



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

LAIS FERNANDES OLIVEIRA

A ESTÉTICA DO LIXO NO CINEMA MARGINAL

**FORTALEZA
2024**

LAIS FERNANDES OLIVEIRA

A ESTÉTICA DO LIXO NO CINEMA MARGINAL

Monografia apresentada ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Gil Ikeda

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Gil Ikeda (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimos Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Daniela Duarte Dumaresq
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O48e Oliveira, Lais Fernandes.

A estética do lixo no cinema marginal / Lais Fernandes Oliveira. – 2024.

47 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Gil Ikeda.

1. Estética do Lixo. 2. Cinema Marginal . 3. Rogério Sganzerla. I. Título.

CDD 791.4

Dedico este trabalho aos meus pais, Luciana e João Paulo, por nunca terem medido esforços para me proporcionar um ensino de qualidade.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha gratidão ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Gil Ikeda, por sua paciência e constante disponibilidade. Sua generosidade em compartilhar seu vasto conhecimento e suas valiosas sugestões foram essenciais para a realização deste trabalho.

Agradeço também aos meus colegas de curso John Patrick, Liana Almeida e Beatriz Domingues, com quem convivi intensamente durante os últimos anos. Obrigada pelo companheirismo e pelas reflexões, críticas e sugestões que me permitiram crescer não só como pessoa, mas também como formanda.

Sou grata aos meus pais, João Paulo e Luciana Fernandes, pelo apoio incondicional durante toda a minha vida. Agradeço ao meu tio, Leandro Fernandes, por sua generosidade. Sem o seu suporte muitos dos meus sonhos, incluindo este, não teriam sido possíveis. Agradeço também ao meu irmão, João Paulo Filho, pelo eterno companheirismo, cumplicidade e pelo apoio em todos os momentos da minha vida.

Agradeço ao meu querido amigo Gustavo Souza, a quem serei eternamente grata, não apenas pelo companheirismo nos meus dias mais difíceis, mas também por estar presente nos momentos de alegria, tornando-os ainda mais especiais. Sua amizade me trouxe não só consolo, mas também felicidade, e por isso, sou profundamente grata.

Por fim, agradeço à Universidade Federal do Ceará por me proporcionar a oportunidade de realizar este TCC.

“o cinema brasileiro é o máximo porque é o impossível.” (SGANZERLA, 1970).

RESUMO

Este trabalho investiga a Estética do Lixo no Cinema Marginal, explorando como essa abordagem transforma a aparente precariedade, imposta a um cinema marginalizado e por vezes censurado, em uma poderosa ferramenta de expressão. O objetivo é analisar essa estética e como a mesma foi utilizada como meio de contestação política e artística no Cinema Marginal, elucidando sua força política e impacto cultural. Busca-se desmistificar a visão de que a Estética do Lixo carece de propósito e intencionalidade, evidenciando que ela representa uma escolha artística consciente. A pesquisa realiza uma análise filmica de duas obras de Rogério Sganzerla, *A Mulher de Todos* (1969) e *Copacabana Mon Amour* (1970), destacando as características estilísticas da Estética do Lixo e seus personagens. Os resultados indicam que a Estética do Lixo subverteu as normas tradicionais do cinema, oferecendo uma nova forma de crítica social. Conclui-se que, no contexto do Cinema Marginal, a estética do lixo não apenas desafia as convenções, mas também se afirma como um potente instrumento de resistência cultural, representando a força da precariedade em vez de uma mera romantização da falta.

Palavras-chave: Estética do Lixo; Cinema Marginal; Rogério Sganzerla.

ABSTRACT

This work investigates the Aesthetics of Garbage in Marginal Cinema, exploring how this approach transforms the supposed precariousness, imposed on a marginalized and sometimes censored cinema, into a powerful tool of expression. The objective is to analyze this aesthetic and how it was used as a means of political and artistic protest in Marginal Cinema, elucidating its political strength and cultural impact. It seeks to demystify the notion that the Aesthetics of Garbage lacks purpose and intention, highlighting that it represents a conscious artistic choice. The research conducts a film analysis of two works by Rogério Sganzerla, *A Mulher de Todos* (1969) and *Copacabana Mon Amour* (1970), emphasizing the stylistic characteristics of the Aesthetics of Garbage and its characters. The results indicate that the Aesthetics of Garbage subverted traditional cinema norms, offering a new form of social criticism. It concludes that, in the context of Marginal Cinema, the Aesthetics of Garbage not only challenges conventions but also asserts itself as a powerful tool of cultural resistance, representing the strength of precariousness rather than merely romanticizing the need.

Keywords: Aesthetics of Garbage; Marginal Cinema; Rogério Sganzerla.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotograma de Helena Ignez e Otoniel Serra em “ <i>Copacabana Mon Amour</i> ” (1970).....	26
Figura 2 - Fotograma de Helena Ignez e Otoniel Serra em “ <i>Copacabana Mon Amour</i> ” (1970).....	27
Figura 3 - Fotograma de Helena Ignez em “A Mulher de Todos” (1969).....	29
Figura 4 - Fotograma da Ilha dos Prazeres em “A Mulher de Todos” (1969).....	30
Figura 5 -Fotograma da Ilha dos Prazeres em “A Mulher de Todos” (1969).....	30
Figura 6 - Fotograma de Helena Ignez e Antonio Moreira em “A Mulher de Todos” (1969)....	31
Figura 7 - Fotograma de Jô Soares em “A Mulher de Todos” (1969).....	32
Figura 8 - Fotograma de Helena Ignez em “A Mulher de Todos” (1969).....	33
Figura 9 - Fotograma de Helena Ignez em “A Mulher de Todos” (1969).....	34
Figura 10 - Fotograma de “ <i>Copacabana Mon Amour</i> ” (1970).....	35
Figura 11 - Fotograma de Helena Ignez e Otoniel Serra em “ <i>Copacabana Mon Amour</i> ”(1970).....	37
Figura 12 - Fotograma de “ <i>Copacabana Mon Amour</i> ”(1970).....	37
Figura 13 - Fotograma de Helena Ignez e Paulo Villaça em “ <i>Copacabana Mon Amour</i> ”(1970).....	39

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O CINEMA MARGINAL E A ESTÉTICA DO LIXO	13
2.1	Antecedentes: os primeiros anos do Cinema Novo	13
2.2	A Terceira Fase do Cinema Novo e o Auge do Cinema Marginal	14
2.3	O Fim do Cinema Marginal	18
2.4	O que é a Estética do Lixo?	20
3	A ESTÉTICA DO LIXO EM DOIS FILMES DE ROGÉRIO SGANZERLA	24
3.1	<i>A Mulher de Todos</i> : Caos, Erotismo e Subversão	28
3.2	A Estética do Lixo em <i>Copacabana Mon Amour</i>	35
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
	REFERÊNCIAS	44

1 INTRODUÇÃO

“Quando você não pode mudar, você avacalha.

Avacalha e se esculhamba.”

(O Bandido da Luz Vermelha, 1969)

Filmes realizados em ambientes precários, com recursos financeiros limitados e equipamentos de qualidade técnica inferior, frequentemente produzidos à margem das indústrias cinematográficas convencionais, sejam por seus temas controversos, abordagens experimentais ou por romperem com os padrões comerciais e modismos do cinema, costumam despertar reações intensas: por um lado, há quem se sinta atraído, o fascínio por essas obras reside em sua capacidade de desafiar as normas, conferindo valor ao que é considerado marginal, rejeitando as fórmulas tradicionais e oferecendo uma visão autêntica da realidade. Por outro lado, o público mais acostumado a formatos tradicionais pode reagir negativamente às imagens imperfeitas e aos temas provocativos, resultando em desconforto e até rejeição.

Durante a minha adolescência, meu contato inicial com o cinema era predominantemente influenciado por produções norte-americanas. Premiações como o Oscar desempenhavam um papel central na definição do que eu considerava um "bom" ou "mau" cinema. Nesse período, eu possuía uma visão mais rígida e categórica sobre a qualidade cinematográfica, diretamente relacionada ao reconhecimento formal e ao prestígio de tais produções. No entanto, com o passar do tempo, minha perspectiva passou por uma transformação significativa e o meu interesse pelo cinema deixou de se pautar exclusivamente em prêmios e status e passou a se concentrar no processo criativo, nos temas abordados e nas particularidades estéticas das obras.

Ao ingressar no curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Ceará (UFC), minha cinefilia se expandiu de maneira substancial. O contato com colegas de gostos variados, as recomendações dos professores e o acesso a uma diversidade de filmes e cineastas ampliaram meu repertório. Obras que fugiam dos padrões comerciais hollywoodianos passaram a ganhar destaque em minha apreciação, especialmente aquelas de diretores como John Waters, Harmony Korine e Toshio Matsumoto, cada um com suas abordagens e estéticas distintas cujas ousadias, provocações e excentricidades despertaram o meu fascínio por cinematografias alternativas. Com o avanço dos estudos durante o curso, fui introduzida a diferentes fases do cinema brasileiro, e foi o Cinema Marginal que, com sua estética radical e sua ruptura com os padrões convencionais da época, capturou de forma especial minha atenção.

A força dessas produções reside, sobretudo, na ousadia de questionar as normas estabelecidas e expandir os limites do cinema. Cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Ozualdo Candeias não apenas desafiaram as convenções da linguagem cinematográfica, mas também abraçaram a subversão e a desordem como pilares de suas obras. Suas produções, que frequentemente sofriam com a repressão da ditadura militar, refletiam o caos político e social que o Brasil vivia no final dos anos 1960, uma das épocas mais turbulentas de sua história. O Cinema Marginal portanto, nascido dessa conjuntura, surge como o movimento que melhor expressa essa resistência, propondo uma ruptura estética e ideológica. "O Cinema Marginal, movimento cinematográfico que se desenvolveu entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1970, representa um período de intensa experimentação e crítica social no Brasil" (JOSÉ, 2007, p. 120).

Para além de personagens desestruturados e histórias que buscavam impactar e provocar choque nos espectadores, o Cinema Marginal necessitava de uma estética cinematográfica que dialogasse com essas narrativas e fosse capaz de alcançar um público mais amplo, além daqueles que já apoiavam e assistiam aos filmes do Cinema Novo, movimento ativo entre os anos de 1960 à 1970, que propunha atacar o industrialismo cultural e a alienação das populares chanchadas, um cinema capaz de discutir problemas políticos e a "realidade nacional", utilizando uma linguagem inspirada em elementos da cultura brasileira. "O Cinema Novo se define por sua tentativa de conciliar a estética com o compromisso político, buscando expressar as questões sociais do Brasil" (XAVIER, 2001, p. 45).

