

SGANZERLA O CINEASTA CINEFILO

POR RAQUEL WANDELLI



FEBRE DE
CINEMA

AMOR À VANGUARDA, GUERRA AO CONFORMISMO

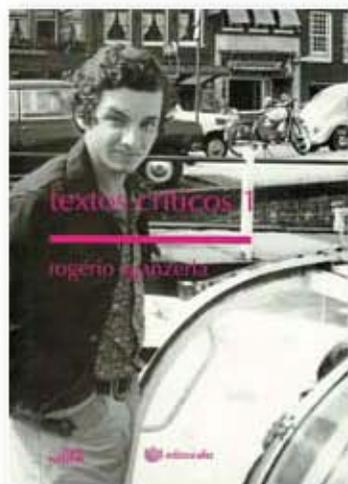
Ensaaios reunidos do cineasta que se tornou cinéfilo ainda menino e crítico cinematográfico aos 17 anos revelam um artista muito à frente do seu tempo.

Para quem frui literatura ou cinema, o prazer de ler um texto que fala sobre outro está na possibilidade de encontrar a experiência do autor como leitor e não como autoridade acadêmica. No entanto, ao se afastar da vivência estética que entrelaça o comentarista de arte e o espectador, essa análise parece confirmar a célebre afirmação do crítico inglês Kenneth Tynan de que os críticos conhecem a estrada, no entanto são incapazes de dirigir o veículo. Quando deixou ainda adolescente o município de Joaçaba, no oeste de Santa Catarina, para atrever-se na metrópole paulista como colaborador de cadernos de cultura de grandes jornais, Rogério Sganzerla já se descredenciava dessa vertente de intelectuais e se propunha à tarefa de construir o cinema moderno.

E o cinema moderno é coisa de cineastas cinéfilos, como anota o crítico Jair Fonseca, na apresentação do segundo volume que compõe o livro-estante *Edifício Rogério*. Foi como adorador e devorador de filmes que Rogério lançou-se, desde muito cedo, à tarefa de pensar a formação de um cinema moderno brasileiro, e assim se projetou para o mundo como uma das maiores referências do cinema de vanguarda do século XX.

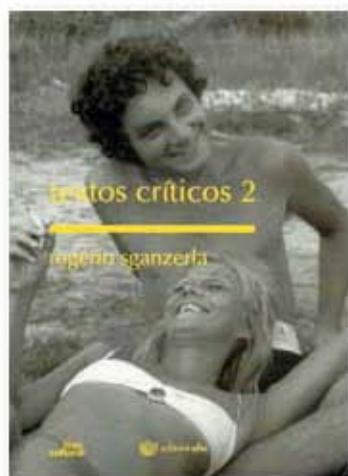
Na reunião de sua obra ensaística, publicada pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina com patrocínio do Itaú Cultural, temos uma mostra dessa síntese entre as experiências de cinéfilo, cineasta e crítico que nunca perde o ponto de vista do espectador. Do nascimento como crítico-cinéfilo, aos 17 anos, até a morte aos 54, de câncer cerebral, Sganzerla se colocaria diante da sétima arte sem dissociar esses papéis. Sua marcante e transgressora obra composta de mais de 20 títulos se sustenta nessa tríade, em que uma dimensão do artista alimenta e impacta a outra.

Com espanto diante da genialidade precoce, quase um enigma, ascendemos aos ensaios publicados pelo jovem Sganzerla em O Estado de S.Paulo entre 1964 e 1967, reunidos nos



Textos Críticos 1, que apresentam a fase embrionária do cineasta, antes da gestação de *O bandido da luz vermelha* (1968). O volume *Textos Críticos 2* traz os ensaios veiculados na Folha de S. Paulo, Jornal do Brasil, Correio Brasiliense, Jornal da Bahia e Jornal de Brasília entre 1980 a 1990, já na fase de projeção como cineasta. Neles, o artista postula teses sobre cinema e arte e discute as questões da cultura brasileira emergentes. De modo que quando chegou ao trabalho braçal com a câmera já havia acumulado quilos de papel em trabalho intelectual e muitas horas de frequentação de salas de cinema.

