



**REVISITANDO DELIMITAÇÕES HISTORIOGRÁFICAS  
CRISTALIZADAS NA HISTÓRIA DO CINEMA  
BRASILEIRO: O CINEMA NOVO E O CINEMA  
MARGINAL**

**Alcides Freire Ramos\***

**Universidade Federal de Uberlândia – UFU**

[a.f.ramos@gmail.com](mailto:a.f.ramos@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo busca refletir a respeito da necessidade de rever delimitações existentes entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, de modo a propor um quadro mais matizado, que sirva de contraponto à interpretação dominante na historiografia do cinema brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** História do Cinema Brasileiro – Cinema Novo – Cinema Marginal

**REVISITING CRYSTALLIZED HISTORIOGRAPHIC  
DELIMITATIONS IN THE HISTORY OF BRAZILIAN  
CINEMA: ‘CINEMA NOVO’ AND ‘CINEMA MARGINAL’**

**ABSTRACT:** This article aims to reflect on the need to review existing delimitations between Cinema Novo and Cinema Marginal, in order to propose a more nuanced picture, which serves as a counterpoint to the dominant interpretation in the historiography of Brazilian cinema.

**KEYWORDS:** Brazilian Cinema History – Cinema Novo – Cinema Marginal

Velhas delimitações. Antigas análises. Elas voltam com força em publicações recentes. Com efeito, no final da década de 1960, o cinema brasileiro atravessava um de seus períodos mais importantes, tendo em vista as profundas transformações que

---

\* Doutor em História Social pela USP. Professor Titular dos cursos de Graduação e PósGraduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Dentre suas publicações, destacam-se os livros *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil* (Bauru/SP: Edusc, 2002. 362 p.) e *Cinema e História do Brasil* (3ª edição, São Paulo: Contexto, 1994, 94p), este último publicado em parceria com Jean-Claude Bernardet. É pesquisador bolsista produtividade do CNPq, nível 1D.

estavam ocorrendo. E, para compreender esse momento histórico, não são poucos os historiadores que o caracterizam por meio de fronteiras bem definidas. Um bom exemplo disso pode ser encontrado em livro recentemente publicado, a saber: *A Nova História do Cinema Brasileiro*, organizado por Fernão Ramos e Sheila Schvarzman (2018).

Trata-se de uma obra volumosa e nosso objetivo, aqui, neste artigo, não é esgotar a análise da totalidade dessa importante contribuição à historiografia do cinema brasileiro. Até porque uma análise sistemática do conjunto da obra é tarefa para dezenas, senão centenas de pesquisadores. Nosso objetivo é, portanto, mais singelo: queremos tratar de um ponto específico, de um problema de ordem conceitual importante que se refere a existência de claras delimitações, que separam diferentes vertentes estética do cinema brasileiro dos anos 1960/1970. Mais exatamente desejamos colocar em questão uma dada interpretação historiográfica, que tem se repetido em diversas obras. Essa reiteração acaba lhe conferindo ares de verdade.

De acordo com essa interpretação historiográfica, num primeiro bloco, havia o Cinema de Mercado (estrangeiro ou nacional) que, adotando estratégias de *marketing* sofisticadas e ancorando-se em tecnologias de som e imagem de última geração, dominava a maioria das salas de exibição. Neste contexto, não devemos nos esquecer: graças ao crescente barateamento dos aparelhos e à expansão do crédito ao consumidor, a televisão brasileira aumentou sua influência sobre o gosto médio do público, adestrando-o em conformidade com os preceitos estéticos do naturalismo e, por consequência, tornando-o cada vez menos apto a apreciar obras audiovisuais inovadoras do ponto de vista da linguagem. Em termos políticos, essa aliança Cinema de Mercado/Televisão resultou num inequívoco conservadorismo, já que as obras mais instigantes e engajadas ficavam presas nas malhas da censura federal.