Essa estética cinematográfica precisava incorporar o conceito de "escracho", que, nos filmes Marginais, representava uma subversão anárquica, rejeitando a seriedade e formalidade tradicional do cinema. Mojica, Ivan Cardoso, Sganzerla e Bressane foram alguns dos principais realizadores marginais que incorporaram o escracho em suas obras, não apenas por meio de narrativas caóticas e repletas de referências culturais, mas também com montagens experimentais e imagens que perverteram, instigaram e desafiaram um cinema muitas vezes excessivamente comportado, conservador e letárgico. Sganzerla frequentemente se referia a seus filmes como "filmecos", afirmando: "Meus filmes são *filmecos*, como alguns gostam de chamar, mas são filmes honestos. Eles são feitos com poucos recursos, mas com muita liberdade e imaginação" (SGANZERLA, 2001, p. 145). Um termo aparentemente pejorativo, mas que, dentro do Cinema Marginal e da Estética do Lixo, representa uma crítica irônica ao cinema tradicional. Termos como "avacalho", "esculhambação" e "curtição", muitas vezes usados para desqualificar esse tipo de cinema, na verdade fazem parte de sua proposta estética e política, subvertendo convenções e explorando uma nova forma de expressão

cinematográfica.

Dentro desse contexto, a Estética do Lixo, termo apontado por Stam (1997) como mais um dos neologismos que, de forma geral, reavaliam através da inversão aquilo que no discurso colonialista é considerado negativo, ganha força, *status* e novos significados no Cinema Marginal. O ruim, o sujo e o lixo tornam-se aspectos marcantes dessa estética, que atingem de tal maneira até mesmo aspectos materiais da própria imagem como fotografias sujas, negativos riscados e pontas soltas de montagem que aparecem nos filmes. Esses são alguns dos traços que caracterizam a Estética do Lixo no cinema brasileiro, sendo a partir dessa definição que se busca analisar sua influência no Cinema Marginal.

Levando isso em consideração, a presente pesquisa irá abordar a anarquia e toda a ruptura radical que o cinema marginal pretendia fazer no cinema brasileiro a partir da estética utilizada nos filmes. O Cinema Marginal surge como uma forte rejeição ao Cinema Novo, como crítica à ideia de que o cinema teria se elitizado e virado uma mercadoria cautelosa em relação aos temas abordados. Para o Cinema Marginal, influenciado pela *Nouvelle vague* francesa¹ e pelo movimento *underground*² americano, o Cinema Novo era apenas uma tentativa de reivindicar o status quo para a cultura brasileira. Era necessário portanto arrancar a máscara do Brasil, abraçar seus monstros, bizarrices, promiscuidade e o grotesco, apresentando ao mundo a carnavaлизação da cultura brasileira.

“O cinema marginal dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados”
(Â. JOSÉ, 2007, p. 155-163)

Portanto, para acompanhar os personagens desestruturados e as histórias sobre pessoas que viviam à margem da sociedade, na imagem, se fez necessário uma tela que não fizesse questão de esconder ou suavizar o grotesco. Na direção, era necessário uma forma de filmar que consistia na rejeição de um “cinema bem feito”. Assim, a Estética do Lixo ganha força e relevância dentro do Cinema Marginal, construída a partir do desejo de transformar a suposta precariedade desse cinema - frequentemente assim caracterizado por enfrentar

¹ Movimento cinematográfico surgido na França no final da década de 1950, contra o cinema comercial, sobretudo o hollywoodiano. Priorizavam a liberdade estética e narrativa, utilizando técnicas inovadoras, como a câmera na mão, cortes abruptos e enredos não lineares, buscando uma abordagem mais pessoal e autoral no cinema.

² Movimento surgido no final da década de 1960 nos Estados Unidos, juntamente com as ondas contestatórias da contracultura, que refere-se aos produtos e manifestações culturais que fogem dos padrões comerciais.

condições adversas, à falta de recursos com que seus cineastas trabalharam e a censura - em potência. A estética do lixo é, portanto, a força do precário, não a romantização da falta.

A presente pesquisa busca compreender a relação entre a Estética do Lixo e o Cinema Marginal, ressaltando-a como uma forma de resistência com o objetivo de desmistificar a percepção de que a estética frequentemente criticada desses filmes carece de intenção, escolhas conscientes e planejamento cuidadoso. Também busca contribuir para o enriquecimento do debate teórico sobre o Cinema Marginal, a Estética do Lixo e sua relevância no cinema brasileiro. Para isso, propõe-se identificar as características e elementos estilísticos que compõem a Estética do Lixo no Cinema Marginal e analisar o contexto social e político entre o final dos anos 1960 e meados dos 1970, no qual o Cinema Marginal surgiu, destacando sua relação com o movimento de contracultura³.

Além disso, pretende-se explorar como a Estética do Lixo desafia as noções tradicionais de beleza e normatividade no cinema, investigando como essa abordagem estética contribui para a crítica social e cultural e examinar a influência do Cinema Marginal e sua Estética do Lixo no cenário cinematográfico brasileiro. Assim, busca-se mostrar outras facetas do mundo, inquietando o quieto e invertendo tudo o que é considerado aceitável dentro da sociedade brasileira.

No capítulo 2 desta pesquisa será abordado o surgimento e a evolução do Cinema Marginal a partir de sua relação com o Cinema Novo, movimento que o precedeu. Será feito uma breve análise das fases do Cinema Novo, sua ascensão e seu fim como movimento coeso. Abordaremos também como o Cinema Novo buscou atrair o grande público, o que resultou em uma transformação de seu discurso e estética, abrindo espaço para o Cinema Marginal. A partir disso explicaremos as origens do Cinema Marginal apresentando seus cineastas e destacando as características do movimento. Dentro dos subtópicos do capítulo 2 abordaremos o impacto da ditadura militar brasileira (1964-1985) no Cinema Marginal, destacando a repressão e censura imposta aos cineastas, a perseguição e o exílio de Sganzerla e Bressane, resultando no enfraquecimento do movimento. Também abordaremos o conceito de "Estética do Lixo" no Cinema Marginal, explicando seu contexto dentro do cinema, suas características e exemplificando por meio de filmes do movimento marginal.

No capítulo 3, a presente pesquisa abordará os filmes *A Mulher de Todos* (1969) e *Copacabana Mon Amour* (1970), do diretor marginal Rogério Sganzerla, a fim de exemplificar

³ Movimento social e cultural surgido na década de 1960, caracterizado pela oposição às normas estabelecidas e valores da sociedade tradicional. Promoveu ideias e práticas alternativas como a rejeição do consumismo. Associada a movimentos de direitos civis, feminismo e resistência à guerra.

e sintetizar como a Estética do Lixo funciona dentro dos filmes marginais. Como a mesma se mostra presente através das narrativas caóticas, eróticas e transgressoras dos longas, da representação grotesca e decadente dos personagens, evidenciada pela exploração do abjeto e do horror e sua presença na fotografia dos filmes.

2 O CINEMA MARGINAL E A ESTÉTICA DO LIXO

2.1 - Antecedentes: os primeiros anos do Cinema Novo

A fim de melhor compreendermos os desdobramentos que levaram ao surgimento do Cinema Marginal, faz-se necessário compreender primeiro o movimento cinematográfico que anos depois fomentaria o seu surgimento - através da ideia de oposição, como será explicado mais à frente - chamado: Cinema Novo. O Cinema Novo (1960-1970) surge da necessidade que alguns cineastas como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Joaquim Pedro e Miguel Borges, viam de uma revolução no cinema brasileiro. De acordo com Glauber Rocha (1981), "Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade Brasília evidenciava que a inteligência do país não encalhava. E o cinema?"

Segundo Carvalho (2006), o Cinema Novo pode ser definido em três fases, sendo a Primeira Fase (1960-1964), momento antes da ditadura militar se instaurar no país, bastante focado nos ideais de que seus realizadores possuíam sobre revolução e da vontade de se distanciar de um cinema "europeizado" e fazer filmes genuinamente brasileiros. "Nosso cinema é novo porque o Homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa" (ROCHA, 1981, p.17). A Primeira Fase representou, a partir de filmes como *Cinco Vezes Favela* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Vidas Secas* (1963), as principais características, motivações e os objetivos primordiais do movimento: temáticas sociais que retratavam as dificuldades do povo, em especial daqueles que moravam em regiões periféricas e no sertão. A fome, a violência, a alienação religiosa e a exploração econômica se tornaram os principais tópicos, acompanhados de um cinema de autor, livre e com uma nova linguagem e visão individual sobre o mundo, a fuga de um sistema de produção cinematográfico industrializado, destinado a conquistas comerciais⁴ e o compromisso em discutir e analisar sobre temas da fome e personagens imersos em um miserabilismo.

Portanto, durante o seu primeiro momento, o Cinema Novo possuía um discurso político mais direto, que se consistia em jovens e idealistas cineastas usando a sua arte como força política, buscando representar o povo brasileiro e denunciar o descaso para com a população. Porém, quando o presidente João Goulart foi deposto pelos militares, iniciou-se a Segunda Fase do Cinema Novo (1964-1968) e, à medida em que seus realizadores começaram

⁴ ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro 1981, p.26

a constantemente enfrentar dificuldades em produzir os longas e estabelecer uma forma com a qual o discurso dos filmes chegassem ao público, o Cinema Novo se afastou de suas propostas iniciais, abrindo caminho para a indignação que motivou e alimentou o movimento marginal.

2.2 - A Terceira Fase do Cinema Novo e o Auge do Cinema Marginal

De acordo com XAVIER (2014), a "eficiência no mercado" foi um dos pontos chaves para a divisão polêmica entre cineastas do Cinema Novo e a geração que culminaria no Cinema Marginal, durante os anos de 1964 até meados de 1970:

Foi um período em que o debate e a militância favoreceram a criação de formas e "modos de produção" alternativos, o que permitiu a sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservado. (XAVIER, 2014, p.25)

O Cinema Novo tentou, sem sucesso, durante muito tempo, criar circuitos alternativos de exibição para seus filmes, fugindo da lógica capitalista de realização que seus realizadores combatiam. Segundo Rocha (1981, p.17) "Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais", com o objetivo de alcançar um público mais amplo. Porém, a livre expressão da individualidade de seus autores, que negavam a forma clássica da narrativa cinematográfica, acabava por afastar o público, que tinha dificuldades em aceitar essa nova forma proposta.