O cineasta cinéfilo opera como um Shakespeare apaixonado, um artista rigorosamente implicado na própria arte. Não há redundância na expressão, mas a revelação de que o amor do cinema a si mesmo não é a autocomplacente, mas exigente, como explica Fonseca. "Tal amor exigiu inteligência e rigor, envolvimento apaixonado e distanciamento crítico, por parte de alguns cineastas modernos que exerceram a atividade crítica, como Rogério Sganzerla." Nos ensaios críticos encontram-se lado a lado as duas faces que marcam o seu perfil: o Sganzerla cinéfilo-crítico, historiador e analista da estética do cinema, da qual é um conhecedor eruditíssimo, e o Sganzerla militante, "que vocifera contra as mazelas de nossa política cultural com o desespero de quem clama no deserto", como descreve José Geraldo Couto na orelha do mesmo volume.



Na visão do militante, a única saída para a sobrevivência do cinema como arte e instrumento de conhecimento e emancipação do homem é revolucionar-se permanentemente. O inconformismo e a recusa a todas as formas de estagnação estética estão lavrados nesse conjunto de manifestos, que nada têm de panfletários. Ao contrário, encerram um pensamento político coerente em sua complexidade. Inimigo da banalidade e do escapismo, Sganzerla afirma a independência criativa, a sintonia com as experiências estéticas mais radicais de diferentes épocas e propõe a inquietude.

Inquietude, aliás, é um valor perseguido desde o artigo de estreia, publicado em janeiro de 1964, em duas partes, sob o título "Revisão de *Os cafunjes*", em que reconhece essa característica no filme de Ruy Guerra. "*Os cafunjes* é um filme sobre o amor e a partir do ato amoroso que se desenvolve. Já na cena inicial a câmara embrenha pelo túnel, simbolização do ato amoroso, que é um ato de procura, procura da origem e de conhecimento. (...) Assim fica esboçada a armadura do filme, que é a procura universal do homem, da ânsia do conhecimento provinda da inquietação."

Na identificação da metáfora do túnel e do submundo Sganzerla marca, já neste primeiro artigo, sua relação obstinada com a arte e o conhecimento. Um mês antes da publicação, chegara anônimo e confiante à redação de O Estado de S. Paulo, na rua Major Quedinho, onde entregou sua produção profissional número um ao editor do extinto Suplemento Literário, Décio de Almeida Prado. Desconfiado da autoria de um texto tão denso, de opiniões tão originais e vigorosas para a pouca idade do novato, Décio pediu o parecer do crítico J.C. Ismael. "Depois da leitura, igualmente impressionado com a qualidade do trabalho, que não me pareceu apócrifo, avaliei a publicação", narra Ismael em artigo para o *Sabático do Estadão* de 28 de agosto de 2010.

Sganzerla menino



Longe de ser datada, a herança de Sganzerla nos jornais brasileiros pode ser “usufruída como estimulantes aulas de cinema”, nas palavras de Ismael, que o acompanhou até 1967, quando deixou de colaborar com o jornal para preparar seu primeiro longa-metragem: *O bandido da luz vermelha*, frequentemente citado pela crítica internacional entre os filmes importantes do século XX. Os ensaios analisam as obras de cineastas que cultuava com veneração crítica, como Jean-Luc Godard e Orson Welles, a quem dedicou uma tetralogia (*Nem tudo é verdade, Tudo é Brasil, O signo do caos* e o curta *A linguagem de Orson Welles*). E também de Samuel Fuller e Michelangelo Antonioni, Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Para o último escreveu o emocionado ensaio “Necrológio de um gênio”, discorrendo sobre o significado de sua morte e encerrando as pendengas estéticas com o Cinema Novo. Enaltece também a trindade popular composta por Noel Rosa, João Gilberto e Jimi Hendrix, pela qual nutria verdadeira obsessão, reconhecendo em suas obras o exercício de uma nova gramática musical. O segundo volume traz ainda entrevistas com diretores brasileiros que são fonte obrigatória de estudos sobre o pensamento do cinema.

Como grande parte dos meninos do interior, Sganzerla tem um padrinho na sua história de aproximação à arte. Por conta da pouca inclinação aos esportes, um padre do Colégio Marista, em Florianópolis, encaminhou o menino para um cineclubes buscando distraí-lo das tentações mundanas, segundo o testemunho da companheira Helena Ignez, protagonista de *Janete*, a inesquecível namorada do bandido, e da prostituta Sônia Silk, de *Copacabana mon amour*. Dessa proteção religiosa nasceu um amor visceral pelo cinema. Aos 15 anos, Rogério muda-se para São Paulo, onde seguiria mais tarde o curso de Administração (abandonado na quinta fase), e passa a frequentar noite e dia as cinematecas e cineclubes paulistas. Tão verdadeiro e intenso era esse interesse que, em 1967, quando ganhou o primeiro prêmio como diretor pelo curta *Documentário*, empregou o dinheiro em uma viagem à França para cobrir como crítico o Festival de Cannes.

