

Análise das críticas cinematográficas de Ely Azeredo sobre *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*, de Rogério Sganzerla

RESUMO

Este artigo apresenta uma investigação acerca dos métodos de análise e argumentação presentes no trabalho do crítico de cinema Ely Azeredo sobre o Cinema Marginal. O objetivo deste estudo foi encontrar respostas para o posicionamento negativo do crítico a este movimento que marcou a modernização da cinematografia brasileira. Para esta análise, foram selecionados dois textos publicados no periódico carioca *Jornal do Brasil* a respeito das obras *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla. Os textos apresentam opiniões divergentes de Ely Azeredo sobre a obra em questão, contrastando com o julgamento hegemônico de sua época, que articulava-se de maneira a exaltar as inovações narrativas, técnicas e temáticas que tais obras continham.

PALAVRAS-CHAVE: Ely Azeredo. Crítica cinematográfica. Cinema Marginal.

Luiz Geraldo Rocha
luiz.gerald21@hotmail.com
Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho",
São Paulo, Brasil.

INTRODUÇÃO

O jornalista Ely Azeredo é um dos principais nomes da crítica cinematográfica do Brasil, tendo trabalhado em diversos veículos de comunicação do Rio de Janeiro, como na Tribuna da Imprensa (1949-1965), Jornal do Brasil (1965-1982) e O Globo (1982-2008). O crítico foi um importante difusor do cinema brasileiro, podendo-se destacar sua participação na criação da Revista Filme & Cultura, em 1966, onde atuou como editor e redator e como mobilizador para a criação do INC (Instituto Nacional de Cinema).

Nesse contexto, o cinema nacional se viu às voltas de grandes transformações narrativas, técnicas, estéticas e temáticas, com o surgimento do Cinema Novo. Frente a esse panorama, Ely Azeredo distinguiu-se dos demais nomes da crítica cinematográfica do período, por apresentar, na maioria das vezes, visões negativas acerca da modernização do cinema brasileiro das décadas de 1950 e 1960, proporcionada pelo movimento cinemanovista. Suas afirmações reiteradas de que era um crítico livre de subserviências a grupos e movimentos cinematográficos, assim como inclinações positivas a determinados filmes motivadas por amizades, estão presentes em várias de suas análises sobre os filmes brasileiros do período. “Não me sinto no direito de me calar para ser considerado ‘boa-praça’ em todas as rodas”, assegurou em sua análise sobre Porto das Caixas, de Paulo César Saraceni, intitulada “Explicações agravam um filme indefensável” e publicada na Tribuna da Imprensa em 1º de outubro de 1963.

Em fins da década de 1960, outro movimento cuja envergadura alicerçava-se na modernização de suas estruturas dramáticas e técnicas surgiu na cena brasileira, o Cinema Marginal. Defendendo a ideia de um cinema nacional subdesenvolvido e viável apenas a partir da antropofagia cultural, o movimento tornou-se o grande contraponto ao Cinema Novo.

A partir dessa perspectiva, o objetivo deste artigo consiste em verificar o posicionamento do crítico de cinema Ely Azeredo a dois filmes do Cinema Marginal (O Bandido da Luz Vermelha e A Mulher de Todos, dirigidos por Rogério Sganzerla), assim como identificar os critérios de análise dos quais o crítico utilizou para analisar as referidas obras cinematográficas.

O CINEMA MARGINAL

O Cinema Marginal surgiu no final da década de 1960. De acordo com Xavier (2001), a radicalização do processo ditatorial, a partir do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, foi o principal estímulo para o aparecimento de tais filmes. O AI-5 possibilitou aos militares a perseguição com maior intensidade aos artistas e intelectuais, produzindo grandes reflexos no panorama cultural do Brasil. Esse momento obscuro da história do país é refletido no espírito dos diretores do Cinema Marginal. Xavier (2001) traduz o estado de espírito dos artistas da época de forma em que “a partir daquele momento, viver no Brasil era encarar a tortura, a agonia, o tempo como sangrar. O passado é ruína, a redenção futuro, um ponto de fuga ilusório”:

Florescido no período ao AI-5, esse cinema é em geral assumido como resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na

encenação escatológica, feito de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do kitsch no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gíbi e circo-teatro, cuja figura símbolo é o Zé do Caixão e cujo horizonte estético é *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966), filmes de José Mojica Marins [...] (XAVIER, 2001, p.76. Grifo do autor).

Ainda segundo Xavier (2001), o Cinema Marginal ultrapassou de forma exponencial a “Estética da Fome”¹, idealizada por Glauber Rocha e um dos pilares estéticos do Cinema Novo. Lembremos que a “Estética da Fome” era uma maneira de expressar os problemas sociais do Brasil de maneira violenta. A violência sugerida surgia em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, quando o sofrimento da miséria era retratado por intermédio da violência física no sertão nordestino.