Num segundo bloco, temos os cineastas vinculados ao Cinema Novo que, a pouco e pouco, estavam abandonando posturas mais autorais e deixando de lado a chamada “estética da fome”, em favor de modelos oriundos da grande indústria cinematográfica. Ao lado disso, denunciavam em altos brados a ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, demonstravam grande desprezo pelo trabalho na televisão e, por isso mesmo, aplaudiram a fundação da Embrafilme (em 1969), que poderia ajudar na produção/distribuição de filmes de custo mais elevados. Do ponto de vista político, estavam abrindo mão de ideias mais radicais (ou “revolucionárias”). Tornaram-se,

portanto, “reformistas” e apostaram na “Resistência Democrática”, que é uma forma mais branda de enfrentamento contra a ditadura militar. É certo que foram tolhidos pela censura federal e tiveram que lutar pela liberação de muitos de seus filmes. Na prática, porém, parecem ter sido cooptados pelos ideólogos da ditadura militar.

No terceiro bloco, em contraposição ao crescente conservadorismo dos cinemanovistas, que tinham sido “cooptados pelo sistema”, e ao Cinema de Mercado/Televisão, que rebaixava o gosto médio do público, ocorreu o surgimento do chamado Cinema Marginal. Os cineastas adeptos dessa última vertente adotaram uma postura mais agressiva diante do espectador de classe média, isto é, abraçaram a chamada “estética do lixo”. Procuraram o confronto com o pretensão “bom gosto” desse segmento do público, denunciando o seu conservadorismo comportamental e político, ainda que não acreditassem na viabilidade de propostas políticas de transformação. Os limites da “visão de mundo” desses cineastas estavam demarcados pela contracultura. A “estética do lixo”, portanto, não vinha acompanhada de nenhum tipo de engajamento político. Eram, a um só tempo, agressivos e “desbundados”. Também foram atingidos pela censura federal e, à semelhança dos cinemanovistas, tiveram que lutar pela liberação de seus filmes, mas, muitas vezes, sem sucesso. Não raro, os filmes marginais ficaram restritos a um círculo muito restrito de apreciadores (cinéfilos frequentadores de cineclubes).

Na verdade, a interpretação historiográfica apresentada acima, de maneira bastante resumida, é dominante ainda hoje e tende a reforçar os contornos desses três blocos, de modo a não deixar dúvidas quanto às diferenças existentes entre essas três propostas cinematográficas.

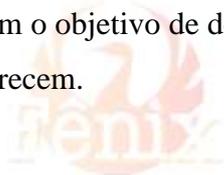
Voltando ao ponto inicial de nossa argumentação, devemos assinalar que o livro Nova História do Cinema Brasileiro, ao invés de matizar o panorama dessa rica produção de filmes, acaba reforçando a interpretação dominante. Isso é particularmente perceptível no capítulo assinado por Fernão Ramos, intitulado “Cinema Novo/Cinema Marginal: entre curtição e exasperação”.

Ao longo de suas páginas, esse capítulo repisa a antiga tese de separação completa entre essas duas vertentes estéticas. Uma passagem elucidativa desse tipo de argumentação é a seguinte: “um elemento-chave para pensarmos essa passagem de bastão na vanguarda do cinema brasileiro, motivo para ruptura definitiva entre os grupos Marginal e Novo, é o modo como evolui a baiana Helena Ignez” (RAMOS;

SCHVARZMAN, 2018, p. 191). Outras passagens do texto poderiam ser, aqui, selecionadas, mas escolhemos essa por se tratar de algo bastante característico desse tipo de interpretação, de acordo com a qual não apenas os filmes podem ser mobilizados, mas igualmente a trajetória pessoal dos participantes, que viveram intensamente esse período, podem ser mencionadas com o objetivo de repisar, reiterar as diferenças, os afastamentos, as rupturas. Não temos objetivo, aqui, de negar simplesmente a existência de inúmeras diferenças entre os movimentos estéticos do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

Entretanto, quando nos debruçamos sobre algumas obras desse período, o que vemos é algo um pouco diferente, ou seja, os contornos são muito mais matizados do que parecem e, por consequência, os pontos de contato muito mais frequentes do que se imagina.

