganzerla abrem os braços para a valorização de uma amálgama entre as relíquias do Brasil e a modernidade, para a internacionalização do país sem prescindir de sua cultura tradicional. E eis que, no subdesenvolvido país de então, nasceram manifestações culturais grandiosas o bastante para extrapolar os limites do Terceiro Mundo. Aliás, para Sganzerla, esse é um mundo sem limites.

### Considerações finais

Este trabalho procurou evidenciar traços comuns entre o cinema produzido por Rogério Sganzerla, em particular, seu primeiro longa-metragem **O bandido da luz vermelha**, de 1968, e o Tropicalismo na música popular brasileira, cujo disco-manifesto, **Tropicália ou Panis et circensis**, foi lançado no mesmo ano.

Consideramos importante traçar um panorama da década de 1960, momento de agitação cultural e de grandes expectativas de transformações políticas, sociais e culturais, que serviu como pano de fundo para a emergência desses movimentos de ruptura com o passado musical e cinematográfico brasileiros. Ao revisitarmos a história do período e revelarmos as expectativas, angústias e decepções do povo brasileiro pertencente àquele contexto, desvendamos seu modo de existir e sentir, além de podermos captar a urgência de ruptura com os moldes arcaicos a que o conceito de cultura brasileira via-se atrelado. Para Napolitano (2001), o Tropicalismo – e aqui incluímos um dos alvitre do Cinema Marginal - pode ser entendido como a reação a uma crise das propostas de engajamento cultural, com base em um ‘nacionalismo popular’ cada vez mais absorvido pela indústria cultural e distante das massas, após o golpe de 1964 (p. 64).

Na contramão da visão dos conservadores e esquerdistas ufanistas que preconizavam a rejeição a influências estrangeiras, em prol de uma arte genuinamente nacional, os tropicalistas e o grupo do Cinema Marginal, representado aqui pelo cineasta Rogério Sganzerla, propunham a convivência sem hierarquia de retalhos da cultura erudita, segmentos da arte moderna e alegorias da indústria cultural. A arte já não poderia mais ser identificada como um instrumento de domínio intelectual, relacionada ao supremo e inatingível deleite dos burgueses, tampouco às elucubrações dos intelectuais esquerdistas. Havia, então, a necessidade de uma arte que pudesse ser apreendida como emoção direta, capaz de descondicionar o indivíduo de sua condição de oprimido, oferecendo-lhe uma nova dimensão em que pudesse encontrar respostas para seu comportamento. (NAPOLITANO, 2001, p. 63).

O movimento mundial da contracultura eclodiu no Brasil através do Tropicalismo e do Cinema Marginal, atribuindo a eles um caráter contestador, transformando o comportamento da juventude, levando-os a atuar em sociedade de maneira mais ostensiva. Consciente de seu papel, a juventude abandona, gradualmente, a condição de espectador social, o que representa uma “tomada de consciência da natureza mais complexa do jogo de poder na sociedade moderna, ponto nuclear da crise das propostas de uma arte política sustentada no ideário nacionalista dos anos 50 e início dos 60.” (XAVIER, 1993, p. 16).

O longa-metragem de Sganzerla tanto quanto as canções e a postura extravagante e contestadora dos membros da Tropicália trazem consigo um universo de influências que propõem uma síntese cultural, de modo a romper com a visão dualista da cultura brasileira até então imposta. Ambos recusam o engajamento como bandeira, uma vez que discursos panfletários limitam a temática artística, optando, então, por ironizar com deboche o descompasso existente entre a expectativa e a desesperança que tomou conta do país após a ditadura militar ser instalada no Brasil.

No Brasil, não cabe separar as “raízes autênticas (rurais)” da cultura importada (urbana), nem cabe o discurso didático-conscientizador de uma arte política que tem o diagnóstico geral nas mãos e quer ensinar a todos o caminho para o futuro. (XAVIER, 2001, p. 72).

