laFuga

Margen, marginales, marginalidades

El experimentalismo político brasileño

Por Vanja Munjin

Tags | **Cine Brasileño | Cine latinoamericano | Cines regionales | Estética del cine | Estudio cultural | Estudios de cine (formales) | Brasil**

Socióloga y diplomada en Teoría y Crítica de cine por la Universidad Católica de Chile. Cursa el Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Se desempeña como asistente de investigación en el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) y como crítica de cine para El Agente Cine.

Al final de los años sesenta surgió dentro del panorama cinematográfico brasileño, en paralelo del recrudecimiento que vivía desde 1964 la dictadura de ese país y a la sombra del *Cinema Novo*, un grupo de jóvenes veinteañeros que se desmarcan del movimiento liderado por Glauber Rocha radicalizándose hacia una suerte de experimentalismo político, la historia en algún punto los etiquetó como 'Cinema Marginal' pero sus rutas, narrativas y derroteros personales son tan amplios y diversos que alcanzan niveles difíciles de abarcar.

El grupo se asocia a *Boca de Lixo*, lugar marginal de la megápolis sao paulista que durante esos años se transformó en un polo de producción cinematográfica alternativa. Si bien gran parte de la producción local se dedicó a explotar la *pornochanchada*, el Cinema Marginal la utiliza buscando alejarla del rechazo intelectual a la vez que incluía elementos de la cultura popular brasileña.

Ozualdo Candeias, Julio Bressane, Rogelio Sgarzela y Andrea Tonacci son cuatro de sus referentes más conocidos. Influenciados por figuras como Godard, Fuller, Welles y Straub-Huillet, varios de ellos comenzaron realizando crítica de cine y conformaron un grupo de directores que se posicionaban desde una política de autor, realizando películas de bajo presupuesto. Mientras *Embrafilme,* –la productora estatal– financia los proyectos del Novo, las obras del Marginal fueron censuradas políticamente por la dictadura e invisibilizados históricamente a la sombra del Cinema Novo. Si bien aún permanecen poco estudiados por la academia la cinéfila contemporánea, luego del deceso de Candeias y Sgarzela, han comenzado a ser redescubiertos y revisitados.

Lo que proponemos aquí es revisar una película de cada uno de estos referentes de Cinema Marginal como son: *Al margen* (Ozualdo Candeias, 1967), *El bandido de la luz roja* (Rogelio Sganzerla, 1968), *Mató a su familia y fue al cine* (Julio Bressane, 1969) y *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1970), buscando entender de qué se trató ese movimiento.

Las preguntas que guían nuestro recorrido cuestionan el estatuto político de este movimiento como también invitan a pensar qué tipo de margen/marginalidades/marginales ponen en juego y visibilizan estos autores no sólo en términos de temáticas y personajes de sus películas, sino también en cuanto a los modos de producción y distribución y exhibición de los filmes.

A margem de Ozualdo Candeias realizada en 1967, puede leerse como un manifiesto del Cinema Marginal que podemos asociar a la expresión visual del cine mudo, por la centralidad de la música y el sonido versus la reducción al mínimo de los diálogos, como también asociarlo al experimentalismo

desarrollado por las vanguardias.

Comienza película introduciendo y manteniendo a lo largo del relato una cámara subjetiva, utilizándola como forma de narrar a partir y a través de las miradas, lo que produce un efecto gravitacional, vertiginoso e incierto. Los movimientos constantes de la cámara hacen que parezca flotar en un estado de suspensión, consiguiendo captar y seguir de forma particular el movimiento de los cuerpos.

La película retrata en relingo, un espacio vacío, abandonado por la ciudad, en medio de la fangosa orilla de un río, un bote navega por las aguas desde el cual observamos la llegada de una exuberante mujer negra que aparece como entidad mística fascinante. Un hombre la sigue y comienzan un juego de seducción. Otro hombre encuentra una flor en medio del basural que rodea el río, se ensimisma con ella mientras una rubia pasea por el lugar. No sabemos nada de los cuatros personajes, pero rápidamente nos parece que se mueven por esos lugares como si fueran propios, sus miradas entrañables, coquetas, violentas, fuertes, afirmativas, los muestra empoderados de sí mismos y sus vagabundeos, gesto típico del cine moderno, solo sentimos un choque cuando entes evidentemente externos llegan al lugar, la mirada de un cura es menospreciativa, helada, lejana. Por primera vez en un filme lleno de miradas a la cámara, un personaje pareciera que no querer mirarnos. La novia también nos aleja con su mirada. Luego de este giro, de estas distancias, nuestros protagonistas comienzan a morir uno a uno. A algunos los vemos salir del margen, entrar en la ciudad, desaparecer, ser mirados con extrañeza por los transeúntes, sentirse como extranjeros.