O cineasta maldito, como ele mesmo se intitulava, seguiu a trajetória de outros jovens cinéfilos inspirados no exemplo de amigos da Nouvelle Vague da Cahiers du Cinéma, que se tornaram críticos e depois cineastas – entre os quais o venerado Godard. Nessa trajetória ganha um tom emblemático a declaração aos 20 anos, em entrevista ao JB: “Não diferencio o escrever sobre o cinema do escrever cinema.” Fazer cinema com a máquina de escrever era uma forma de conceber a obra que concretizaria ainda na juventude e também a que nunca realizaria, sublimando na escrita o sofrimento pela dificuldade de produzir cinema no Brasil.

Sobre a película do papel, o artista datilografa uma espécie de cinema mental. Revisando a obra de seus precursores com ensaios sobre Humberto Mauro, a chanchada, o Cinema Novo, Zé do Caixão, o dito Cinema Marginal, o cinéfilo-cineclubista antecipa as tomadas de seus próprios filmes e prepara o surgimento do cineasta. E, ao formar-se como autodidata, participa também da invenção de uma linguagem para o cinema brasileiro.

Não seria exagero pensar que Sganzerla, ao lado de Glauber Rocha e Júlio Bressane, foram para o cinema brasileiro o que Machado de Assis foi para a literatura. Como Machado na literatura, o diretor de *Sem essa, Aranha; A mulher de todos* e *Carnaval na lama* produziu uma crítica e uma obra empenhadas em encontrar o traço nacional-universal que atravessa



Documentário





a arte contemporânea. Como Machado, que recusou a mimese dos maneirismos franceses no romance indigenista nacional, Sganzerla recusou as tendências ideologizantes do cinema. E como Machado, que construiu sua fase realista centrada na representação dos herdeiros desocupados, indecisos e frouxos, precursores da figura do malandro anti-herói nacional, procurou um caminho para a formação do cinema brasileiro.

E encontrou no processamento maciço de múltiplos gêneros e referências nacionais e estrangeiras a percepção mais arguta da contemporaneidade, indo do erudito e vanguardista ao popular e populacho. Deu visibilidade à marginalia e à cultura da sociedade de consumo ainda subdesenvolvida, transformando em matéria fílmica o que as belas artes descartam como lixo cultural. A reciclagem antropofágica característica do tropicalismo estendeu-se à *re-visão* crítica do cinema norte-americano dos eleitos Howard Hawks, John Cassavetes, Fuller e Welles, sobretudo.

Ao lado das referências clássicas, tudo se aproveita: história em quadrinhos, programas popularescos de rádio, propagandas oficiais de governo, letreiros de néon, tipos grotescos, músicas cafonas, cenas do Brasilufanista e brega. A obra de Sganzerla nasce, pois, de deglutir filmes alheios para cuspir filmes rejuvenescidos e transformados. Funda-se aí sua originalidade antropofágica de fazer o novo recriando o que já existe. Na invenção do nacional pluralizado, que se faz autêntico a partir da celebração lúdica do inautêntico, desfilam bandidos, prostitutas, vagabundos, políticos e autoridades falso-patrióticas.

Definido pela própria narração do filme como um “farol do Terceiro Mundo”, *O bandido da luz vermelha* opera uma carnavalização dos gêneros *western* e *noir* que não se faz como “mera citação cinéfila ou mitomania, mas a partir de um ponto de vista brasileiro dos mais originais”, conforme Fonseca. A narrativa jornalística do bandido que assombrava a cidade de Joinville (SC), com assaltos à luz de uma lanterna vermelha, torna-se a possibilidade de construção do herói vazio, ao qual Sganzerla atribui o fundamento do cinema moderno. Em oposição à concepção maniqueísta de personagem, esse herói é irreconhecível, pois tanto pode ser um gênio ou uma besta.