(...) o Cinema Novo não consegue estabelecer circuitos alternativos de exibição fugindo desta lógica, o que se concretiza é um imenso fosso entre o primeiro estágio do processo da produção filmica (a produção do filme propriamente) e os seguintes (a distribuição e a exibição). (RAMOS, 1987, p. 20)

O Cinema Novo foi descrito como um "sistema de produção isolado" (DAHL, 1966) devido às suas limitações econômicas, incluindo a falta de financiamento e recursos, e por não se adaptar às exigências do mercado comercial. Além disso, o movimento enfrentou dificuldades em romper barreiras e estabelecer um discurso político com o público, dado seu caráter estético e político, que muitas vezes estava em desacordo com as normas convencionais do cinema comercial. Dessa forma, era considerado "um cinema marginalizado da classe média" (BERNARDET, 1966, p. 29). Consequentemente, alguns cineastas do Cinema Novo

abandonaram suas propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e direcionaram seus esforços para conquistar o mercado, “à “alegoria-espetáculo” e o filme em cores como uma tentativa (aliás não bem-sucedida) de se atingir o grande público.” (RAMOS, 1987, p. 27)

Portanto, o Cinema Marginal pode ser delimitado como um movimento coeso entre os anos de 1968 e 1973⁵, caracterizado por uma Estética do Lixo em suas produções. Esse movimento teve como principais centros de produção o quadrilátero da Boca do Lixo, em São Paulo, e a produtora Belair Filmes, no Rio de Janeiro. Com o intuito de aprofundar o conhecimento acerca dos principais títulos e diretores que se destacaram no Cinema Marginal dentro contexto da Estética do Lixo, esta pesquisa organizou uma lista de dez filmes contendo a sinopse⁶ e uma observação geral sobre cada longa, visando abranger diferentes períodos do movimento e seus diversos realizadores, de modo a proporcionar uma visão mais abrangente do movimento:

A Margem (1967), de Ozualdo Ribeiro Candeias, o filme aborda o dia a dia da população pobre que vive às margens do rio Tietê, sob o ponto de vista de quatro personagens. Este filme serviu de inspiração para os cineastas do Cinema Marginal, sendo considerado, conforme Robert Stam (1982), o primeiro autêntico filme underground brasileiro;

Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver (1966), de José Mojica Marins, é a continuação de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e o quarto longa-metragem do diretor. O filme dá sequência à narrativa anterior, mostrando Zé do Caixão em sua busca pela mulher ideal para ser a mãe de seu filho, submetendo-a a provas de sadismo. A trama desenrola-se com o personagem enfrentando a população, sonhando com o Inferno e morrendo vingado por suas vítimas. A obra apresenta de maneira crua e direta o grotesco e o que poderia ser considerado “mau gosto”, desafiando os padrões estéticos normativos da época e por isso, sofrendo com a censura.

O Bandido da Luz Vermelha (1968), primeiro longa de Rogério Sganzerla, nos apresenta um marginal paulista que coloca a população em polvorosa e desafia a polícia ao cometer os crimes mais requintados. Conhece a provocante Janete Jane, famosa em toda a Boca do Lixo, por quem se apaixona. Ela o delata, provocando o seu suicídio. O filme evoca diversos aspectos da Estética do Lixo e de acordo com Vieira (2001) o filme de Sganzerla organiza “uma espécie de colagem de materiais achados, promovendo a noção de que o Terceiro Mundo

⁵ RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968 - 1973) - A representação em seu limite.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁶ Todas as sinopses foram retiradas do Banco de Dados do site da Cinemateca Brasileira

só herda as migalhas do Primeiro". Segundo ele, "O Bandido explora uma estratégia de conflito de gêneros, comum ao cinema marginal. O noir, o musical, o documentário, o faroeste, a chanchada e a ficção científica surgem numa compilação de pastiches, espécie de escritura cinematográfica entre parênteses"⁷.

As Libertinas (1968) dos diretores João Callegaro, Antônio Lima e Carlos Reichenbach que conta três histórias em torno do casamento, do adultério e da busca de uma aventura sexual. Obra que dá continuidade a corrente irônica do Cinema Marginal e apresenta o movimento "cafajeste" do qual Callegaro escreveu o manifesto *Nasce o Cinema Cafajeste* (1968) para promover a obra.

Hitler IIIº Mundo (1968) de José Agrippino de Paula, filmado durante o período de intensificação da repressão militar no Brasil⁸ o filme que retrata paranoia, culpa, desejo frustrado, miséria e tecnologia no país subdesenvolvido. Narrativa fragmentária, enquadramentos distorcidos, gritos e ruídos. O nazismo toma conta da cidade de São Paulo: prisão e tortura de revolucionários, um samurai perdido no caos, amantes trancafiados, o ditador e sua corja de bárbaros conservadores. A partir de sua sinopse, já é possível identificar diversos elementos característicos da Estética do Lixo que permeiam o Cinema Marginal. Em *Hitler IIIº Mundo*, esses aspectos se manifestam por meio da representação de paisagens urbanas em decomposição, da falta de sincronia entre som e imagem, e da inclinação para a representação do abjeto e do grotesco.

Jardim de Guerra (1969) foi o primeiro longa de Neville de Almeida e fala sobre um jovem amargurado e sem perspectivas que apaixona-se por uma cineasta e é injustamente acusado de terrorista por uma organização de direita que o prende, o interroga e o tortura. O filme é caracterizado por experimentações imagéticas e críticas à ditadura a partir do personagem principal que frequenta círculos da esquerda que fervilham ideais revolucionários. *Jardim de Guerra* foi o filme mais censurado do cinema brasileiro⁹, sofreu uma série de cortes pela censura da ditadura brasileira, tendo sua versão integral - uma única cópia 35mm - ressurgida poucos anos atrás¹⁰.

Matou a Família e Foi ao Cinema (1969) de Júlio Bressane é apresentado por sua sinopse como "manchetes de jornais em forma de colagem e crônica policial numa luta com a

⁷ VIEIRA, João Luiz. Lixo, marginais e chanchada. In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (orgs.). *Cinema marginal e suas fronteiras*. São Paulo: CCB, 2001. p. 98

⁸ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67276/hitler-do-iii-mundo>>
Acesso em: 22 set 2023

⁹ Disponível em:

<<https://redeminas.tv/filme-de-neville-dalmeida-e-o-destaque-da-faixa-de-cinema desta-semana/>>. Acesso em: 22 set 2023

¹⁰ Disponível em: <<https://mam.rio/cinemateca/neville-dalmeida-80-anos/>>. Acesso em: 22 set 2023

realidade e com a linguagem". O enredo apresenta um rapaz da classe média mata a navalhadas o pai e a mãe e vai assistir ao filme "Perdidas de Amor"; um homem mata uma mulher por amor; duas jovens se amam e uma delas mata a mãe que as critica; marido mata a mulher que reclama das dificuldades financeiras.

No contexto do Cinema Marginal, é possível identificar características da Estética do Lixo que se manifestam no longa através do desejo de desorganização da moral cotidiana e evidenciando a destruição dos laços familiares, características que se entrelaçam para compor um retrato contundente da sociedade.

Meteorango Kid: Herói Intergalático (1969) é o primeiro longa do cineasta André Luiz Oliveira. O filme acompanha um único dia na vida de Lula, um jovem de classe média alta, durante seu aniversário. Deslocado das discussões políticas de seus colegas universitários, Lula sonha em ser astro do filme "Tarzan e as Bananas de Ouro". Após ser abordado por um produtor cinematográfico que propõe um papel em troca de um investimento de seu pai, Lula encontra seus amigos Caveira e Zé Veneno, com quem fuma maconha e mergulha em devaneios sobre parricídio. Durante o dia, ele também visita o velório de Duda, um amigo que se suicidou, e provoca a família do falecido. A jornada termina com Lula entediado em sua própria festa de aniversário, contrastando o absurdo dos eventos que viveu. Meteorango Kid é um dos mais emblemáticos representantes do Cinema Marginal¹¹, dialogando com a Estética do Lixo a partir do seu tom agressivo, anárquico e polêmico, com um humor ácido e constantemente associado à escatologia e nojeira de Lula.

Orgia ou O Homem Que Deu Cria (1970) de João Silvério Trevisan fala sobre uma espécie de playboy do mundo ocidental que após assassinar o pai, sai pelo mundo. Em um cortejo vão se agregando um preso fugitivo, um intelectual que é enforcado, um travesti, um anjo de asa quebrada, prostitutas, cangaceiro até chegarem à cidade grande. Lançado durante o período mais violento da ditadura militar, período onde o cinema marginal, fragmentava-se em filmes, exílios e invenções¹², o filme nunca foi liberado pela censura e abarca o desconforto proposto pela Estética do Lixo com temas como parricídio, canibalismo, personagens animalescos e a carnavalesca.

Bang Bang (1971) de Andrea Tonacci fala sobre um ator de um filme em realização, que vive sem distinção a sua realidade pessoal e a ficção de seu personagem, buscando um sentido e uma saída daquela situação enquanto é perseguido por bandidos, um

¹¹ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67282/meteorango-kid-o-heroi-intergalatico>>. Acesso em: 23 set 2024

¹² Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/30/orgia.htm>>. Acesso em: 23 set 2024

mágico, uma fantasia amorosa, um bêbado e sua autoimagem. *Bang Bang* é considerado uma das produções mais radicais do cinema brasileiro¹³, fortemente ligado a Estética do Lixo por se recusar a uma lógica narrativa, permitindo ao espectador uma sensação análoga à do personagem central e possuir um humor ácido. Em 2015, *Bang Bang* entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos¹⁴.