Por su parte Rogelio Sganzerla escribe y dirige a sus 20 años *El bandido de la luz roja* que tuvo gran éxito y aplausos de la crítica, ganando mejor director y mejor película en el festival de Brasilia de 1968. Su lenguaje particular, iconoclasta, de estilo anárquico fundado principalmente en la operación del montaje, recuerdan a ratos la ópera prima de Orson Welles.

El film se basa en la historia de João Acácio Pereira da Costa, un ladrón de casas de *Sao Paulo* apodado por la prensa como 'el bandido de la luz roja' –pues siempre iba acompañado de una linterna roja– que remeció a la prensa y la opinión pública por su modos de operar, enfrascándose siempre en largas discusiones con sus víctimas y astutas escapadas de la policía. El guión posee gran similitud con los hechos reales. La voz en *off* sigue el estilo de las radios policiales y la prensa sensacionalista, generando un contraste entre lo que vemos a través de la cámara, que sigue al personaje en sus robos, sus amoríos, su manera de gastar el botín y el discurso crecientemente monstruoso que la prensa construye sobre él.

Sarcasmo e ironía son parte de la aproximación humorística que tiene Sganzerla para retratar a este bandido. La subversión de la narrativa clásica, la mezcla de lenguajes, los lentes anárquicos y corrompidos y la cámara que sigue un radicalismo impredecible conforman una película de crímenes y detectives desde un atractivo visual alucinante.

Cinema Fora da Lei, el manifiesto de Rogério Sganzerla nos dice "Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo (...) O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento." (Sganzerla 1968)

Por su parte, Julio Bressane a sus veinte años también se alía con Sganzerla post *El bandido de la luz roja* y fundan la productora BELMAIR, –a contramano de Embrafilme, productora del Estado que aún en esos años financiaba los proyectos con tintes comerciales del Cinema Novo– y logran, en esos años, realizar con herencias y dineros familiares un total de seis películas en medio año.

Mató a su familia y fue al cine posee una narración episódica. Su trama, recogida el en título, ofrece la historia de un joven que mata a sus padres al comienzo de la película luego del tedio y la rutina hogareña por razones desconocidas y que luego se va al cine. Su narrativa está entrelazada con la de dos chicas que se aman y terminan matándose mutuamente, y que aparecen en escena como si fueran personajes de la propia película que ve el joven en el cine o quizás como personajes en sí mismos que

se le presentan al espectador, no queda evidenciado si es uno o lo otro. El film recoge también varias historias y escenas de asesinatos, funcionando como una suerte de *collage* o catálogo criminológico que atraviesan todo tipo de clases sociales. Con parecidos al cine negro y la comedia musical norteamericana, fue filmada en doce días, y tiene mucho del primer Godard en sus figuras femeninas, la disrupción entre sonido e imagen, los cortes del relato y el jazz.

Julio Bressane cuenta que el escándalo de su estreno para 1970 no puede ser entendido hoy en día. Las copias estrenadas en quince cines fueron retiradas por la policía, y la película permaneció bajo censura en Brasil por más de veinte años. Luego quedó seleccionada en Cannes donde se leyó como un ruptura con el Cinema Novo, por su distancia con la cuestión partidista –recordemos el vínculo del Cinema Novo con el partido Comunista– viéndoselas cercanas a la lucha armada y la guerrilla. "Estuve veinte años sin presentar una película en un festival brasileño, y dieciocho sin presentarme en el exterior. Mientras el Cinema Novo iba a todos los festivales, ¡todos!, para negar nuestro cine y dejarlo fuera de esos espacios"(Antín, de la Fuente y Maza 2013, 34)

Andrea Tonacci por su parte, aparece con *Bang Bang* como un punto de fuga más experimental, pop y surrealista que los anteriores, extremando la velocidad del montaje y el uso del sonido como una amenaza sugerida inexistente en la imagen pero creada enteramente por medio del sonido. Un filme laboratorio podríamos decir. Descrita como "comedia maoísta de detectives" la cinta es una locura radical, explosiva y poética, renunciando a un relato coherente, narrativo u histórico, deviene atmosférica y sensorial, enfatizando la intensidad visual del proyecto cinematográfico puro en tanto ilusión y catástrofe.