Com efeito, neste breve ensaio, faremos um recorte desse problema e abordaremos alguns aspectos dessa questão mais geral, isto é, discutiremos as aproximações e os afastamentos existentes entre o Cinema Marginal e o Cinema Novo, com o objetivo de demonstrar que as aproximações são muito mais significativas do que parecem.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

\*\*\*

O cinema produzido na “Boca do Lixo” (1969-1973), também conhecido como “Cinema Marginal”, possui representantes cariocas (Júlio Bressane, por exemplo), mas encontrou na cidade de São Paulo o seu desenvolvimento inicial, tematizando transgressores, criminosos e prostitutas, figuras típicas da paisagem paulistana.

Surgido no período posterior ao AI-5, esse cinema foi encarado como uma resposta à repressão política imposta pelo regime militar. Por isso, foi alijado das “respeitáveis” salas de exibição pela Censura Federal. Do ponto de vista formal, os filmes feitos nesta vertente se assumem como radicalização da “Estética da Fome”.

Nesse sentido, Fernão Ramos, ao procurar circunstanciar a conotação de marginal para os filmes, afirmou que podemos perceber dois significados centrais, ambos intimamente relacionados com a produção de cinema no Brasil. Em primeiro lugar, refere-se a “estar à margem de, à beira de, ao lado de alguma coisa”. Já o segundo significado possui conotação ideológica, socialmente muito disseminada, com relação

ao “estar à margem de”, ou seja, há uma forte carga pejorativa: “vagabundo” ou “delinquente”. Para o autor, a compreensão da significação do Cinema Marginal dentro do panorama do cinema brasileiro deve ter sempre presente esta conotação pejorativa inerente ao fato de “estar à margem de”. Uma das principais características deste “cinema” está exatamente no deslocamento ideológico desta carga pejorativa que passa a ser valorada de outras formas (RAMOS, 1987, p. 15-16).

Significativamente, partindo desta conceituação elaborada no universo das significações do vocabulário corrente, Fernão Ramos observou que estes filmes, reconhecidos sob o rótulo de “marginais”, continuaram a discutir momentos da realidade brasileira, mas sob “outra” ótica, isto é, o intelectual e o homem de esquerda (portador da consciência e dos elementos necessários para a elaboração da crítica à situação sociopolítica vivenciada) saem de cena. Em seu lugar surgem os “marginais”, ou melhor aqueles que se encontram à margem do desenvolvimento econômico e social, os que ocupam os “espaços urbanos” decadentes.<sup>1</sup>

Diante dessa definição, é pertinente perguntar: todos os filmes dessa vertente operam dessa forma? Os intelectuais foram, de fato, banidos do universo de preocupações da “estética do lixo”? Em nossa avaliação, para obter uma boa resposta para essa questão devemos estudar o tratamento do tema dos intelectuais, na chave da estética do lixo, na obra do cineasta João Batista de Andrade.

Com efeito, na passagem dos anos 1960 para 1970, este diretor estava enfrentando grandes transformações (sociais, políticas e culturais) que exigiam novos posicionamentos tanto no âmbito pessoal, quanto no profissional. Da mesma fora, um estudo mais atento da trajetória do diretor de teatro Fernando Peixoto revela que, neste momento histórico, ele também estava diante de igual necessidade de revisão e transformação constantes.<sup>2</sup>

Por isso, é possível afirmar: a parceria de Fernando Peixoto (roteiro) com João Batista de Andrade (direção) em **Gamal – delírio do Sexo** é algo bastante significativo

---

<sup>1</sup> É importante observar que a região de São Paulo, conhecida como a “Boca do Lixo”, localiza-se na área central da cidade, justamente aquela que foi sendo “abandonada” com o crescimento urbano e econômico. A opulência e a riqueza deixam de frequentar este espaço para situarem-se em “áreas privilegiadas em bairros cercados de segurança e conforto”, bem como a produção e a prestação de serviços são deslocadas para outras regiões. Nesse sentido, a quem foi relegado o centro velho da cidade? Aos bêbados, prostitutas, ladrões e os demais excluídos da modernização conservadora.