O autor apresenta a “Estética do Lixo” como a subversão dos padrões de produção tradicionais, ao questionar a elitização do Cinema Novo. Os filmes provenientes do Cinema Marginal priorizavam a produção de um modelo de filme pobre, rejeitando o cinema bem feito e realizando seus filmes a partir da sujeira do lixo industrial despejado nos países subdesenvolvidos pelo países de Primeiro Mundo. Dessa forma, o referido movimento assumia a posição de colonizado do cinema brasileiro e defendia a tese de que o cinema nacional só poderia ser realizado a partir de fragmentos desse lixo industrial proveniente dos países desenvolvidos. Consequentemente, os programas radiofônicos, os filmes de ficção científica, as manchetes de jornais sensacionalistas e a chanchada brasileira eram elementos a serem trabalhados em tais filmes, para a construção de uma estética própria:

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).

O marco inicial do movimento pode ser dividido em dois filmes, lançados no ano de 1967 que utilizaram a “Estética do Lixo”. O primeiro é *Cara a Cara*, dirigido por Júlio Bressane, e o segundo *A Margem*, de Ozualdo Candeias. Entretanto, foi somente no ano seguinte, em que Rogério Sganzerla dirigiu *O Bandido da Luz Vermelha*, o Cinema Marginal ganhou notoriedade. Para Ramos (1987):

Filmado na Boca do Lixo (dentro de um estilo em “transe”, que lembra por diversas vezes a câmera de Glauber), o *Bandido da Luz Vermelha* ainda possui traços da produção do Cinema Novo que gira em torno da representação alegórico do Brasil e de sua história. No entanto, a forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial gerado por essa sociedade, marca uma nítida diferença. O abandono da ética cinemanovista e o aproveitamento, a partir daí, do cafona e do kitsch, acentuando a degradação dos personagens, incidem igualmente nessa direção. Na “representação do Brasil” o universo político é explorado para acentuar o grotesco distante de uma visão global do social. O filme é inteiramente elaborado, inclusive

em sua forma narrativa, a partir de restos da produção industrial da cultura de massas. A ausência de formas narrativas populares, como motivo para a fragmentação da linguagem, permite a adequação da narrativa de *O Bandido da Luz Vermelha* ao universo do lixo urbano da sociedade de consumo. O Brasil que emerge dos fragmentos desse filme já é um país completamente distinto daquele que surge nas alegorias do Cinema Novo. (RAMOS, 1987, p.381).

De acordo com Nuno César de Abreu (2006), essa nova geração de cineastas visava, com os filmes do Cinema Marginal, “realizar um cinema com a perspectiva de convivência com o mercado e romper com a linguagem elitista e europeia do Cinema Novo”. É com esses ideais que cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, Neville D’Almeida, Carlos Reichenbach e Andréa Tonacci irão dar a tônica ao Cinema Marginal no final da década de 1960 e início dos anos 1970. O Cinema Marginal teve vida efêmera, chegando ao fim no ano de 1973. Após inúmeras perseguições políticas a diversos cineastas do movimento, que decidiram partir para o exílio.

ROGÉRIO SGANZERLA: O “GLAUBER DOS POBRES”

Publicada na edição de 18 e 19 de maio de 1969, o artigo de Ely Azeredo para *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, resguardou as mesmas características presentes no artigo sobre *Matou a Família e foi ao Cinema*. Ely Azeredo iniciou seu texto expondo uma fala do diretor sobre sua obra, para, posteriormente, partir para sua análise. A frase de Rogério Sganzerla é a seguinte:

Meu filme é um faroeste sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão de mixagem de vários gêneros, pois, para mim, não existe separação de gêneros. Então fiz um filme-soma: um faroeste, mas também musical, documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica. (SGANZERLA apud AZEREDO, 1969, p.5).

Ely Azeredo destacou a frase do cineasta para realizar uma análise de duas tendências corriqueiras que os produtores de cinema brasileiros tinham para si, durante a década de 1960. A primeira era a necessidade dos realizadores virem à público e conceber entrevistas sobre seus filmes, de forma a criar uma espécie de espetacularização da obra. A segunda residia no fato de que o crítico julgava com desprezo a juventude latente desses cineastas:

Como outros cineastas que operam na área do cinemanovismo, o crítico Rogério Sganzerla, estreante em longa-metragem, acredita no vale-tudo em cinema e, sobretudo em entrevista. O impressionismo sonoro dos depoimentos, especialmente quando surgem palavras “mágicas” como *Terceiro Mundo*, costuma garantir certo espaço em letra de forma. Mas Sganzerla se revela, assim, um péssimo propagandista de seus trabalhos. Há certa sintonia, inclusive, pela confusão de expressões, entre as entrevistas e seu primeiro filme. Contudo, *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968, exhibe talento suficiente para que se acredite em seus próximos trabalhos. (AZEREDO, 1969, p.5).