O Cinema Marginal então tem o seu auge durante a década de 1970, e o início da formação do “grupo”, que incluía nomes como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Ozualdo Candeias, se dá historicamente dentro do contexto em que realizadores se deslocam do Cinema Novo, não como uma simples oposição, mas sim como uma forma de radicalizar sua proposta. “Do ponto de vista formal, os filmes feitos nesta vertente se assumem como radicalização da Estética da Fome” (RAMOS, 2020, p.401-411). Jovens que antes haviam se identificado com algumas posições iniciais do Cinema Novo, começam a radicalizá-las, sendo possível observar diversas semelhanças entre o manifesto de Glauber Rocha *Eztetyka da Fome* (1965), com o que era defendido pelo Cinema Marginal. Ideias como “deve se marginalizar da indústria”, “curtição” e a proposta estética da violência e o horror como única forma “para que o colonizador compreenda a existência do colonizado” demonstram uma ligação do grupo marginal com o Cinema Novo: “Os jovens cineastas Tonacci, Sganzerla, Bressane, Neville e outros de menor talento levantaram-se contra o Cinema Novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmara na mão e ideia na cabeça.” (ROCHA, 1981 apud RAMOS, 1987, p. 27)

Podemos encontrar então as origens revolucionárias do Cinema Marginal dentro dos textos de Glauber Rocha. No Manifesto *Eztetyka da Fome* (1965), Glauber afirma que o Cinema Novo foge dos filmes de gente rica e dos cineastas que tentam esconder a miséria moral de uma burguesia frágil:

“(...) onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policiais da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua

¹³ Disponível em: <<https://mam.rio/cinemateca/bang-bang/>>. Acesso em: 23 set 2024

¹⁴ Disponível em:

<<https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>>. Acesso em: 23 set 2024

profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo.”

O Cinema Novo, portanto, abraça o miserabilismo e a fome condenada pelo governo brasileiro, pela crítica e pelo público. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. O Cinema Marginal decide então tomar para si todos os pontos mais radicais do Cinema Novo: o sujo, o miserável, o feio e a violência. Surge da mesma raiz motivada a enfrentar o comercialismo, a exploração, as limitações tecnicistas e de idade. O Cinema Marginal dissocia-se da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. O Cinema Marginal é marginalizado por retratar modos de vida, pessoas e pensamentos, que durante as décadas de 1968-1973, residiam às margens da sociedade. “A geração que fez o cinema marginal tinha uma noção bem distinta do que devia ser o peso da continuidade do processo cultural brasileiro, promovendo a crítica à sociedade dentro de outro recorte” (TEIXEIRA, 2024, p. 402)

Esse grupo marginal abre caminho para o sonho de uma conexão e comunicação mais próxima entre o cinema brasileiro e o público. Em seguida, o grupo paulista se destaca, mais bem sucedido devido ao intenso contato com os produtores da “Boca do Lixo”, o famoso ponto de encontro entre estudantes, cineastas, entusiastas, atores e produtores, que realizavam produções rápidas, precárias e de grande sucesso nas bilheterias. Pessoas que encontraram um espaço na Boca como Sganzerla com o *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *A Margem* (1967) de Candeias e *O Pornógrafo* (1970) de João Callegaro se tornaram um grupo que se distancia das convenções e avacalha, de forma bem mais intensa, que o grupo marginal carioca, seus filmes.

Fernão Ramos (1987) argumenta que, para compreendermos o significado do Cinema Marginal, é essencial manter em mente a conotação pejorativa associada ao conceito de estar à margem. Ou seja, estar à margem, ser delinquente, vagabundo, são termos inerentes ao Cinema Marginal, que o definem porém não o rebaixam, pois o ponto chave desse cinema é a capacidade de nos reeducar em relação a mudar o nosso julgamento sobre. E, junto com o Cinema Marginal, emergem a linguagem e a estética “marginal”, que aqui nos referimos como Estética do Lixo, que tem forte ligação com o *underground*, os filmes B americanos, não apenas nos seus esquemas de produção similares, mas também na profunda admiração e inspiração que os realizadores brasileiros tinham com esse cinema. Constantes referências ao cinema americano eram feitas nas produções marginais, por meio de citações diretas nos

diálogos dos personagens, através da adoção de movimentos de câmera e a utilização de gêneros cinematográficos específicos, como o *western*. Um exemplo notável dessa prática pode ser observado no filme "*O Bandido da Luz Vermelha*" (1968), de Rogério Sganzerla, no qual referências ao cinema hollywoodiano, em especial ao gênero policial e de faroeste, são incorporadas de maneira crítica e subversiva. Essas constantes referências aproximavam os filmes marginais do público, acostumado com a linguagem cinematográfica americana que já era consolidada e popular nas salas de cinema do Brasil. Porém, existia algo de original e inventivo no Cinema Marginal, distanciando os filmes produzidos da ideia de serem meras cópias de um cinema B americano, que era o deboche e a avacalhação a partir dessas referências,

(...) o que os caracteriza mais profundamente como "marginais" é exatamente a utilização desta linguagem num segundo nível, como "curtição" enquanto referência, não tanto reflexiva mas debochada, e contendo, de qualquer forma, a dimensão metalingüística da utilização de um estilo. (RAMOS, 1987, p. 36)

É possível observar também uma forte relação do Cinema Marginal com o movimento de "contracultura", que surgiu nos Estados Unidos com o Movimento *Hippie*¹⁵, na década de 1960, e se estendeu até a década de 1970. "A contracultura surge, portanto, para questionar os padrões sociais vigentes, promovendo contestação e negação de diversos aspectos tradicionais da cultura ocidental." (SANTOS e PAULO, 2022, p.03). Tornou-se popular, principalmente entre os jovens, ideias relacionadas ao uso de drogas, sexo livre, não trabalho e a falta de um objetivo considerado válido pela sociedade nas ações do indivíduo. Segundo Teixeira (2000, p.32) o ar que pairava no Brasil dos anos 1960 era progressista: "Tomava forma e ganhava visibilidade um movimento cultural que apostava no poder revolucionário da arte e da cultura, que transbordava por toda parte". Com isso, o cinema *underground*¹⁶ americano ganhou força e a Estética do Lixo bebeu dessa fonte. Em cima disso, os personagens da ficção marginal foram elaborados, personagens livres e capazes de experimentar prazeres não delimitados por uma moral religiosa ou social. "Personagens que erram, sem destino e sem causa, sem objetivos pelo mundo. Tendo suas ações determinadas pelo experimentar, de forma gratuita e inexplicável" (RAMOS, 1987, p.36).

¹⁵ Movimento contracultural que surgiu nos Estados Unidos na década de 1960, como uma reação ao conservadorismo social e político da época. Pregava a paz, o amor livre, a rejeição ao materialismo e a busca por uma vida mais conectada à natureza.

¹⁶ Ambiente cultural que foge dos padrões comerciais. No cinema, se entende por filmes que estão fora do mainstream em seu estilo, gênero ou financiamento.

2.3 O Fim do Cinema Marginal

Em contrapartida, a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) passou a intervir nos diferentes campos artístico-culturais com imposições e censuras em trabalhos de artistas da música, literatura, cinema, teatro, televisão, entre outros. Isso despertou a necessidade, entre esses grupos, de criar formas de resistência que, aos poucos, foram sendo minadas pelo regime a partir do AI-5¹⁷. “Há, no conjunto da produção rotulada de Cinema Marginal (1969-73), componentes que assinalam tal relação: o tom apocalíptico dos discursos, a referência à repressão, à violência, à tortura” (XAVIER, 1993, p. 46). O Cinema Marginal, que ganhava destaque a partir de 1968, com “*O Bandido da Luz Vermelha*”, de Sganzerla, começa em finais de 1968 e a partir de 1969, a sofrer com maior profundidade as ações do mecanismo censório da ditadura. “Jardim de Guerra¹⁸ atravessou o ano de 1969 com uma série de cortes impostos. Não somente cenas e diálogos acerca de personagens/ assuntos políticos nacionais e internacionais foram vetados, e sim personagens/assuntos relacionados a outras categorizações” (MAGALHÃES, 2023, p. 66)

A pressão exercida pela censura, e a perseguição a todos vistos como “subversivos”, ao que era permitido pelo sistema, era intensa. Para tentar escapar da censura e ao mesmo tempo continuar realizando as críticas pretendidas ao estado sociopolítico do Brasil, muito frequentemente os filmes marginais utilizaram metáforas e alegorias, não só nos diálogos e personagens mas também dentro da própria estética precária, fazendo com que os cineastas marginais falassem pela via do deboche ou da alegoria.

Nesse contexto, as alegorias, metáforas e simbologias assumiam papel importante como forma de diálogo com o espectador, uma maneira de tentar vencer a rigidez da censura no intuito de mostrar narrativas críticas acerca de temas ainda tabus, como a própria política, a sexualidade, a violência, deambulações e marginalidades. (MAGALHÃES, 2023, p. 85)

No início de 1970, no Rio de Janeiro, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e a atriz Helena Ignez criaram a Belair, produtora independente e anarquista, em que, no curto espaço de três meses, realizaram seis longas-metragens e um filme em super-8. Esses filmes foram criados a partir do desejo de seus realizadores em fazer um cinema transgressor e provocativo

¹⁷ Decreto emitido pela Ditadura Militar durante o governo de Artur da Costa e Silva em 1968. O AI-5 é entendido como o período mais sombrio da ditadura e que concluiu uma transição que instaurou de fato um período ditatorial no Brasil.

¹⁸ **Jardim de Guerra.** Direção: Neville d'Almeida. Brasil: Embrafilmes, 1970.

no momento em que a ditadura civil-militar se radicaliza com o Ato Institucional n. 5 (AI-5), as obras portanto possuem os traços mais radicais do grupo marginal, almejando a não limitação quanto a criatividade artística e aos processos estéticos, com uma visão política que rejeita a noção de uma cultura nacional, propondo a descolonização do olhar cinematográfico sobre a realidade brasileira. De acordo com Sganzerla, em ensaio intimamente ligado à experiência da Belair:

O que nos interessa é destruir a infra-estrutura intelectual que oprime o colonizado: o culturalismo ainda poderoso nas províncias distantes ainda não atingidas pela revolução industrial, onde predomina o autoritarismo paternalista e/ou populista. À teoria ingênuas de que "o elemento nacional já nos basta" somam-se os preconceitos e os complexos de culpa, o deslumbramento, o sentimentalismo discursivo e a tradicional má consciência, disfarçados pela política do culturalismo, da cultura nacional, da colaboração com a burguesia nacional e da teoria stalinista da revolução num só país. (SGANZERLA, 1970)

Houve, no entanto, um corte abrupto nas produções da Belair em abril de 1970, período no qual Bressane e seus outros colegas deixam o país:

Em abril de 1970, Bressane foi chamado à casa de um militar de alta patente, que o convidou a se retirar do país dizendo ter evidências de que "fazia parte de uma ação de subversão na cultura, fomentada pelo terrorismo". Menos de 24 horas depois, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez embarcaram para Paris, de onde seguiram para Londres. (RAMOS, 1987, p. 98)

Esse exílio, não oficial, mas forçado devido à falta de condições favoráveis ao contínuo desenvolvimento do trabalho dos cineastas do grupo marginal carioca, enfraqueceu significativamente a produção do cinema marginal. "A produção realizada no exterior não é muito grande e sua localização é difícil e incerta devido às próprias condições precárias em que estes filmes foram feitos." (RAMOS, 1987, p. 98). A partir disso, o movimento do cinema marginal se caminha para um fim histórico oficial no período de 1972-1973.