Em “A câmera cínica”, de 1964, sustenta que o posicionamento “desdramatizado” da câmera ajuda a esvaziar o heroísmo dos protagonistas. E o posicionamento dessa câmera se faz não do baixo ou do alto, mas “à altura dos olhos”, de onde se vê a realidade. Opera-se aí uma transgressão do cinema tradicional, que usa a câmera para impor uma análise psicológica ou moral do personagem. Escreve o ensaísta no alto de seus 18 anos: “A ‘câmera’ cínica, é a ‘câmera’ que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele, olha-o indiferentemente, olha-o apenas.”

A impossibilidade de reconhecimento moral do personagem também advém do conceito de herói fechado, que Sganzerla elabora no artigo seguinte, “Becos sem saída”. *Cidadão Kane*; Michel, de *Acosado*; Yoshida, de *Sede de sangue* sofrem “crises profundas e insondáveis” que não estão predefinidas pelo filme. Sobre esses heróis fechados nenhuma categorização é segura, porque atuam em um “tempo solto”, circularmente vicioso, fora do desdobramento linear. E traçando analogias entre as peripécias repetitivas dos protagonistas dos *cartoons* de Chuck Jones e a ação em campo aberto de Antonioni, evoca Bip-bip e Lobolobão: “Também são

heróis sem saída. Sofrem mas não morrem. Não têm o dom da morte, porque esta seria uma alternativa. Não há soluções. A própria imortalidade também pode ser uma condenação.”

A busca pela reinvenção do tempo da eternidade e do sujeito vazio de pré-significados já estava dada na cena emblemática do curta-metragem *Documentário*, em que dois protagonistas deambulam pelo centro de São Paulo, atraídos pelos cartazes de filmes anunciados (incluindo os de Orson Welles). Como na imagem surreal dos andarilhos de Buñuel, vagam de um lado a outro, num vaivém sem fim, abertos às múltiplas possibilidades de entrada em uma das opções de salas de cinema.

Naquela perspectiva de fazer cinema com rigor e paixão, Rogério propõe que os filmes estejam atados à experiência devida e abertos às possibilidades de revelação. Categoricamente opõe-se às obras *cult* que sucumbiram a um intelectualismo abstrato, colocando-se a serviço de grandes temáticas ou projetos estetizantes definidos *a priori*. Essa preocupação o conduz na sequência de artigos “Cineasta da alma”, “Cineastas do corpo” e, finalmente, “Corpo + alma”, publicados em 1965.

O que pelo título aparentaria um elogio à sublimação idealista do cinema revela uma crítica contundente aos cineastas que usam os personagens e os cenários para enfocar temáticas em voga. Chama atenção para o foco preferencial no objeto da cena e no corpo do personagem, em oposição às tendências excessivamente focadas “na alma”. Mostra uma compreensão muito atual sobre a falência da dicotomia entre essência e aparência, ao afirmar que a superfície e a aparência integram a realidade filmada. Em defesa de um olhar não programado, “refuta os filmes que se tornam mais um instrumento de dissecação psicológica do que uma criação espontânea, sem fins ou predestinações específicas”.

Sganzerla reconhece que a maioria dos novos recursos narrativos provém das experiências estéticas do romance, mas adverte que a influência da literatura no cinema deve levar a um entrosamento entre as duas artes, em vez de bitolar a obra cinematográfica. Considera alguns filmes de Resnais e Antonioni absolutos, justamente porque lidam com temas literários sem se conformar a eles. “Não são muitas as películas que, tentando explorar os caminhos interiores da alma humana, deixaram de ser literatura filmada.”

Encontra-se, nesses fragmentos de texto-filme, enfim, a síntese do projeto que dá sentido à práxis cinematográfica de um intelectual que vivencia com sofrimento e prazer, humor e indignação a realidade do seu país. Como artista do tempo presente, situado no submundo que não se vê, conseguiu atrair as massas para um cinema inteligente e criativo. Por esse feito incomodou a esquerda e a direita.

A verdade é que desde muito cedo o artista tinha a consciência viva da importância do cinema para a cultura. “Um país sem cinema é como um povo sem eletricidade”, costumava repetir. Para alcançar sua arte erudita e popular, o menino de Joaçaba não se rendeu aos atalhos elitistas, nem fez concessões ao cinema comercial. Antes se entregou à invenção de uma obra ao mesmo tempo nacional e transcultural, que se faz de verdades e aparências, na celebração da unidade inseparável entre a alma e o corpo do cinema.

ARQUIVO CINEMATECA BRASILEIRA



O bandido da luz vermelha