Percebe-se que, no trecho destacado, Ely Azeredo enquadró Rogério Sganzerla como um integrante do cinemanovismo, não mencionando nenhum tipo de distinção entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Entretanto, é conveniente lembrar que o surgimento de filmes que se caracterizam como Cinema Marginal surgiram paralelamente ao Cinema Novo, com propostas estéticas, narrativas e ideológicas cujo objetivo também eram revolucionar a cinematografia nacional. Logo, torna-se compreensível que o crítico enquadre Rogério Sganzerla como um diretor pertencente ao Cinema Novo, pois o fluxo de produções no final da década de 1960 era contínuo e a análise de um fenômeno cultural no “calor da hora” estava sujeito a erros.

Analisando a postura do cineasta ao valer-se do depoimento destacado, afirmava que “o crítico Rogério Sganzerla estreante em longa-metragem, acredita no vale tudo em cinema”. Esse “vale tudo” referido pelo crítico centrava-se nas entrevistas e depoimentos que o diretor concedeu, na ocasião de lançamento do filme, construindo um discurso no qual desaprovava a imaturidade de Rogério Sganzerla como diretor, que resultava em uma mistura de deslumbramento com pretenciosismo. Algo que para ele, eram habituais nos novos cineastas brasileiros, que surgiram na década de 1960. Tal reprovação pode ser observada quando fez questão de comentar que Rogério Sganzerla era um crítico de cinema antes de realizar *O Bandido da Luz Vermelha*. Dessa forma, em seu primeiro trabalho na direção, foi tomado pelo mesmo mal, que atingia seus colegas diretores da mesma geração, ao discursar publicamente sobre o filme. De modo a descrevê-lo como um evento inédito na história da cinematografia brasileira, utilizando-se de frases de efeito para valorizar a sua obra.

Nesse depoimento, identificou outro aspecto, que reprovava nos cineastas dessa época, que residia na pretensão de realizar um estudo sociológico sobre o “Terceiro-Mundo”. Hábito que desqualificava veementemente nos diretores brasileiros da década de 1960. Consequentemente, ao utilizar-se desses subterfúgios para promover seu filme, Ely Azeredo afirmava que Rogério Sganzerla era “um péssimo propagandista de seus trabalhos”. Porém, mesmo reprovando os métodos de Sganzerla para instigar a curiosidade do público sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, o crítico afirmou que havia certa coerência na espetacularização realizada pelo diretor e o caleidoscópio de referências que compunham a obra. Consequentemente, defendia que o filme “exibe talento suficiente para que se acredite nos próximos trabalhos de Rogério Sganzerla”.

Após realizar a análise sobre a postura do cineasta no contexto de lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, Ely Azeredo, mais uma vez evocou um agente externo para lançar seu ponto de vista sobre a obra:

Já se observou — e, nesse ponto, a crítica de Jaime Rodrigues é muito lúcida — que Sganzerla enraizou a forma de seu filme em dados bem conhecidos de nosso subdesenvolvimento: a escatologia de certos programas radiofônicos e da imprensa sensacionalista; a politicagem de mentalidade suburbana; a corrupção; o cafajestismo como demonstração de machismo ou como escada para a notoriedade. (AZEREDO, 1969, p.5).

Azeredo não sentiu-se incomodado com a utilização de recursos da “Estética do Lixo”, no filme, ao contrário do que ocorreu em sua análise sobre *Matou a Família e foi ao Cinema*. Essa disparidade em sua opinião sobre os recursos utilizados

por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane reside na maneira como cada diretor construiu sua obra. O *Bandido da Luz Vermelha* caracteriza-se como um filme, em que a radicalidade narrativa e estética se faz presente de maneira mais contida, aproximando-se do cinema narrativo-dramático, tão prezado por ele. O filme apresenta uma única linha narrativa, ao convidar o espectador para acompanhar a trajetória do *Bandido da Luz Vermelha* (interpretado pelo ator Paulo Villaça) que poucas vezes subverte os padrões convencionais. O filme também contava com um acabamento técnico preciso, distinto das demais produções do Cinema Marginal. Fica-se com a ideia confusa se o crítico é favorável, ou não à obra, pois apresenta visões diferenciadas nessa mesma análise. Portanto, o texto apresentado sugere ambiguidade.

A análise continuou com uma descrição detalhada da história de *O Bandido da Luz Vermelha*², para, posteriormente, comentar sobre seu roteiro:

A forma de *O Bandido da Luz Vermelha* é de hábil e oportuna concisão, ainda que a serviço de um roteiro extremamente prolixo e sobrecarregado de bossas. Principalmente admirador de Orson Welles, Samuel Fuller e outros realizadores norte-americanos, e de Godard (deste, infelizmente, demais), Sganzerla não perdeu tempo nas horas passadas em cinemas e cineclubes: assimilou o que encontrou de mais propício a um cinema nervoso, ousado, violento. O filme sofre, porém, com a vontade de *épater* e de ser tudo ao mesmo tempo — um mal dos estreatantes que acreditam demais nas ideias súbitas, nem sempre frescas ou insólitas. (AZEREDO, 1969, p.5.).