2.4 O que é a Estética do Lixo?

Lixo é comumente definido como qualquer material sem valor ou utilidade, ou detrito oriundo de atividades domésticas, industriais, entre outras, que se descarta para limpar um ambiente. Dessa forma, pode-se inicialmente pensar que a Estética do Lixo se refira apenas a algo literalmente feito com lixo, propondo uma espécie de reciclagem ou reutilização de um material considerado imprestável. Robert Stam afirma que, no cinema, a “Estética do Lixo” se manifesta na recuperação de resíduos cinematográficos, uma prática decorrente da necessidade de cineastas sem grandes recursos. Essa prática foi amplamente aplicada aos filmes do Cinema Marginal durante seu apogeu, especialmente entre os produtores e diretores da Boca do Lixo que alugavam e trocavam material entre si constantemente, refletindo uma combinação entre necessidade prática e estratégia artística. Como apontado por Vieira (2008):

O bandido também recicla materiais heterogêneos da "baixa" cultura popular brasileira e internacional como trechos de programas de rádio, a sonoridade característica do noticiário policial com a voz estilizada e grotesca do locutor de rádio, tudo isso misturado a matérias da imprensa escrita, de programas de televisão e da cultura de massa importada, como os filmes-B americanos. (VIEIRA, 2008, p.172)

Essa prática, que mistura produtos diversos de uma cultura periférica, conversava com o público urbano brasileiro com uma maior facilidade do que a cultura popular arcaica retratada em diversos filmes do Cinema Novo. A necessidade prática surge das condições precárias de produção, resultado da constante repressão imposta pela ditadura militar, que instaurou um clima de terror e paranoia, impossibilitando a ação política tradicional. "A cultura passa a ficar de "olho na fresta", procurando as brechas, o espaço descuidado que permite a malandragem da crítica metaforizada." (TEIXEIRA, 2024, p. 145). Dentro desse contexto, a Estética do Lixo pode ser vista como uma estratégia artística que transforma suas aparentes fraquezas em força, apropriando-se do lixo e do descarte humano, tanto literal quanto figurativo, e convertendo-os em arte. No Cinema Marginal, a Estética do Lixo transcende a simples reutilização de rejeitos, adquirindo significados mais profundos, relacionados aos seus personagens marginalizados com ideias e desejos reprimidos pela sociedade, uma “tela suja” e um humor ácido acompanhado de ironia. Essa estética artística também é profundamente influenciada pelas experiências e vivências de seus próprios realizadores, que pertenciam em sua maioria à classe média e estavam imersos em seus terrores, angústias e prazeres. Buscava-se atingir a tão sonhada comunicação direta entre seus realizadores, os filhos

excluídos de uma classe média desiludida, e o público geral, quem vivia à margem da sociedade, assim como os personagens retratados. De acordo com Sganzerla (1970): “Continuo realizando um cinema subdesenvolvido por condição e vocação, bárbaro e nosso, anticulturalista, buscando aquilo que o povo brasileiro espera de nós desde o tempo da chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior cinema do mundo!”

Dessa forma, na tentativa de destrinchar quais são as principais características da Estética do Lixo, devemos começar entendendo o papel dos personagens dentro da composição estética. Como já dito anteriormente, os personagens principais no Cinema Marginal em geral representam figuras muitas vezes à margem da sociedade e imersas em contextos de precariedade e degradação. Esses indivíduos não seguem os padrões heróicos e idealizados do cinema tradicional, mas são apresentados de maneira crua mas vistos através de uma realidade ficcional, a qual não está interessada naquele realismo fiel de um sofrimento, anteriormente retratado pelo Cinema Novo, e sim em explorar formas inovadoras de expor as vulnerabilidades e contradições do brasileiro. Dessa forma, as ações agressivas, nojentas e por vezes desconexas da realidade, os corpos errantes e as falas desordenadas são características centrais desses personagens na construção de uma narrativa visual através da representação. Eles se tornam lixo e agem como, questionando e rompendo com as convenções estéticas e incorporando o caos e a desordem como elementos expressivos.

Outro aspecto fundamental da Estética do Lixo é a concepção de uma “tela suja”. Ao invés de buscar a pureza visual ou a harmonia típica de produções cinematográficas convencionais, o Cinema Marginal utiliza elementos que causam desconforto e estranhamento no espectador. A “tela suja” é caracterizada pelo uso de técnicas que intencionalmente rompem com a clareza e a limpeza das imagens, como granulações propositais, enquadramentos irregulares e a inserção de detritos visuais que remetem à precariedade do ambiente representado. Esses recursos não são meramente estéticos, mas cumprem a função de reforçar o discurso crítico e a atmosfera caótica que permeiam as obras do Cinema Marginal.

A Estética do Lixo, no contexto do Cinema Marginal, ressignifica toda a conotação negativa inicialmente associada a esse movimento cinematográfico, convertendo-a em uma força criativa. A ausência de equipamentos modernos não se apresenta como uma limitação, mas sim como oportunidade para o uso de câmeras na mão, iluminação natural e soluções inventivas de jogos de luz. Da mesma forma, a escassez de recursos financeiros impulsiona a criatividade na escolha de figurinos e locações reais. A pressão constante imposta pela ditadura militar é transmutada em críticas sociais sutis, muitas vezes disfarçadas em um humor corrosivo, caótico e anárquico. Essa estética busca, intencionalmente, provocar incômodo,

gerar debates e dar visibilidade ao que normalmente não seria filmado. Conforme ressalta Fernão Ramos (1987, p. 16), uma das principais características do Cinema Marginal "está exatamente no deslocamento ideológico desta carga pejorativa, que passa a ser valorada de outras formas."

Assim, pode-se compreender que a Estética do Lixo, no Cinema Marginal, representa uma rejeição ao que se considera convencionalmente um "cinema bem-feito". Nesse contexto, não há manuais a serem seguidos ou convenções a serem respeitadas. Em vez de buscar imagens alinhadas ao conceito tradicional de beleza, os filmes marginais exploram temas físicos, sensuais, eróticos e agonizantes, criando representações visuais que causam desconforto ao público convencional, desafiando-o a desenvolver uma nova sensibilidade estética. Frequentemente, esses filmes procuram intensificar ao máximo essas imagens perturbadoras, explorando os limites do que é suportável, com o intuito de provocar o espectador. Além disso, eles não utilizam apenas o "lixo" como elemento visual, mas também recorrem ao que é considerado rejeito do próprio corpo humano, como cuspe, suor e outros dejetos, para explorar os conceitos de repugnância e "mau gosto".

Um exemplo claro dessa abordagem ocorre no início de *Copacabana Mon Amour* (1970), quando uma cena silenciosa de confronto entre Sonia Silk (Helena Ignez) e seu irmão Vidimar (Otoniel Serra) culmina em Sonia cuspindo no rosto de seu irmão, que tenta forçá-la a beijá-lo, como ilustram os fotogramas das figuras 1 e 2 a seguir.

Figura 1 – Fotograma de Helena Ignez e Otoniel Serra em “*Copacabana Mon Amour*” (1970), dirigido por Rogério Sganzerla.



Figura 2 – Fotograma de Helena Ignez e Otoniel Serra em “Copacabana Mon Amour” (1970), dirigido por Rogério Sganzerla.



Nesse sentido, é relevante mencionar que a noção de "belo" na arte é frequentemente questionada e redefinida, especialmente em movimentos artísticos que se propõem a desafiar as normas estabelecidas. No Cinema Marginal, como menciona Ramos (1987, p.67), “o desprezo pelo momento da criação artística, enquanto um momento de certa nobreza com vistas à criação do ‘objeto belo’ é total”. Entende-se então que os cineastas marginais não só não tinham interesse pelo “belo” como o rejeitavam propositalmente, em busca de valorizar tudo o que é normalmente interpretado como “feio” pela sociedade tradicional. Principalmente características humanas que são constantemente desprezadas, omitidas e algumas até consideradas “pecados”, como por exemplo: o nojo, o desprezo, a inveja, a avareza e a raiva. Como afirma João Luiz Vieira no artigo "Chanchada e a Estética do Lixo", a Estética do Lixo no Cinema Marginal é ácida, sarcástica e paródica, tornando-se um mecanismo de criação. Essa estética incorpora elementos de gêneros e influências do “primeiro mundo”, mas os reinterpreta de forma a criar uma arte brasileira, marginal e inventiva. Ter o lixo como estética no cinema significa filmar o que é definido pela sociedade como rejeito de forma artística, trazendo para a obra cinematográfica todos os elementos que os padrões sociais rejeitam e utilizando-os como ideal artístico.

3 A ESTÉTICA DO LIXO EM DOIS FILMES DE ROGÉRIO SGANZERLA

Rogério Sganzerla (1946–2004) foi um dos principais nomes do Cinema Marginal brasileiro, subvertendo de maneira singular as convenções narrativas e estéticas da época. Antes de se tornar cineasta, Sganzerla atuou como crítico de cinema no jornal *O Estado de São Paulo*, experiência que influenciou sua visão crítica e experimental sobre a arte cinematográfica. Em suas obras, ele explorou a Estética do Lixo de forma provocativa, valendo-se de elementos como o choque e a sátira e a subversão para questionar e desestabilizar a ordem política e cultural vigente. Em entrevista, Paulo Sérgio Almeida (1970) definiu a carreira de Sganzerla como “marcada por filmes grossos, cafonas, sujos, agressivos, de mau gosto, bossais, verdadeiros lixos cinematográficos¹⁹”.