A verve paródica configura-se como a opção mais lúcida diante da realidade dos anos de chumbo. Agredir a sociedade conivente com o sistema tornou-se uma marca, através da representação de certos tipos como boçais. O bandido da luz vermelha está repleto de alegorias que representam o político populista, a polícia ineficiente, o bandido boçal que, ironicamente, prova-se mais esperto que a polícia. Para Xavier (1993, p. 114), a partir da experiência tropicalista, surge uma maneira nova de articular o processo de alegorização das experiências da época (a derrota de 64 e o regime militar) no cinema brasileiro: junto com a indústria cultural, em contrapartida, a família entra em cena. A alegoria, ao discutir a crise de identidade, traz também a primeiro plano os conflitos de geração, a representação de dramas domésticos que já estavam tematizados nas canções da Tropicália (ou mesmo na música jovem da esfera do *rock*).

Sobre Sganzerla, Bernardet conclui, “Para produzir o **Bandido**, ele sente necessidade de botar dentro de si essa totalidade oceânica na qual mergulha.” (1991, p. 199). Sobre o Tropicalismo, é Xavier quem sentencia:

A colagem tropicalista apresentaria um inventário das discontinuidades da história dos vencidos, cujo termo final seria a crise do sujeito no mundo contemporâneo, em especial a morte de dois sujeitos históricos: a do proletário no seio da cultura de massas e a das nações no seio da globalização. (XAVIER, 2001, p.32-33).

Assim, o estudo buscou demonstrar que ambos, tropicalistas e Rogério Sganzerla, alinhados às mesmas ideias e com a mesma ânsia de ruptura, desafiaram reveses e, deleitando-se diante de um banquete universalizante, afirmaram seu canibalismo cultural, revelando um Brasil plural, sem limites e, portanto, mais próximo do real, imprimindo suas marcas na história brasileira.

### Referências bibliográficas

BERNADET, J.C. **O voo dos anjos**: Bressane e Sganzerla. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

NAPOLITANO, M. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Editora Contexto, 2001.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicália e Cinema Marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

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

### Filmes:

O BANDIDO da luz vermelha. Direção musical, roteiro e direção de Rogério Sganzerla. Fotografia de Peter Overbeck. Câmera de Carlos Ebert. Montagem de Sylvio Renoldi. Narração de Hélio Aguiar e Mara Duval. Sonografia de Júlio Perez Caballar e Mara Duval. Intérpretes: Paulo Vilaça, Helena Ignez, Pagano Sobrinho, Roberto Luna, Luiz Linhares, Sérgio Mamberti e outros. Produção de José da Costa Cordeiro, José Alberto dos Reis, Rogério Sganzerla e Flávio Sganzerla. Brasil, Urânio Filmes e Rio Filmes, 1968. DVD (92 min), son., P&B, 35mm.

## ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

TERRA em transe. Roteiro e direção de Glauber Rocha. Produção executiva de Zelito Viana. Direção de produção de Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley e Glauber Rocha. Direção de fotografia de Luiz Carlos Barreto. Montagem e edição de Eduardo Escorel. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Danuza Leão e outros. Edição de som e mixagem de Aluísio Viana. Brasil, Mapa Filmes e Difilm, 1967. DVD (107 min), son., P&B, 35mm.

### Documentos Sonoros:

VELOSO, C; GIL, G.; COSTA, G.; ZÉ, T.; LEÃO, N.; OS MUTANTES. **Tropicália ou Panis et circensis**. Produção de Manuel Barembain. Arranjos de Rogério Duprat. São Paulo: Philips, p1968. 1 CD, 38 min 38 s.

GIL, G.; NETO, T. Geleia geral. Intérprete: Gilberto Gil. In: **Tropicália ou Panis et circensis**. Produção de Manuel Barembain. Arranjos de Rogério Duprat. São Paulo: Philips, p1968. 1 CD, 38 min 38 s. Faixa 6 (2 min 31 s).

ZÉ, T. Parque industrial. Intérpretes: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Os Mutantes e Tom Zé. In: **Tropicália ou Panis et circensis**. Produção de Manuel Barembain. Arranjos de Rogério Duprat. São Paulo: Philips, p1968. 1 CD, 38 min 38 s. Faixa (3 min 16 s).

VELOSO, C. Alegria, alegria. Intérprete: Caetano Veloso. In: **Caetano Veloso**. Produção de Rogério Duprat. São Paulo: Philips, p 1967. 1 CD. Faixa 4 (2 min 50 s).