No trecho, é destacado que a forma de *O Bandido da Luz Vermelha* “é de hábil e oportuna concisão”. Novamente, as palavras utilizadas por ele remetem a uma comparação implícita ao *modus operandi* hermético e elitista pelo qual o Cinema Novo direcionava seus filmes na segunda metade da década de 1960. Ao comentar que o filme possuía essas duas qualidades, valorizava a obra de Rogério Sganzerla, de modo a destacá-lo frente às produções cinematográficas brasileiras do final da década de 1960, devido à simplicidade e despretenção. Entretanto, Azeredo continua sua análise, afirmando que tal concisão estava a serviço “de um roteiro extremamente prolixo e sobrecarregado de bossas”.

De fato, *O Bandido da Luz Vermelha*, é permeado pela verborragia e escárnio absoluto. Dois exemplos que ilustram essas características apontadas pelo crítico concentram-se na locução de um programa radiofônico sensacionalista, que narra a trajetória do personagem principal e o diálogo do “Bandido” com Janete Jane dentro de um conversível à beira mar. A frase “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba!”, que emerge desse diálogo entre os dois personagens, exemplifica o tom sarcástico do filme. Entretanto, para Ely Azeredo o excesso de sarcasmo e de “bossas” poderia ter sido evitado, uma vez que resultou em filme “extremamente prolixo”. Novamente, verifica-se a ambiguidade, que permeia a análise sobre *O Bandido da Luz Vermelha*. O texto analisado é repleto de oscilações positivas e negativas da obra de Rogério Sganzerla, contribuindo para uma indefinição sobre a opinião definitiva do crítico sobre a produção.

As falhas são atribuídas à prolixidade, marcada pelo excesso de sarcasmos e “bossas”, inerentes ao filme *O Bandido da Luz Vermelha*, à formação de Rogério

Sganzerla. Cinéfilo que “não perdeu tempo nas horas passadas em cinemas e cineclubes: assimilou o quê encontrou de mais propício a um cinema nervoso, ousado, violento”. Dessa forma, Ely Azeredo construiu um discurso em que apresentava os prós e contras de ser um jovem cineasta, realizando seu primeiro filme nas condições em que Rogério Sganzerla concebeu *O Bandido da Luz Vermelha*. Por um lado, confere o problema da prolixidade do filme a uma certa ansiedade e insegurança, típica de um diretor inexperiente. Por outro lado, realiza uma valoração do trabalho do diretor, que soube assimilar suas referências cinematográficas e criar “um cinema nervoso, ousado, violento”.

Aprofundando-se nessa questão, identificou que Rogério Sganzerla, assim como os demais diretores de sua geração, era acometido por um sentimento de superioridade, sobre seu próprio processo criativo. Dessa forma, ao situar no filme todas as ideias que ele obteve na ocasião da construção do argumento e do roteiro, que, a princípio apresentavam-se ideais, porém não concretizaram-se na tela. Em consequência, a combinação das mais variadas referências cinematográficas, nem sempre propiciam a realização de um bom filme. No caso específico aqui analisado, detectou-se que o crítico avaliou *O Bandido da Luz Vermelha* positivamente, com a ressalva de que alguns exageros satíricos poderiam ter sido evitados.

A seguinte análise de um texto de Ely Azeredo foi publicada em 18 de fevereiro de 1970, sobre o segundo longa-metragem dirigido por Rogério Sganzerla em 1969, *A Mulher de Todos*. Iniciando sua análise de modo a contextualizar os fatores que conduziram a atriz Helena Ignez ser a estrela da obra:

Em parte concordaram quase todos nas pegadas do ruidoso e inventivo *O Bandido da Luz Vermelha*, experiência inicial de Rogério Sganzerla na longa-metragem: Janete Jane a pistoleira da Boca do Lixo, ou melhor, Helena Ignez, então em excelente forma, aparecia pouco. *A Mulher de Todos* surge praticamente em função desta lamúria pública, audível nas entrelinhas das crônicas, críticas e elogios em torno do Bandido. O jovem diretor Sganzerla, além de argumentista (etc, etc), produtor e marido, passou recibo e deferiu o requerimento. A prova está aí: bem uma hora e meia de Helena Ignez, sob todos os ângulos (até *ars gratia arts* – os menos recomendáveis), no papel de Angela Carne e Osso, mulher para dar e vender, desafiando todas as censuras, homenageando todas as devoradoras da pantalha mexicana nos extremismos eróticos da Ilha dos Prazeres. Como um abismo de paixão o filme não poderia ser mais convincente: o cineasta desapareceu nas profundas, deixando apenas em alguns fotogramas o perfume da brilhantina ordinária que fez o charme de seu *Pierrot le Fou* da Boca do Lixo. (AZEREDO, 1970, p.2)

