



O CINEMA MARGINAL COMO ESCRITA DA HISTÓRIA: Arte, resistência, educação

Isaac Bruno de Sousa Soares (Universidade Federal do Maranhão-UFMA)

RESUMO

O presente artigo discute o cinema marginal brasileiro como forma de escrita da história e instrumento de resistência cultural e pedagógica. Produzido durante o regime militar, esse cinema rompe com as narrativas tradicionais e constrói, a partir da precariedade estética, uma linguagem crítica sobre o Brasil e suas contradições. A análise se baseia em obras de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, que transformam o caos e o improvisado em discurso político. Com base em autores como Flávio Reis, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Marc Ferro e Paulo Freire, o estudo adota uma abordagem qualitativa, de natureza básica, com procedimentos bibliográficos e análise fílmica. Conclui-se que o cinema marginal, ao provocar o olhar e questionar a linearidade histórica possui grande potencial educativo, por incentivar a leitura crítica da realidade e estimular a formação de uma consciência histórica e estética.

Palavras-chave: Cinema Marginal, Educação, História, Resistência Cultural, Paulo Freire.

INTRODUÇÃO

Quando a gente fala em cinema marginal, o que vem à mente não é um gênero bonito ou polido é o oposto. É um cinema que nasce do improvisado, da raiva e da invenção. Surgido no final da década de 1960, o movimento apareceu num momento em que o Brasil estava mergulhado na repressão da ditadura militar, especialmente após o Ato Institucional nº 5, de 1968, que marcou o auge da censura e do controle cultural. Nesse contexto, muitos artistas se viram entre o silêncio e a subversão, e foi desse impasse que o cinema marginal emergiu.

Enquanto o Cinema Novo representado por Glauber Rocha ainda buscava uma utopia de transformação social através da arte, o cinema marginal preferiu olhar para o fracasso



desse sonho. Ele filmou o que sobrou: os restos, o lixo, o caos urbano, a violência e o desespero de uma sociedade em ruínas. Como diz Flávio Reis (2020), essas obras expressam “fragmentos de um Brasil estilhaçado”, onde a unidade se perdeu e o que resta é uma narrativa feita de ruídos e contradições.

Esses filmes foram produzidos de forma quase artesanal, com orçamentos mínimos e câmeras de 16 mm, muitas vezes filmados na região da Boca do Lixo, em São Paulo um território simbólico de prostituição, contravenção e marginalidade. Ali, a precariedade técnica virou estilo: o som estourado, a luz irregular, o corte brusco e o improvisado foram transformados em linguagem. Era um cinema feito nas brechas, nos interstícios, contra o sistema e fora dele.

Quando a gente fala daquele final dos anos 60, não dá pra esquecer que o país vivia com o coração apertado. O AI-5 caiu como um peso no peito desses que tiram o ar e fazem o mundo ficar menor. Não foi só uma canetada autoritária; foi um silêncio imposto. De repente, tudo o que podia desafinar o discurso da ditadura era perseguido: música, teatro, poesia, imprensa, cinema. Era como se o Brasil tivesse sido colocado numa sala em que até o eco era proibido.

E é nesse ambiente abafado que o cinema marginal respira ou tenta. Ele nasce justamente dessa sensação de não caber nas regras, de não aceitar a mordida cultural que o regime tentava colocar em todo mundo. Os cineastas desse período filmavam como quem resiste: câmera na mão, som estourado, improvisado, pressa, medo, coragem. Imagens que parecem tremidas não porque faltava técnica, mas porque o país inteiro tremia junto.

O AI-5 queria um Brasil arrumado, controlado, uniforme. O cinema marginal devolveu um Brasil sujo, contraditório, impossível de domesticar. Cada ruído, cada corte brusco, cada corpo que aparece fora do lugar é uma forma de dizer que a arte não desistiu, mesmo quando o país inteiro parecia encostado na parede. Assistir a esses filmes é como espiar por uma rachadura da História: ali, nas frestas, pulsa a vida que a ditadura tentou esconder e que, teimosamente, continuou existindo.

Mas o cinema marginal não é só uma expressão de resistência política é também uma forma de pensamento. Ele cria outra maneira de escrever a história, uma escrita pelas imagens, construída a partir daquilo que a História oficial costuma ignorar: os corpos



dissidentes, os gestos grotescos, as falas desajustadas. Por isso, pensar o cinema marginal é também pensar o Brasil de outro ângulo, pela ótica de quem foi deixado à margem.