<sup>2</sup> Para maiores informações, consultar: RAMOS & PATRIOTA, 2006.

para a trajetória de ambos. Trata-se de uma proposta de diálogo crítico com a realidade brasileira do período. Com efeito, em **Gamal**,

a história se passa em cenários naturais, abertos, identificáveis – ruas e praças do centro da cidade de São Paulo – e a câmera, de quando em quando, se afasta da ficção que está registrando para filmar as pessoas que em torno da equipe observam as filmagens. O esconderijo e a brecha aparecem com igual destaque na imagem. No trecho final de **Gamal** um personagem é agredido por três outros que destroem as cadeiras que ele fabricava. Quando os agressores se retiram o agredido procura recolocar de pé os pedaços que sobraram das cadeiras arrebentadas – uma outra forma de repetir a encenação do medo e da violência que geraram os filmes marginais. Quando alguém destrói nossas cadeiras a gente não pode fazer nada. Só nos resta tentar arrumar os cacos que sobraram para montar um arremedo de cadeira, para improvisar uma cadeira meio avacalhada, meio esculhambada. E se equilibrar aí. O personagem central neste filme é um jornalista que briga com a mulher e fica meio louco. É um intelectual que perdeu o chão, sem ponto de apoio para se sentar. Alguns filmes marginais tomaram como protagonista um qualquer fora da lei – um assaltante, um criminoso, um rebelde bronco, meio analfabeto, que agride o sistema por instinto de sobrevivência. Outros, como **Gamal**, tomam como protagonista um intelectual. Um intelectual talvez porque o artista (e em especial o que se expressa através do cinema) se sentia marginalizado [...] numa sociedade desfigurada pelas formas de lazer impostas pelos interesses do capital multinacional e desfigurada também pela censura [...]. O herói era um intelectual ou um bandido porque, muito provavelmente, o artista sonha com a possibilidade de poder agredir o mau gosto institucionalizado pelos grandes veículos de lazer com uma violência idêntica à de um fora da lei. Intelectual e bandido, nos filmes marginais, era tudo a mesma coisa. [...] Há um certo tom de queixa aí, como se o cineasta, ao incluir estes flagrantes na história contada em seu filme, estivesse reclamando um pouco da apatia geral dos espectadores (ou das pessoas de um modo geral) diante dos filmes (ou do país como um todo) ou do sofrimento dos intelectuais que lutavam por um melhor país e um melhor cinema (AVELLAR, 1986, p. 107-108).

Este tipo de representação, sem dúvida, assume-se como alegórica, isto é, não é transparente e tem perspectiva globalizante. A respeito do cinema desse período, I. Xavier assim se manifestou:

florescido no período posterior ao AI-5, esse cinema é em geral assumido como a resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gibi e circo-teatro [...]. Enquanto estratégia de agressão, a estética do lixo é uma

radicalização da estética da fome, é uma recusa de reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado [...]. A série que inclui **Gamal, o delírio do sexo**/J. B. de Andrade/70, **Piranhas do asfalto**/Neville/70, **Vozes do medo**/coord. Roberto Santos/71, **Prata Palomares**/André Faria Jr./71, **Nenê Bandalho**/Emílio Fontana/70, **Perdidos e malditos**/Geraldo Veloso/71, **Hitler no Terceiro Mundo**/José Agripino/70, **O pornógrafo**/João Calegato/70, trabalha a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino (XAVIER, 1985, p. 20).