O marco inicial do artigo ocorreu por intermédio da lembrança de *O Bandido da Luz Vermelha*, primeiro longa-metragem dirigido por Rogério Sganzerla. No filme anterior do cineasta, lembrou a personagem Janet Jane, interpretada por Helena Ignez. Coadjuvante na história do bandido, mas tendo chamado atenção pela sua beleza e desempenho, a atriz foi muito elogiada em sua breve participação, no filme em questão. Segundo Ely Azeredo, essa situação resultou em uma espécie de “lamúria pública” para que Rogério Sganzerla produzisse um filme na qual Helena Ignez fosse a protagonista. Dessa maneira, o crítico relatou que *A Mulher de Todos* surgiu por intermédio “do jovem diretor Sganzerla, além de argumentista (etc, etc), produtor e marido”. A ironia mais um

vez se faz presente na construção textual de Ely Azeredo. A fim de abreviar as várias funções que um diretor detém para si quando está inserido na conjuntura de um cinema autoral, o crítico escreve (etc, etc), logo após afirmar que o jovem diretor também é argumentista. Continuando a elencar as funções de Rogério Sganzerla, a fim de provocar um efeito cômico em seu leitor, Ely Azeredo escreveu que o cineasta também era “produtor e marido, passou recibo e deferiu o requerimento”. A frase demonstrou um leve sarcasmo pois uma das críticas tecidas por ele em sua análise sobre o filme concentrou-se no fato de que *A Mulher de Todos*, foi realizado por Rogério Sganzerla para servir de culto para a veneração de Helena Ignez.

A frase seguinte corroborou essa afirmação. Em suas palavras, o filme constituiu-se de “uma hora e meia de Helena Ignez, sob todos os ângulos (até *ars gratia arts* – os menos recomendáveis), no papel de Angela Carne e Osso, mulher para dar e vender, desafiando todas as censuras, homenageando todas as devoradoras da pantalha mexicana nos extremismos eróticos da *Ilha dos Prazeres*”. Ely Azeredo concluiu que *A Mulher de Todos* era um filme gratuito e sem nenhum objetivo, cujo intuito era focar-se integralmente na figura de Helena Ignez. Dessa forma, destacou a queda no nível do trabalho de Rogério Sganzerla, afirmando que “o cineasta desapareceu, se perdeu, deixando apenas em alguns fotogramas o perfume da brilhantina ordinária que fez o charme de seu *Pierrot le Fou da Boca do Lixo*”. Ely Azeredo enfatiza a identidade marcante de Sganzerla como cineasta por detrás de *O Bandido da Luz Vermelha*. Para o crítico, o diretor constituiu um filme cujo personagem principal é uma clara influência do personagem-título do filme de Jean-Luc Godard³ em meio aos recursos escassos da *Boca do Lixo*, resultando em uma obra charmosa e cativante. Em contrapartida, tal identidade de Sganzerla apagou-se na condução de *A Mulher de Todos*, sendo Helena Ignez o carro-chefe de todo o filme. Refletindo sobre essa questão:

A operação pode proporcionar excelentes posters a Helena Ignez (Angela chicoteando um adorador, Angela mordendo até o vampirismo um dos amantes), mas não favorece a atriz — é um filme de estrela e, nesse vício, quase Warner Brothers 1940 — e deixa o crítico na expectativa de que, na terceira oportunidade, Sganzerla realize seu segundo filme. Aliás, o *Encontro dos Pesquisadores da História do Cinema Brasileiro*, em andamento na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, pouparia à crítica o penoso paralelo entre os dois filmes, se reconhecesse oficialmente o óbvio: *A Mulher de Todos* pode ser considerado o primeiro filme dirigido por Helena Ignez. (AZEREDO, 1970, p.2).

O crítico comenta que *A Mulher de Todos*, por concentrar-se somente em Helena Ignez, constituiu-se como um “filme de estrela” e compara essa tendência cinematográfica ao cinema norte-americano da década de 1940, em que filmes eram produzidos com o objetivo de destacar as principais estrelas femininas dos estúdios hollywoodianos. Aproximando *A Mulher de Todos* com as produções do estúdio Warner Brothers, que, na década em questão, realizou inúmeros filmes, cuja história focaliza-se totalmente nas atrizes Bette Davis, Joan Crawford e Olivia de Havilland, estrelas máximas do estúdio hollywoodiano.

Essa centralização extrema de *A Mulher de Todos* na figura de sua atriz principal em detrimento do talento de Rogério Sganzerla como diretor, fez com que ele, ironicamente, atribuísse a condução do filme a Helena Ignez, afirmando

que o cineasta realizaria o seu terceiro filme, quando produzisse, de fato, o segundo longa-metragem. Uma vez que *A Mulher de Todos*, segundo filme dirigido pelo diretor, na verdade, foi conduzido pela sua atriz principal. Obviamente, tal afirmação configura-se como uma estratégia discursiva-argumentativa, para demonstrar sua insatisfação diante da obra. Essa insatisfação residia no fato de que o talento de Rogério Sganzerla, que criou toda a expressividade de *O Bandido da Luz Vermelha*, foi suprimido para criar um filme em que limita-se a explorar a beleza de sua atriz principal.