Este capítulo tem como objetivo examinar como a Estética do Lixo se manifesta em dois dos filmes mais icônicos de Sganzerla: *A Mulher de Todos* (1969) e *Copacabana Mon Amour* (1970). Buscando entender como a Estética do Lixo funciona na prática, destacando quais são os principais pontos utilizados por Sganzerla nos filmes analisados, as estratégias narrativas e visuais que o cineasta emprega para criar e desafiar as convenções tradicionais, ao mesmo tempo em que reflete sobre as tensões e contradições do Brasil sob a ditadura militar.

Serão discutidos aspectos como a presença literal do lixo, a nojeira e o sujo, além de outros elementos, como o caos, a fragmentação narrativa, o uso da ironia e do sarcasmo, e a desconstrução e mistura de gêneros cinematográficos. Essas técnicas serão analisadas com o objetivo de compreender como a Estética do Lixo contribui para a construção da estética de Sganzerla, a qual rompe com a lógica formal e revela um Brasil marcado pela opressão e pelo conflito.

3.1 *A Mulher de Todos*: Caos, Erotismo e Subversão

O filme *A Mulher de Todos* (1969), dirigido por Rogério Sganzerla, é uma obra emblemática do Cinema Marginal brasileiro, caracterizada por sua estética caótica, erótica, onírica e profundamente transgressora, temas conhecidos do Cinema Marginal. Neste capítulo, será analisado como a Estética do Lixo é utilizada para desconstruir as convenções narrativas e visuais tradicionais, destacando a complexidade da personagem Ângela Carne e Osso, interpretada por Helena Ignez.

¹⁹ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/depoimentos.htm>
Acesso em: 22 set 2024

Figura 3 – Fotograma de Helena Ignez em “*A Mulher de Todos*” (1969), dirigido por Rogério Sganzerla.



No centro da narrativa, encontramos Ângela Carne e Osso - apresentada no fotograma da Figura 1, uma personagem que desafia categorizações simples e se autodenomina "inimiga número um dos homens". Ângela é subversiva e se comporta longe das convenções tradicionais de feminilidade, Helena é uma presença expressa no espírito marginal do movimento e consegue criar uma relação simbiótica entre atriz e personagem. Conforme Ramos (1987, p. 103), “O ‘espírito’ marginal encontra em Helena Ignez a figura, própria por excelência, onde pode se encarnar. Como uma luva, em seus diversos papéis a atriz - debochada, irreverente, degradante - apreende com precisão a constituição que os diretores tentam dar aos personagens que representa”. Angela é uma figura complexa: ninfomaníaca, histérica e boçal, ela vive em uma constante busca pelo prazer, tentando conduzir seus acompanhantes para a chamada “ilha dos prazeres”, um espaço de excessos e luxúria, onde Ângela tenta saciar os seus desejos e caprichos com práticas de libertinagem sexual que ocorrem livremente. Esse cenário funciona como uma crítica irônica aos excessos da elite e aos ideais burgueses de controle, prazer e posse. A ilha, supostamente um paraíso de indulgências, revela-se um lugar de degradação e desordem, onde as paixões e a moralidade se distorcem. Assim como em outros filmes de Sganzerla, o espaço físico da Ilha dos Prazeres reflete a desconstrução de valores tradicionais e é um palco para a exploração dos limites da liberdade, da sexualidade e do poder. A Ilha dos Prazeres, portanto, é um microcosmo da Estética do Lixo, onde o luxo e a riqueza contrastam com a degradação moral e a anarquia, reforçando a crítica de Sganzerla à sociedade e às estruturas de poder.

Figura 4 – Fotograma da Ilha dos Prazeres em “*A Mulher de Todos*” (1969), dirigido por Rogério Sganzerla.



Figura 5 – Fotograma da Ilha dos Prazeres em “*A Mulher de Todos*” (1969), dirigido por Rogério Sganzerla.



Figura 6 – Fotograma de Helena Ignez e Antonio Moreira em “*A Mulher de Todos*” (1969), dirigido por Rogério Sganzerla.



No fotograma da Figura 6, vemos Ângela nos braços de um novo amante, a quem ela, com seu charme visceral, atrai para um simples barco a caminho da "ilha dos prazeres", após oferecer-lhe uma carona. Essa atitude é impulsionada por seu instinto animalesco de atração pelos homens. Quando ele se apresenta como sendo um homem durão, o interesse de Ângela só aumenta.

A personagem é casada com Doktor Plirtz, um milionário bitolado de tendências nazistas, mas não se restringe a ele, traindo-o com qualquer homem que cruza seu caminho, especialmente aqueles que ela considera "boçais", pois a mesma se diz farta da vida da classe alta brasileira, refletindo uma atração por aquilo que é rude e ignorante. Defini-se "boçal" como alguém "que é desprovido de cultura; grosseiro, ignorante, rude" e o termo é frequentemente utilizado tanto pelo narrador do filme para descrever tanto Ângela quanto outros personagens, quantos pelos próprios personagens sobre si mesmo e os outros. Esse comportamento reflete o desprezo do filme pela cultura dominante e pela "sofisticação burguesa", tratando a mesma como caricata e grotesca. Doktor Plirtz, o marido de Ângela, é a personificação desse boçalismo, representando o poder corrompido e a hipocrisia da elite, que o próprio personagem não faz questão de esconder, pelo contrário ele se auto-afirma um boçal e sente orgulho e prazer em ser digno do termo. No fotograma da Figura 7, vemos Doktor Plirtz cercado por revistas e bebidas, em uma pose que remete à forma estereotipada como adolescentes são filmadas ao conversar com suas amigas. Essa composição satírica quebra a expectativa de que Doktor Plirtz seja uma figura masculina dominante e poderosa, revelando, em vez disso, sua submissão aos desejos de Ângela. Mas durante a íntima ligação, ele implora

repetidamente para ser chamado de "boçal", demonstrando prazer em ser tratado dessa forma. Doktor Plitz não tem vergonha de ser considerado rude, grosso ou ignorante, pelo contrário o mesmo almeja e sente prazer em ser dessa forma.

Figura 7 – Fotograma de Jô Soares em “*A Mulher de Todos*” (1969), dirigido por Rogério Sganzerla.



A protagonista é uma *femme fatale*²⁰ dissidente; ela é feroz, com uma única faceta predominante: a da mulher boçal, que despreza e ama os homens simultaneamente, utilizando-os apenas para satisfazer seus desejos. A dualidade de Ângela é evidente em seu comportamento: ela detesta os homens tanto quanto os ama, desejando-os, mas nunca permitindo que eles a possuam verdadeiramente. Essa relação ambivalente com o sexo oposto a coloca como uma representação radical da figura feminina moderna, que antecede e personifica a mulher da década de 1970, momento no qual ascendia na cena política brasileira o feminismo, que como aponta SARTI (2004, p.39), foram incentivados pela amenização “lenta e gradual” dos últimos governos militares e a efervescência cultural de 1968. Como é sugerido pela própria personagem em determinado momento do filme: sou uma mulher do século XXI. Dessa forma, Ângela representa de forma exagerada e expansiva, comportamentos afetivos e sexuais que estavam em ascensão no Brasil durante o período de 1969, “novas experiências cotidianas entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações familiares, sobretudo por seu caráter autoritário e patriarcal”. (SARTI, 2004, p.39)

²⁰ Arquétipo feminino ou personagem modelo de uma mulher sedutora que atrai homens para situações perigosas ou comprometedoras.

O erótico na Estética do Lixo é explorado de maneira crua, grotesca e muitas vezes perturbadora, distanciando-se das representações que busquem oferecer prazer ao público. O erotismo em *A mulher de Todos* (1969) é apresentado como o grande "superpoder" de Ângela e o longa-metragem explora a sensualidade da atriz através de closes em suas feições maliciosas acompanhado de uma semi-nudez constante que não direciona o filme para um âmbito puramente pornográfico. As constantes tentativas de sedução por parte de Ângela também acrescentam ao filme diversas situações de um erotismo feroz, ela exerce um constante controle sobre os homens, e os coloca em situações fetichistas que são constrangedoras e/ou submissas, mais uma vez invertendo os papéis de gêneros e apresentando uma crítica à objetificação e ao uso do corpo feminino como instrumento de poder e dominação. Essa característica reforça sua figura transgressora e através de sua sexualidade avassaladora, Ângela se torna uma figura antropofágica, que "devora" os homens pelo prazer, chegando a ser acusada de canibalismo em uma das cenas, que adiciona uma camada preciosa aos cineastas marginais, de horror no filme.

Figura 8 – Fotograma de Helena Ignez em “*A Mulher de Todos*” (1969), dirigido por Rogério Sganzerla.



No fotograma da figura 6 podemos ver uma “baba de sangue” formada no rosto de Ângela. De acordo com Ramos(1987), essa é uma imagem recorrente da Estética Marginal e portanto da Estética do Lixo, interessada em explorar o grotesco e o excessivo, ao mesmo tempo que reforça a mistura de gêneros do Cinema Marginal. Esse horror não é ligado a fantasmas ou possessões, e sim ao nojo e a imundice, interessado em explorar rejeitos do corpo humano, refletindo dessa forma o nível “baixo” dos personagens e das ações humanas.

A representação do abjeto traz consigo uma presença inevitável que sua concretização enquanto imagem provoca: o horror. Não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana - um horror de temores pré-históricos e incomensuráveis - e que aflora em toda sua potência original. (RAMOS, 1987, p.118)

No filme, os personagens vivem vidas excêntricas e hipnotizantes, com o espectador assumindo o papel de voyeur²¹ das experiências sexuais de Ângela. Dessa forma, a Estética do Lixo também se manifesta por meio da representação desses personagens, a câmera é obcecada na busca por prazeres e vivências sexuais, conforme Ramos (1987, p. 127) observa: “Ao examinarmos de perto o universo ficcional do Cinema Marginal nos deparamos com uma ‘diegese’ alimentada por apetites vampirescos, que têm suas preferências centradas em narrativas que possuam estilos marcantes e característicos”. Ângela é visceral e a câmera enfatiza seu corpo através de closes sensuais, ao mesmo tempo em que mantém certa distância, reforçando a posição do espectador como passivo diante das aventuras dos personagens.