Por meio da estratégia da agressão, **Gamal, o delírio do sexo** filia-se, grosso modo, à **estética do lixo** que é uma radicalização da **estética da fome**. Do ponto de vista estético-formal, a espessura do universo ficcional de **Gamal** é sempre densa, embora fragmentada, com personagens desesperados e agonizantes.

Fundamentalmente, trata-se de uma **representação alegórica do subdesenvolvimento brasileiro que, ao mesmo tempo, dialoga com a contracultura**. De acordo com depoimento de João Batista de Andrade:



**Gamal** foi exibido em Brasília e eu tive que ouvir as mais diversas condenações ao filme por parte de pessoas como, por exemplo, o Joaquim Pedro de Andrade que, amigo, tentava me convencer de que o “irracionalismo” não só não levava a nada como era um perigo. [...] Esse bombardeio, na verdade, tinha um alvo certo: o crescente movimento do cinema marginal tanto no Rio [...] quanto em São Paulo. Os cineastas e os filmes, indistintamente, eram pejorativamente chamados de “udigrudi”, corruptela de “underground”, cultura marginal importada dos movimentos jovens, principalmente norte-americanos. [...]. **Gamal** é um filme carregado de invenções, tem uma carga pessoal muito forte e fora realizado como uma espécie de vômito, um processo de criação espontâneo e incontrolável, forte, apesar da perda de um claro sentido histórico. Mas em vez de defender **Gamal**, eu me posicionei do lado de minha “tradição”, tentando retomar minha capacidade crítica, a busca de um cinema enraizado na história e na política brasileira (CAETANO, 2004, p. 139-143).

Movimento semelhante de atração e repulsa em relação aos referenciais culturais advindos dos EUA, pode ser encontrado também na trajetória de Fernando Peixoto (roteirista de **Gamal**). Pouco antes de sair do Oficina, Peixoto estava envolvido com o projeto de encenação de **Don Juan** (1970). Ao recordar o processo criativo que daria origem a esse espetáculo, o diretor salienta que “a transformação do texto de Molière num roteiro para uma ‘ópera-rock’ foi a consequência direta desta experiência vivida em meses de Berkeley a New York”. Portanto, sob o impacto dessas referências culturais, fez “a aproximação de Dom Juan com Mick Jagger ou James Dean, ou com os

personagens do **Easy Rider** de Dennis Hopper”. Entretanto, tal aproximação, tempos depois, foi vista por Peixoto como limitadora:

Foi uma forma errada de abordar a problemática proposta pelo texto. Na medida em que situava a reflexão num terreno ideológico distante de nossa realidade objetiva. O espetáculo não caía no elogio do *hippie*. Mas, ao contrário, procurava colocar o problema em questão. O potencial social e político do texto, entretanto, é bem mais amplo. Hoje sinto com clareza que esta opção inicial da concepção do espetáculo, partiu de uma visão deformada da realidade brasileira daquele instante (PEIXOTO, 1989, p. 136-137).

Estudar essas obras é, sem dúvida, uma oportunidade de jogar luz sobre uma conjuntura em que o impacto da contracultura foi muito significativo e não levou, necessariamente, à despolitização das artes. Por essa razão, as vicissitudes do engajamento artístico – questão central nos debates do período – encontra em **Gamal** uma pista muito consistente dos caminhos seguidos pelos artistas brasileiros preocupados com a discussão dos temas relevantes e que, ao mesmo tempo, recusando o didatismo e uma certa postura iluminista, presentes em diversas obras daquele momento, desejavam manter um diálogo instigante e não-conformista com o público.

A luta contra a ditadura militar e, particularmente, a chamada “Resistência Democrática” ganham, desta forma, contornos mais matizados. Diante de obras como essas, somos levados a pensar que, ao contrário do que afirmam as interpretações historiográficas dominantes, Cinema Novo e Cinema Marginal não estavam tão distantes um do outro, no que se refere aos grandes temas e quanto às formas de representação.