Entre outros problemas encontrados por Ely Azeredo no filme, consistiam na primeira seqüência:

[...] quando Angela enxota um amante insistente à base de pontapés nas canelas e joelhadas, *A Mulher de Todos*, parece armar um vínculo com *O Bandido da Luz Vermelha*. Em seguida, com a apresentação do Doktor Plirtz (Jô Soares: bons momentos), trustman das histórias em quadrinhos, dono da Rádio El Dollar, megalomaniaco boçal e marido da não menos megalomaniaca (e megaloninfomaniaca) Angela Carne e Osso, acende mais algumas esperanças. A princípio, o Doktor Plirtz parece uma retomada do tipo de humor que gerou, no primeiro filme, o político populista admiravelmente interpretado por Pagano Sobrinho. Mas as linhas humorísticas de Plirtz se rarefazem, o magnata mantém um capanga estúpido (demais) zelando pela honestidade de Angela, enquanto esta não cansa de testar homens para a Ilha dos Prazeres. A grossura, sem graça e sem sentido, instala-se no litoral dos fins de semana paulistanos. A estética (?) da pilantragem se mostra tão miserável quanto a de outro pseudo-erotismo cometido em praias próximas, *As Libertinas*. A técnica, tingida de monocromos agressivamente ruins, desfalece à falta do oxigênio da razão. (AZEREDO, 1970, p.2).

Na análise, foi demonstrado que os personagens de *A Mulher de Todos* inspirados em histórias em quadrinhos, poucas vezes apresentam a organicidade que possuíam em *O Bandido da Luz Vermelha*. Do mesmo modo, a estética da pilantragem – atenta-se ao ponto de interrogação entre parêntesis no texto, indicando um possível desdenho à tentativa de Sganzerla em criar uma história, que preservasse o mesmo tom sarcástico de seu filme anterior por meio de seus personagens “pilantras” – juntamente com o erotismo inepto também configuram-se como grandes falhas da obra.

Ely Azeredo seguiu sua análise de *A Mulher de Todos*, colocando o presente filme de Sganzerla em segundo plano, para destacar as qualidades de *O Bandido da Luz Vermelha*. Dessa forma, levantou antigas questões ideológicas em relação ao Cinema Novo, que acompanharam sua trajetória, como crítico durante a década de 1960:

O Bandido da Luz Vermelha é uma curiosa experiência de promiscuidade criativa: os elementos popularescos da chanchada de braços com o preciosismo estético do cinema de autor: montagem à bout de souffle casando unia trama cafejeste armada com intuição jornalística, sob unta narrativa deliberadamente radiofônica acossada pelo humor subdesenvolvido do programa PRK-30: panfleto político (“quem tiver sapato não sobra!”) em cima de um grosso exposé em linguagem de imprensa marrom. Para nada esquecer, Sganzerla tirou

do nada o rótulo "Far West do Terceiro Mundo", homenageou a cafonice do dramalhão latino-americano, citou desinibidamente seus cineastas favoritos, fez fossa e cinema francês na areia da praia (evocando Os Cafajestes), plantou um cangaceiro na porta da boate e forçou mão no tempero de ficção científica. Da mistura resultou um filme de ousado humor, uma reflexão sobre certas faces do cinema-espetáculo, e, sobretudo, um exercício de linguagem cinematográfica como nenhum outro o fizera desde o primeiro e único acerto de Glauber Rocha, Deus e o Diabo na Terra do Sol. (AZEREDO, 1970, p.2).

Novamente, optou por um percurso, que o permitiu partir do filme analisado para traçar paralelos ao Cinema Novo. No caso destacado, escreveu sobre O Bandido da Luz Vermelha, em uma análise cujo objetivo não se dirigia a avaliar tal filme, de modo a fazer com que a obra central de sua análise – A Mulher de Todos – fosse relegada a segundo plano. Reafirmando todas as qualidades, que já havia apresentado em seu texto sobre O Bandido da Luz Vermelha, retornou a destacar todas as características da produção em questão, principalmente o fato de que, o primeiro longa-metragem de Rogério Sganzerla realizava “uma reflexão sobre certas faces do cinema-espetáculo, e, sobretudo, um exercício de linguagem cinematográfica como nenhum outro o fizera desde o primeiro e único acerto de Glauber Rocha, Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Dessa forma, Ely Azeredo utilizava-se de uma ocasião oportuna – a abordagem comparativa entre os dois primeiros trabalhos de Rogério Sganzerla – para dar vazão ao seus antigos conflitos com o Cinema Novo, encarnado em sua figura central, o cineasta Glauber Rocha.