Figura 9 – Fotograma de Helena Ignez em “*A Mulher de Todos*” (1969), dirigido por Rogério Sganzerla.



Os enquadramentos, aqui representados pelo fotograma da Figura 7, com sombras intensas e ângulos baixos, geram uma atmosfera de fascínio e estranheza. A narração jornalística, que acompanha os eventos e pensamentos dos personagens, adiciona um tom irônico e satírico à narrativa, utilizando adjetivos depreciativos como "boçais", "esfarrapados" e

²¹ Prática que consiste em um indivíduo obter prazer sexual através da observação de pessoas praticando sexo ou nuas.

"débeis" para descrever Ângela e os demais. Todos esses elementos combinados com a montagem de *"A Mulher de Todos"*, que é dinâmica, não-linear e incorpora inserções oníricas por vezes não relacionadas diretamente com a cena principal, oferecendo vislumbres do passado ou futuro dos personagens, abarcam de forma geral os principais elementos da Estética do Lixo, fazendo do longa um dos melhores exemplos para entendê-la.

3.2 A Estética do Lixo em *Copacabana Mon Amour*

"nessas condições, imovel diante da grande miséria nacional, o otário só pode seguir dopado de sol, da cachaça e de magia. Até um dia acabar de vez com essa nossa evidente necessidade do samba, da necrofilia e da saudade."

(Copacabana Mon Amour, 1970).

A Estética do Lixo, amplamente explorada no Cinema Marginal como foi citado nos capítulos anteriores, encontra no longa *Copacabana Mon Amour* (1970), dirigido por Rogério Sganzerla, sua representação mais literal. O filme pode ser entendido como uma síntese dos principais elementos estéticos desse movimento, destacando-se pelo uso consciente de recursos visuais e narrativos que traduzem uma visão caótica, desorganizada e suja da realidade urbana e social do Brasil no final da década de 1960. Similar ao seu primeiro longa-metragem²² *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), Sganzerla começa o longa também à margem, na favela do rio. À margem de Copacabana, de cima do morro, é possível ver o "próspero" Brasil dos anos 1970 prometido pelos ditadores.

Figura 10 – Fotograma de “*Copacabana Mon Amour*” (1970), dirigido por Rogério Sganzerla.

²² Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0786987/>>
Acesso em: 12 set, 2024.



Os personagens de *Copacabana Mon Amour* (1970) são elementos centrais para a construção da Estética do Lixo no filme, e em destaque acompanhamos a personagem principal da trama interpretada por Helena Ignez: Sônia Silk, a “fera oxigenada” como é apresentada pelo narrador do filme. Ela vive à margem da sociedade carioca, habitando espaços sujos e decadentes, reforçando o caráter desestruturado de sua vida. Ela vê espíritos e anda balbuciando pelas ruas, morros e terreiros de umbanda, entre pessoas e fantasmas da cidade do Rio de Janeiro. Uma de suas maiores características é ter pavor da velhice e seu maior sonho é ser cantora da Rádio Nacional. Sônia se prostitui nas ruas de Copacabana e tem um irmão gay chamado Vidimar - interpretado por Otoniel Serra - que frequentemente tem ataques histéricos, como se estivesse possuído, característica dita por sua mãe - interpretada pela atriz Laura Galano - que despreza os dois filhos. Esse comportamento dos dois irmãos remontam ao slogan "quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha! Avacalha e se esculhamba!", presente em *O Bandido da Luz Vermelha* (1969).

A vida sem sucesso de Vidimar, um médium fracassado, macumbeiro e invejoso, é marcada por um vício fetichista: cheirar as cuecas de seu patrão, interpretado por Paulo Villaça, que vive o personagem "doutor" Grilo. Esse comportamento estabelece uma conexão direta com a Estética do Lixo, uma vez que se trata de um fetiche considerado repulsivo, degradante e asqueroso pela sociedade tradicional. Tais características, de natureza marginal, são fundamentais para a construção dessa estética. Conforme ressalta Ramos (1987, p. 116), “o nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo ‘baixo’ compõe a diegese típica da narrativa marginal”.

No entanto, a representação do "nojento" no longa vai além dos comportamentos e desejos dos personagens, estendendo-se para a ambientação e paisagens. A Estética do Lixo é particularmente expressa através das paisagens degradadas de um Rio de Janeiro distante do olhar turístico. As locações são apresentadas de forma realista e sem idealizações, revelando áreas marginalizadas e deterioradas da cidade, com destaque para a região de Copacabana. Embora essa área seja frequentemente associada a um glamour superficial, o filme a retrata como um espaço de decadência urbana, marcado por sujeira, pobreza e violência. Os personagens estão constantemente cercados por ambientes sujos e repletos de lixo, como evidenciado nos fotogramas da figura 11 e 12, e parecem viver em uma condição de asfixia, presos em uma existência sem direção ou possibilidade de fuga, remetendo à ideia de uma condenação infernal.

Figura 11 – Fotograma de Helena Ignez e Otoniel Serra em “Copacabana Mon Amour”(1970), dirigido por Rogério Sganzerla.



Figura 12 – Fotograma de “Copacabana Mon Amour”(1970), dirigido por Rogério Sganzerla.



Essa representação da Estética do Lixo por imagens de brutais, frequentemente associadas a elementos repulsivos, como o lixo, o suor, a fome e o desespero que cercam os personagens são características presentes durante todo o longa, Rogério Sganzerla explora essas imagens com a intenção de desconstruir a narrativa tradicional e oferecer uma visão crua e perturbadora da realidade social brasileira. Sganzerla filma essas cenas com uma abordagem que não busca estetizar ou embelezar a degradação, mas sim expor a precariedade de forma direta e provocativa.

Em uma declaração de 1970²³, o diretor afirmou: "Jamais transmitirei ideias limpas, discursos eloquentes ou imagens plásticas diante do lixo – apenas revelarei, através do som livre e do ritmo fúnebre, nossa condição de colonizados mal comportados". Essa afirmação sintetiza a essência da estética do filme, em que a sujeira, o caos e a dissonância são usados como instrumentos de resistência artística e política. A escolha de Sganzerla é totalmente consciente e, por optar por filmar o que é frequentemente invisibilizado ou rejeitado pelo cinema tradicional, ele utilizando a Estética do Lixo como uma forma de evidenciar a marginalidade social e a alienação de seus personagens em um contexto de opressão política e cultural.

Filmado inteiramente com câmera na mão, Sganzerla não demonstra interesse em nenhum tipo de estabilidade durante o filme, como afirmou em seu manifesto: "O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa

²³ Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/38/sganzerla.htm>>
Acesso em: 12 set, 2024.

sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa [...]".

Figura 13 – Fotograma de Helena Ignez e Paulo Villaça em “*Copacabana Mon Amour*”(1970), dirigido por Rogério Sganzerla.



Como representado pelo fotograma da figura 13, os constantes passeios entre o horizontal e o vertical e a câmara na mão conversam com o caminhar incessante de seus personagens, espíritos inquietos e inconformados por não terem outra opção. Através de personagens que não querem nada e tudo ao mesmo tempo, o filme reflete a mesma atitude, não apresentando uma narrativa linear e nem tampouco se preocupando em realizar uma dramaturgia, não busca o realismo. O espectador é localizado portanto entre o meio do “encenado” e do “documentado”.

Outro exemplo significativo da Estética do Lixo no filme é a maneira como os aspectos sensuais e eróticos são tratados. *Copacabana Mon Amour* (1970) exibe o corpo de forma visceral e grotesca, explorando a sensualidade por meio de uma ótica crua e despida de qualquer glamour. A câmara se detém nos detalhes corporais de forma muitas vezes agressiva, expondo o suor, a sujeira e os excessos dos personagens, sem qualquer pudor ou preocupação com a estética tradicional de beleza. O erotismo no filme não é romantizado; pelo contrário, é frequentemente apresentado de maneira perturbadora e até grotesca, reforçando a ideia de uma estética que busca explorar os limites do que é considerado tolerável e aceitável no cinema.

Com personagens doidos, quase irreais, que aparecem terem saído diretamente de um sonho febril, as consequências da pobreza são apresentadas sob o maior holofote possível. A fome e a miséria são mostradas de forma visível, política e sentimental. "A fome me faz

pensar," diz Silk, "a fome me faz pensar na miséria dos outros." A fome é revolucionária? Fome e miséria como força? É possível pensar quando se está em tamanha miséria? O próprio filme nos responde quando seu narrador afirma:

"Nós não podemos pensar. A inteligência faz mal ao brasileiro. É preciso a polícia para não deixar esse mundo sujo e o povo louco correrem por água abaixo. Metade do povo brasileiro não tem dente e nem sabe falar, ouvir ou escrever. Sem a polícia a fome ia ser maior ainda, a polícia salva o brasil do desastre e do comunismo" (*Copacabana Mon Amour*, 1970, dirigido por Rogério Sganzerla).

Dessa forma, *Copacabana Mon Amour* encapsula os princípios fundamentais da Estética do Lixo, utilizando a precariedade, a sujeira, o corpo e o caos como elementos estéticos e narrativos que desafiam o cinema convencional. A obra não apenas representa a marginalidade social e urbana de forma literal, mas também se apropria da precariedade técnica e dos excessos visuais como forma de expressão, criando uma linguagem cinematográfica singular, que provoca o espectador a questionar seus próprios limites de sensibilidade estética.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Na presente pesquisa foi analisado como a Estética do Lixo é utilizada no filme *A Mulher de Todos* (1969), dirigido por Rogério Sganzerla, para desconstruir as convenções narrativas e visuais tradicionais. Através da personagem central, Ângela Carne e Osso, interpretada por Helena Ignez, o filme subverte as noções clássicas de feminilidade e desafia as expectativas do espectador, apresentando uma figura transgressora que explora sua sexualidade de maneira feroz e provocativa. A narrativa fragmentada, a mistura de gêneros e o uso de elementos grotescos e abjetos, como o sangue e os dejetos corporais, reforçam a ruptura com o cinema convencional, evidenciando o caráter marginal e contestatório da obra.