Volvamos ahora a las preguntas que nos llevaron a revisar estas obras. ¿Qué estatuto político está en juego? ¿Qué margen(es) abren estas obras? ¿Qué se puede entender por las marginalidades retratadas y los mecanismos utilizados para esto? Ismail Xavier, plantea en su texto *O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos años 90* (2004) al Cinema Marginal como una protesta contra la represión, que asume a la imagen marginal como una figura central de su revuelta, que nos lleva a pensar el estatuto de lo marginal en una red más amplia de relaciones. En esa línea, *A margem* nos pone desde dentro de la marginalidad, las formas y modos en que se habita en el margen, *El bandido de la luz roja* muestra al marginal como un héroe desde la lectura de ironía radical de Sganzerla, *Mato a su familia y se fue al cine* empareja criminales marginales y burgueses ante el asesinato y *Bang Bang* lo lleva a hasta una absurda poética cinematográfica.

Xavier considera la presencia de "*sea marginal, sea héroe*" como un tema que se repite al final de la década. Tenemos ejemplos que conforman el entorno de una experiencia cinematográfica que más por su violencia estética que por la violencia que tematiza, marca la radicalización de un impulso del Cinema Novo. "Dadas las circunstancias políticas y de mercado, tal gesto sufrió la censura de la policía siendo confinado en las esquinas de la programación, el marco institucional en las que se exhibieron se aproxima al del largometraje en 35 mm, más en sintonía con circuito de arte europeo y de los lugares alternativos del tipo que se encuentra en el cine underground americano." (Xavier 2004) Entonces, el gesto político del Cinema Marginal va tanto aparejado de los temas y personajes que retrata como de la forma en que ellos como autores realizan la operación a través de la subversión del lenguaje cinematográfico.

Julio Bressane planteaba: "Lo que nosotros hicimos fue una traducción, en términos formales, de la guerrilla al cine. Hacer una película en pocos días, con poco material, poca gente entrenada, clandestinamente, con mucha precisión para hacer todo rápido... Y la violencia del lenguaje, más fuerte que una ametralladora. Todo eso está en las películas. Están impregnadas de la época, la violencia, la belleza sensual de entonces, la gracia." (Antín, de la Fuente y Maza 2013, 34-35)

Lo que queda, visto desde hoy, es el gesto atrevido, experimental, juvenil, agresivo y romántico realizado por medio del cine. Como en el lugar que estos filmes le asignan a la muerte: en *A margem* sus personajes van muriendo uno a uno sin mucha explicación o lógica de causa efecto, en *Mató a su familia y se fue al cine* unos son asesinados a manos de otros, *El bandido de la luz roja* se suicida y sin quererlo el detective que lo seguía muere con la misma corriente eléctrica, en *Bang Bang* no sabemos

bien quienes viven y quienes mueren. La muerte no es una fatalidad, no es el reverso de la vida cotidiana sino que forma parte de aquella.

Tonacci en una entrevista nos dice: "Mas você sabe de uma coisa, eu fico pensando assim... Os momentos, nos períodos mais difíceis, mais instáveis, são os períodos onde, pelo menos naquele momento para a gente, é quando você tem mais vontade de dizer alguma coisa. Nos períodos em que está tudo bem, digamos, em que você está feliz, que não tem que batalhar nada, quer dizer, batalhar nada não existe, mas quando você está muito equilibrado, aí vira... Você precisa mexer a coisa para ter um pouco de turbulência, para poder existir de novo uma motivação." (Tonacci 2005)

Bibliografía

Antín, Eduardo; De la Fuente, Flavia y Maza, Gonzalo (2013) La patología engendra el Estilo en Estremecimientos. Júlio Bressane y el cine. BAFICI.

Sgarzela, Rogelio (1968) Cinema fora de lei publicado en la Revista Caballo Azul. consultado en http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm

Tonacci, Andrea (2005) Entrevista realizada por Daniel Caetano, Francis Vogner, Francisco Guarnieri e Guilherme Martins. Transcrição de Bianca Novaes e Cléber Eduardo. Consultado en http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm

Xavier, I. (2004). O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. Consultado en http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php

---

Como citar: Munjin, V. (2017). Margen, marginales, marginalidades, *laFuga*, 19. [Fecha de consulta: 2026-11-06] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/margen-marginales-marginalidades/835