Em momento de seu texto, identifica-se a atribuição de uma relevância a Rogério Sganzerla por ser um artista, que teve a ousadia de romper com o discurso hegemônico do Cinema Novo, quando o movimento encontrava-se em seu auge:

Sganzerla também se notabilizou por dizer de público o que tantos sabem e não ousam dizer: que o cinemanovismo, importante entre 1962 e 1965 — e ainda produzindo salutar repercussão em filmes esparsos — deixou de existir como movimento renovador a partir de 1966; que constitui um novo status quo, um cinema aristocratizante, paternalista e, à sua maneira (esquerdizóide: o parêntesis é meu), conservador. Aliás, o maior êxito recente da área cinemanovista é cinema-espetáculo: Macunaíma. Sganzerla também se opõe a essa incorporação simétrica de valores do cinema anterior — tão legítima, no mínimo, quanto a de O Bandido da Luz Vermelha. Mas existe um novíssimo cinema capaz de tomar a bandeira largada em 1965 pelos cultores do cinemanovismo? A questão permanece no ar. A Mulher de Todos não corresponde no retrato-falado. Se insistir nesta linha, Sganzerla poderá reivindicar, no máximo, o título de Glauber dos Pobres, sucedâneo melancólico do festivalier do Riviera. (AZEREDO, 1970, p.2).

Destacou Rogério Sganzerla como cineasta pelo fato de que, o diretor detinha as mesmas ressalvas em relação ao Cinema Novo. Dessa forma, o crítico identificou que a produção de O Bandido da Luz Vermelha foi um ato político contra o cinemanovismo. Lembrando a trajetória de seus posicionamentos acerca do movimento durante a década de 1960, o crítico afirmou que o Cinema Novo “deixou de existir como movimento renovador a partir de 1966; que constitui um novo status quo, um cinema aristocratizante, paternalista e, à sua maneira (esquerdizóide) e conservador”. Em outras palavras, o crítico defendia a ideia de

que o Cinema Novo transformou-se em um movimento dogmático e hermético, que negligenciava a devida fruição ao público brasileiro, concentrando-se apenas no seleto grupo de cineastas, jornalistas e intelectuais entusiastas do movimento e na projeção de suas obras em festivais de cinema internacionais.

Questionando se “existe um novíssimo cinema capaz de tomar a bandeira largada em 1965 pelos cultores do cinemanovismo?”, o crítico demonstrava uma dúvida sobre o destino do cinema brasileiro, uma vez que o Cinema Novo, deixou de ser um movimento revolucionário e libertador no mesmo ano do golpe militar. Rogério Sganzerla, por sua vez, com seu segundo longa-metragem, *A Mulher de Todos* não demonstrou o mesmo talento que seu primeiro filme *O Bandido da Luz Vermelha*, ainda que sendo um cineasta, que detinha profundas ressalvas ao cinemanovismo.

Finalizando sua análise, afirmou que “se insistir nesta linha, Sganzerla poderá reivindicar, no máximo, o título de Glauber dos Pobres, sucedâneo melancólico do festivalier do Riviera”. O crítico enfatizava o fato de que, se Rogério Sganzerla produzisse outros filmes abaixo de seu talento como cineasta, seria lembrado como o porta-voz do Cinema Marginal, ao mesmo tempo em que deteria apenas um único filme relevante em sua trajetória como cineasta: *O Bandido da Luz Vermelha*. Tal afirmação aproximava Rogério Sganzerla de Glauber Rocha, contextualizando, a partir de sua própria visão crítica as condições de produção dos dois cineastas. Enquanto Glauber Rocha dispunha de um aparato técnico de qualidade, que proporcionou a criação de obras suntuosas, Rogério Sganzerla produzia seus filmes na “Boca do Lixo”, com recursos limitados e modestos. Consequentemente, uma vez que ambos, constituíam-se como líderes de seus respectivos movimentos, o diretor de *O Bandido da Luz Vermelha*, nas palavras de Ely Azeredo, corria o risco de cometer os mesmos erros, que Glauber Rocha. Tais erros residiam no abandono das fórmulas de sucesso, que marcaram os filmes de ambos os cineastas (em Glauber, o “cinema espetáculo”, em Sganzerla, a “miscelânea de referências burlescas”), para apostar em experimentalismos, que resultavam em filmes, cuja qualidade, ficava aquém das obras destacadas pelo crítico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises dos artigos de Ely Azeredo sobre os filmes demonstraram que a visão conservadora do crítico manifestou-se em seu julgamento. Em uma época na qual a própria concepção de crítica cinematográfica passou por reformulações e adquiriu um caráter incentivador a novas formas de manifestações cinematográficas, que distanciavam-se do modelo padronizado por Hollywood, Ely Azeredo não desvinculou-se de sua visão convencional sobre cinema.

Tal posicionamento se faz presente no artigo do primeiro filme do cineasta, *O Bandido da Luz Vermelha*. Uma certa admiração pela ousadia do cineasta é visualizada, ao realizar uma obra que contestava e criticava o percurso, pelo qual o Cinema Novo enveredou na segunda metade da década de 1960. Porém, ao mesmo tempo em que apresentava simpatia pelo trabalho de Sganzerla, também desaprovava o excesso de influências presentes na obra: filmes de faroeste, filmes de ficção-científica, programas radiofônicos, histórias em quadrinhos e chanchadas brasileiras. Em relação ao filme posterior de Sganzerla, *A Mulher de*

Todos, pode-se verificar uma opinião completamente antagônica sobre a obra. Os motivos que levaram a essa análise negativa foram a supervalorização da atriz Helena Ignez e seu roteiro girar somente ao redor de sua própria personagem. Dessa maneira, reprovou A Mulher de Todos, somado ao fato de que o filme utilizava-se da “Estética do Lixo”, para a construção de seu universo dramático-narrativo.