Por meio da sua estética caótica e visceral, *A Mulher de Todos* (1969) utiliza-se do erotismo e do grotesco como ferramentas de crítica social, expondo o desprezo pelas normas burguesas e pela hipocrisia da elite. A personagem de Ângela personifica a libertinagem e a rebeldia, uma ninfomaníaca que utiliza os homens apenas como instrumentos para seus próprios desejos, ao mesmo tempo em que desafia as normas patriarcais e subverte a objetificação feminina. A Estética do Lixo no filme explora temas recorrentes do Cinema Marginal, como a sexualidade, a violência e a degradação, através da combinação de elementos visuais, narrativos e temáticos que rompem com os padrões do cinema hegemônico, oferecendo uma visão radical e crítica da sociedade brasileira da época.

Além disso, a presente pesquisa também analisou o filme *Copacabana Mon Amour* (1970) de Rogério Sganzerla através das lentes da Estética do Lixo, concluindo que o longa é uma das representações mais literais dessa estética no Cinema Marginal, incorporando de forma visceral os elementos mais radicais desse movimento cinematográfico. O filme explora o caos, a desordem e a sujeira tanto na composição visual quanto na construção de seus personagens, ambientes e narrativa. A figura de Sônia Silk se apaixona pelo lixo, personificando a marginalidade social e psicológica, refletindo uma condição de exclusão e alienação em um Rio de Janeiro degradado.

Através de uma abordagem estética que se distancia da idealização e da beleza convencional, o filme utiliza a câmera instável, a falta de linearidade narrativa e a crueza dos ambientes urbanos como ferramentas para criticar uma metáfora sobre a realidade política e social do Brasil da época. Ao se recusar a embelezar a tela e ao explorar o grotesco e o repulsivo em cenas de suor, lixo, pobreza e erotismo cru, Sganzerla fez do "lixo" não apenas um elemento visual, mas uma metáfora da própria condição colonial e marginal do país.

Conclui-se, a partir da análise dos filmes, que a Estética do Lixo vai além da simples representação de ambientes degradados, lixo e sujeira. Ela permeia diversas camadas da narrativa cinematográfica dos filmes marginais, especialmente na construção dos personagens, que são explorados em sua subversividade por meio de seus desejos e fetiches sexuais. Nessa estética, o corpo torna-se um espaço de resistência e transgressão, ao mesmo tempo em que reflete a marginalidade social e o caos político. A sexualidade é utilizada para expor a degradação e a miséria do ambiente onde os personagens estão inseridos, e o desejo, mostrado de forma "suja" e sem filtros, denuncia a opressão e a alienação social. Entende-se portanto que o erotismo na Estética do Lixo não busca o prazer visual ou a excitação do espectador. Ao contrário, ele provoca o desconforto, a reflexão e a crítica, utilizando o corpo como uma ferramenta política e estética para questionar os valores tradicionais de beleza, moralidade e desejo.

Além da exploração explícita dos corpos, do suor e do cuspe, pode-se concluir que a Estética do Lixo se manifesta também nos cenários naturais e marginalizados dos filmes, que não escondem o "lado feio" do Brasil das décadas de 1960 e 1970. Esses espaços reais, longe dos ambientes idealizados, revelam a face esquecida e excluída do país, retratando favelas, ruas degradadas e paisagens urbanas deterioradas. Filmados com iluminação natural, contrastes marcantes entre luz e sombra, e o uso da câmera na mão com movimentos livres e instáveis, esses elementos desafiavam as convenções estéticas do cinema e intensificam o caráter cru porém exagerado, criativo e espontâneo das produções do Cinema Marginal. Todos esses recursos são empregados de forma consciente para criticar a ordem social e política da época, refletindo as condições de precariedade e marginalização. A Estética do Lixo, portanto, não se limita a uma escolha visual; ela se torna uma forma de resistência cultural, expondo a desigualdade e alienação social em um período de intensa repressão política no Brasil. A sujeira, o caos e a desconstrução estética são ferramentas poderosas para questionar os valores hegemônicos e trazer à tona a realidade daqueles que viviam à margem.

Esse estudo contribui para a compreensão de como a Estética do Lixo no Cinema Marginal utilizou a precariedade técnica e a desconstrução dos padrões estéticos como formas de resistência política e cultural, abrindo novos caminhos para a análise das representações cinematográficas da marginalidade. Embora tenha se concentrado nos longas *A Mulher de Todos* e *Copacabana Mon Amour*, pesquisas futuras podem ampliar essa análise explorando outras obras do Cinema Marginal. Além disso, investigar as influências dessa estética no cinema contemporâneo seria uma abordagem valiosa, oferecendo novas perspectivas sobre a

representação da marginalidade e a desconstrução das convenções cinematográficas tradicionais que perduram até hoje.

REFERÊNCIAS

- BELAIR Filmes.** In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao637563/belair-filmes>. Acesso em: 10 set. 2024.
- BERNARDET, Jean-Claude.** **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- CALLEGARO, João. Nasce o cinema cafajeste. Material de imprensa de *As Libertinas* (1968).
- CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 289 – 309.
- HITLER do IIIº Mundo.** In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67276/hitler-do-iii-mundo>. Acesso em: 22 de set de 2024.
- JOSÉ, Ângela. **Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria.** *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 155-163, 2007.
- JOSÉ, Sérgio. **O Cinema Marginal: História e Crítica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- MAGALHÃES, Mauro Sérgio. **A censura ao cinema marginal na ditadura civil-militar brasileira (1968-1974).** 2023. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.
- MAIA, Andréa Karinne Albuquerque. **Aproximações entre a cultura underground e os grupos culturalmente marginalizados da Folkcomunicação.** Revista Internacional de Folkcomunicação, Paraná, v. 12, n. 26, p. 35-46, 2014.
- Movimentos do Cinema: Nouvelle Vague.** Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/movimentos-do-cinema-nouvelle-vague>. Acesso em: 06 set. 2024.
- RAMOS, Alcides Freire. **Revisitando delimitações historiográficas cristalizadas na História do Cinema Brasileiro.** *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 17, n. 2, p. 401-411, 2020.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968 - 1973) - A representação em seu limite.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981

ROCHA, Glauber. **Udigrudi: uma velha novidade.** *Arte em Revista*, n° 5, São Paulo: Kairós, maio de 1981.

SANTOS, Adriel Felipe Pavan dos; PAULO, Gabriel Delgado. Revista “Em Frente”: **Movimentos de contracultura e seus impactos na sociedade.** São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/items/84200d7d-0d46-400a-afab-4586fef397b5>>. Acesso em: 23 jul 2024

SARTI, Cynthia Andersen. **O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 12, p.35-50, 2004.

Sinopse do Filme **A Margem** (1967). **Direção:** Ozualdo Ribeiro. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017719&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 23 set 2024

Sinopse do Filme **Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver** (1966). **Direção:** José Mojica Marins. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003320&format=detailed.pft>. Acesso em: 23 set 2024

Sinopse do Filme **O Bandido da Luz Vermelha** (1968). **Direção:** Rogério Sganzerla.. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018109&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 23 set 2024

Sinopse do Filme **As Libertinas** (1968). **Direção:** João Callegaro, Antônio Lima e Carlos Reichenbach. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002145&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 23 set 2024

Sinopse do Filme **Hitler IIIº Mundo** (1968). **Direção:** José Agripino de Paula. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014830&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 23 set 2024

Sinopse do Filme **Jardim de Guerra** (1969). **Direção:** Neville de Almeida. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002149&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 23 set 2024

Sinopse do Filme **Matou a Família e Foi ao Cinema** (1969). **Direção:** Júlio Bressane. Disponível em:

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014825&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 23 set 2024

Sinopse do Filme **Meteorango Kid: Herói Intergalático** (1969). **Direção:** André Luiz Oliveira. Disponível em:

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002152&format=detailed.pft>. Acesso em: 23 set 2024

Sinopse do Filme **Orgia ou O Homem Que Deu Cria** (1970). **Direção:** João Silvério Trevisan. Disponível em:

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002130&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 23 set 2024

Sinopse do Filme **Bang Bang** (1971). **Direção:** Andrea Tonacci. Disponível em:

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024645&format=detailed.pft>. Acesso em: 23 set 2024

SGANZERLA, Rogério. ***O Bandido da Luz Vermelha***. **Direção:** Rogério Sganzerla. **Produção:** Rogério Sganzerla, Paulo Villaça, José da Costa Cordeiro, Flávio Sganzerla, José Alberto Reis. **Brasil:** Belair Filmes, 1968. 16mm, sonoro, colorido, 92 min.

SGANZERLA, Rogério. ***A Mulher de Todos***. **Direção:** Rogério Sganzerla. **Produção:** Alfredo Palácios e Rogério Sganzerla. **Brasil:** Belair Filmes, 1969. 16mm, sonoro, colorido, 93 min.

SGANZERLA, Rogério. ***A Mulher de Todos***. **Direção:** Rogério Sganzerla. **Produção:** Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Sinai Sganzerla. **Brasil:** Belair Filmes, 1970. 16mm, sonoro, colorido, 85 min.

SGANZERLA, Rogério. “**Filme e Circunstância.**” In: MASCARENHAS, Gilberto (Org.). **O Bandido da Luz Vermelha: Documentos de uma Época**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 145.

SGANZERLA, Rogério. “**A Mulher de Todos.**” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1970. Seção O Filme em Questão. Disponível em:

<http://www.revistacontracampo.com.br/artigo>. Acesso em: 11 set. 2024.

SGANZERLA, Rogério. “**A QUESTÃO DA CULTURA**”. Revista de cinema Contracampo, Rio de Janeiro, v. 61, Disponível em:

<http://www.contracampo.com.br/61/aquestaodacultura.htm>. Acesso em: 10 set. 2024.

SGANZERLA, Rogério. “**Cinema Fora de Lei**”. Revista de cinema Contracampo, Rio de Janeiro, v.27. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>. Acesso em: 12 set. 2024.

STAM, Robert. **Brazilian Avant Garde Cinema from Limit to Red light Bandit**. *Brazilian Cinema*, Associated University Press, 1982.

STAM, Robert. **From Hybridity the Aesthetics of Garbage. Social Identities**, v. 3, n. 2, p. 275-290, 1997.

VIEIRA, João Luiz. **Chanchada e a Estética do Lixo**. Revista de cinema Contracampo, Rio de Janeiro, v.13. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17318>. Acesso em: 10 out. 2024.

VIEIRA, João Luiz. **Lixo, marginais e chanchada**. In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (orgs.). *Cinema marginal e suas fronteiras*. São Paulo: CCBB, 2001. p. 98

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.