Por essa razão, discordamos daqueles que enfatizam a existência de uma radical separação entre essas duas propostas estéticas, como se elas, historicamente falando, não estivessem problematizando e discutindo o impacto da chamada modernização conservadora, imposta pela ditadura militar. Os que advogam a tese segundo a qual há uma radical separação entre essas propostas utilizam como exemplo o filme **O Bandido da Luz Vermelha** de Rogério Sganzerla como base para as suas argumentações. Um bom exemplo dessa proposta encontra-se na passagem transcrita abaixo:

**O Bandido** é um filme marco que, se quisermos traçar linhas demarcatórias, pode ser considerado como o ponto de partida para o

que mais tarde seria o Cinema Marginal. Ponto de partida na medida em que ainda dialoga surdamente com o terreno que foi aplainado para se traçar esta linha e deflagrador, no sentido em que coloca elementos radicalmente novos, de ruptura, no quadro cinematográfico da época ao qual se remete enquanto negação e referência irônica. Sua produção se localiza dentro do quadro ideológico do Brasil dos anos 60, onde a falência dos projetos revolucionários de transformação social permite a emergência de um discurso ainda referente – e ao mesmo tempo descentrado – com relação ao embasamento da prática política que em 1968 se esvaneceu. O tropicalismo é um dos exemplos mais patentes desta relativização de discursos antes homogêneos e de pretendida abrangência totalizadora.

A capacidade de deglutição é exatamente o que, a meu ver, distingue de forma radical **O Bandido** do Cinema Novo, em cujo estômago objetos menos apetecíveis eram imediatamente expelidos e ainda acompanhados de toda uma ladainha sobre as impurezas de sua constituição. A atração antropofágica de **O Bandido** por todo um mundo industrial, urbano, cinematográfico, que circunda a realidade da metrópole, não contém em si um discurso valorativo que intervenha dispondo este universo numa hierarquia de importâncias. Da mesma maneira que na música de Caetano Veloso ‘Alegria, Alegria’, em meio de bancas de jornais, guerrilheiros, Coca-Cola, Claudia Cardinale, o lema que norteia a ação do filme parece ser o ‘por que não?’ (RAMOS, 1987, p. 78-79).

Uma outra possibilidade interpretativa, com a qual concordamos, é aquela que, ao invés de ressaltar as diferenças, reforça os pontos de contato existentes entre as propostas do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Neste contexto, torna-se importante recuperar as considerações feitas por Jean-Claude Bernardet sobre o referido filme. Para ele,

por mais que o **Bandido** esteja em contradição com os filmes do Cinema Novo da década de 60 --- e basta apontar o caráter urbano em oposição à temática rural de um **Deus e o diabo na terra do sol** ou de um **Vidas secas** para salientar uma diferença essencial ---, não deixa de ser muito devedor das suas contribuições. Gostaria de destacar inicialmente a temática terceiro-mundista trazida ao cinema brasileiro pelo Cinema Novo. Filmes anteriores podiam fazer crítica social (**Moleque Tião**). Podiam denunciar a sociedade de classe e a opressão da classe dominante (**Rio 40 graus**), mas a idéia do Terceiro Mundo que ultrapassa as fronteiras da sociedade brasileira e aponta para um sistema de opressão internacional é trazida pelo Cinema Novo. Os filmes finalizados por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra pouco antes do golpe de 1964 abandonam um realismo preso a questões sociais restritas ou a uma sociedade nacional ou camadas dela, para montar metáforas abrangentes que significam não somente o país como um todo, mas uma ampla situação social que vai além dos caracteres nacionais; a afirmação é válida inclusive para **Vidas Secas**, que se mantém mais fiel aos cânones do realismo do que **Deus e o diabo** ou **Os fuzis**. Esses traços podem ser reencontrados no