Analysis of Ely Azeredo's film criticism on *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos* by Rogério Sganzerla

ABSTRACT

This article presents an investigation about the methods of analysis and argumentation present in the work of the film critic Ely Azeredo on Marginal Cinema. The objective of this study was to find answers to the negative position of the critic to this movement that marked the modernization of Brazilian cinematography. For this analysis, two texts were published in the Rio de Janeiro newspaper *Jornal do Brasil* about the works *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) and *A Mulher de Todos* (1969), by Rogério Sganzerla. The texts present divergent opinions of Ely Azeredo about Marginal Cinema, making a contrast with the hegemonic judgment of his time, which articulated in a way that exalted the narrative, technical, and thematic innovations that such works contained.

KEYWORDS: Ely Azeredo. Film critique. Marginal Cinema.

NOTAS

1 Tese-manifesto de Glauber Rocha, “Uma Estética da Fome”, apresentado em janeiro de 1965, na retrospectiva organizada na Resenha do Cinema latino-americano, em Gênova. Xavier (1983) define os aspectos gerais abordados por Glauber nesta tese: “Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o Cinema Novo do início dos anos 1960 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (‘somos subdesenvolvidos’) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’). A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática”. (XAVIER, 1983, p.9. Grifo do autor). A “Estética da fome” configura-se como a forma do diretor interpretar o subdesenvolvimento do Brasil por meio do cinema. Segundo a tese, os males sociais que afligem o país são produtos da exploração de nossos colonizadores. Para denunciar essa herança, os filmes do Cinema Novo se pautariam em explorar a miséria e a fome por intermédio da violência. Segundo Glauber, a miséria, exposta em nossa civilização, não pode ser revelada como espetáculo e sim através do horror de uma cultura que sofre e demonstra sua amargura visualmente. Glauber Rocha expõe esta miséria, produzida pelos estrangeiros colonizadores, como um fenômeno social que dialoga com seus espectadores, diferentemente dos demais filmes, que a retratam como espetáculo e exotismo saboreando-a como diversão e entretenimento. Glauber produz em seus filmes um sabor amargo da miséria demonstrada pela violência.

2 Jorge (Paulo Vilaça), rotulado "o Bandido da Luz Vermelha" pela imprensa, é um marginal nato. Desafortunado, sem habilitações e sem motivos para crer em alguma coisa, dirige-se ao submundo paulistano da Boca do Lixo como uma opção de status. ("Quem não pode fazer nada, só pode avacalhar.") O crime é seu meio de provar que está vivo, chamando a atenção dos certinhos e dos zeladores da tranquilidade da "boa gente". Seu cafajestismo encontra ressonância e correspondência nas manchetes, garantindo-lhe fama instantânea. Contra ele ou a favor dele, vale tudo: chamam-no "o Zorro dos pobres" e "tarado sexual"; envolvem-no em lendas, ora românticas, ora depreciativas. Tudo isso é pouco para o Bandido da Luz Vermelha, personagem torturada, sem nenhum objetivo estável — nem sequer o bem-estar material. Em seus desvarios, não se limita a matar, roubar, estuprar; insulta as autoridades, emporcalha os cadáveres de suas vítimas e, no final, quando uma onda de terrorismo estremece o país, produz algumas bombas não engajadas. Várias vezes procura a morte. Mas o cerco laborioso da

polícia não lhe traz o alívio de um tiro certo. A lei ainda anda a cavalo, enquanto ele se serve de carros velozes. Quando seu implacável perseguidor, o inspetor Cabeção, o encontra morto, sofre a mesma descarga elétrica que ele armou para o suicídio. (AZEREDO, 1969, p.5).

2 No Brasil, o filme foi lançado com o título de O Demônio das Onze Horas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. Boca do Lixo: cinema e classes populares. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

AZEREDO, Ely. “Explicações” agravam um filme indefensável. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, p.8, 1º out. 1963.

_____. A Mulher de Todos. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p.2, 18 fev. 1970.

_____. O Bandido da Luz Vermelha. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p.5, 18 e 19 maio 1969.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão. História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Recebido: 04 dez. 2017.

Aprovado: 26 nov. 2018.

DOI: 10.3895/rde.v9n15.7472

Como citar:

ROCHA, L.G. Análise das críticas cinematográficas de Ely Azeredo sobre O Bandido da Luz Vermelha e A Mulher de Todos. R. Dito Efeito, Curitiba, v. 9, n. 15, p. 13-27, jul./dez. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