**Bandido**, quando se autodenomina um ‘faroeste do Terceiro Mundo’. Devemos observar que tal autodenominação vincula um filme urbano com traços nítidos de policial a um gênero, o **western**, eminentemente rural. A vontade de totalização fica patente quando se verifica, por exemplo, que a última palavra do luminoso é ‘Brasil’, retomada quatro vezes em planos quase consecutivos. Ou quando se vê um cartaz mostrando um revólver em primeiro plano, apontando para uma pequena figura masculina enquadrada por um mapa estilizado da América do Sul. No **Bandido** ouviremos várias vezes que ‘o Terceiro Mundo vai explodir, quem tiver sapato não sobra’, o que coloca uma nítida diferença de impostação: enquanto o Cinema Novo aspira à melhoria da vida (o monólogo final de Sinhá Vitória em **Vidas Secas**) ou aponta para uma visão apocalíptica do Terceiro Mundo. Mas nem por isso deixa de retomar a temática, como também é uma metáfora abrangente, pois não se limita a narrar um caso policial na Boca do Lixo ou mesmo na cidade de São Paulo: estoura essas fronteiras para se constituir em discurso abrangente sobre a situação desesperada do Terceiro Mundo como um todo. Por mais que haja uma nítida diferença de enfoque, o **Bandido** trabalha uma temática e numa linha dramática (a metáfora abrangente) instituídas pelo Cinema Novo. Se deixarmos esse nível geral e descermos a detalhes, acredito que encontraremos outras afinidades. Embora os elementos de cultura popular rural elaborados em filmes como **Deus e o diabo** ou **Os fuzis** estejam ausentes do **Bandido**, podemos no entanto dizer que trabalha e reelabora elementos de cultura popular urbana, tais como certas músicas, histórias em quadrinhos, cinema, rádio (BERNADET, 1991, p. 188-189).

De acordo com Bernardet, portanto, é possível apontar inúmeros aspectos que aproximam as duas propostas. Por isso, afirmar que o Cinema Marginal propõe um outro “olhar” para o Brasil, radicalmente diferente daquele lançado pelo Cinema Novo, é não levar em conta a complexidade dos problemas aí envolvidos.

Entretanto, acreditamos que esses pontos de contato não se restringem à temática terceiromundista, ou à opção pelas formas alegóricas, típicas do cinema novo. Em nosso entendimento a principal convergência encontra-se na crítica da modernização conservadora imposta pelos governos militares na passagem dos anos 1960 para a década de 1970. Em outras palavras, tanto em **Gamal, o delírio do sexo**, quanto em **O bandido da luz vermelha** temos personagens que representam amplos segmentos sociais que não conseguiram inserção positiva naquele contexto sociopolítico e, nesse sentido, as suas existências são a constante negação e o exercício permanente da contradição naquele estágio de desenvolvimento da sociedade brasileira. É essa percepção que, do ponto de vista da representação artística, acaba por unir intelectuais e marginais no contexto da “estética do lixo”.

Portanto, alguns dos filmes que fazem parte da chamada “estética do lixo”, como vimos acima, podem ser considerados como alegorias do Brasil. Eles foram capazes, cada um a seu modo, de propor uma visão abrangente e complexa daquele período, ultrapassando em muito as paisagens paulistas e cariocas que lhes deram origem, dialogando com outras realidades brasileiras, igualmente impactadas, a um só tempo, pela modernização conservadora, pela ação da censura federal, pela crise das propostas da esquerda armada, pelo crescimento indústria cultural e, fundamentalmente, pela contracultura.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- BERNARDET, Jean Claude. **O Vôo dos Anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CAETANO, Maria do Rosário. **João Batista de Andrade**: alguma solidão e muitas histórias - a trajetória de um cineasta brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: HUCITEC, 1989.
- RAMOS, Alcides Freire & PATRIOTA, Rosangela. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n 4, p. 1-34, 2006. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br).
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973)**: A representação em seu limite. São Paulo: EMBRAFILME/MinC/Brasiliense, 1987.
- RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São: Edições Sesc, 2018.
- XAVIER, Ismail. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

**RECEBIDO EM: 30/09/2020**

**PARECER DADO EM: 26/11/2020**