Pensar o cinema marginal hoje, em meio às novas formas de produção audiovisual e à proliferação de imagens digitais, é também repensar o papel da arte como espaço de resistência. As questões levantadas por esses cineastas continuam atuais, pois ainda lidamos com censuras simbólicas, desigualdades e disputas de narrativa. Assim, revisitar o cinema marginal é uma forma de refletir sobre como o Brasil se vê, e como ainda escolhe se calar.

Essa perspectiva faz do cinema marginal um campo fértil para a educação crítica, especialmente no ensino de História e Artes. Paulo Freire (1996) dizia que ler o mundo é tão importante quanto ler a palavra e o cinema, nesse sentido, é uma forma de leitura do mundo. Ver um filme marginal é encarar um país que não cabe nos moldes formais da narrativa clássica. É se deparar com uma estética que provoca que desconstrói e que convida o espectador a pensar.

Este artigo parte dessa provocação: compreender o cinema marginal brasileiro como uma forma de escrita da História e como prática educativa. Para isso, busca-se discutir como os cineastas do período especialmente Rogério Sganzerla e Júlio Bressane transformaram o imprevisto e o desconforto em discurso histórico e pedagógico. Ao mesmo tempo, pretende-se refletir sobre o potencial desses filmes para o ensino contemporâneo, considerando que a educação também precisa aprender a lidar com o fragmentário, o contraditório e o inacabado exatamente como o cinema marginal.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Falar do cinema marginal é entrar num território em que a estética e a política se confundem. Não dá pra separar a forma do conteúdo, nem a arte da conjuntura histórica que a produziu. Logo o cinema nasce, como lembra Flávio Reis (2020), num Brasil “em estado de fratura”, onde o sonho modernizador dos anos 1960 já havia se desgastado e a promessa de transformação social havia sido interrompida pelo golpe militar. O cinema, então, deixou de ser espelho e virou estilhaço: um reflexo fragmentado daquilo que o país se tornava.

Reis entende o cinema marginal não como um movimento coeso, mas como um conjunto de gestos de insubordinação estética. Cada filme, à sua maneira, questiona a ideia de

nação, de identidade e até de narrativa. Em vez de representar o povo como sujeito heroico, como faziam muitos filmes do Cinema Novo, o cinema marginal coloca o povo no caos, sem rumo, às vezes cínico, às vezes violento. Ele mostra o que a ideologia tenta esconder: um país desigual, contraditório e cansado de discursos salvíficos.

Quando a gente olha para o cinema marginal a partir da crítica e da teoria, fica claro que esses filmes não nasceram apenas de uma vontade estética, mas de uma fratura. Flávio Reis fala desses cineastas como quem recolhe estilhaços não para reconstruir o Brasil, mas para admitir que ele sempre foi esse mosaico quebrado. E é interessante perceber como essa ideia de fragmento atravessa tudo: a imagem, o som, a narrativa e até o próprio gesto de filmar. Não existe um país ordenado por trás daquelas câmeras; existe um país tentando se explicar sem conseguir terminar a frase.

Bernardet, por sua vez, toca numa ferida que o cinema marginal deixa explícita: a impossibilidade de representar “o povo” como entidade homogênea. É como se esses cineastas dissessem, quase em sussurro, que o povo nunca coube nesses quadros heroicos que o Cinema Novo gostava de levantar. No marginal, o povo aparece torto, cansado, irônico, às vezes violento mas sempre vivo. E essa vida, mesmo quando filmada no limite do grotesco, carrega uma honestidade que desmonta qualquer idealização. Porque idealizar, nesse contexto, é também apagar.

Ismail Xavier ajuda a entender isso quando fala da opacidade. O cinema marginal é opaco não por capricho, mas por necessidade. Ele não quer que o espectador apenas veja quer que ele perceba o ato de ver. É quase um convite: “olha de novo, isso aqui também é construção”. E quando o filme se assume como construção, ele desarma a ilusão de transparência que tanto tranquiliza. Nada ali é neutro, e talvez seja essa a maior força política desse cinema: obrigar o espectador a abandonar o conforto.

Se a gente aproxima esse debate da reflexão de Paulo Freire, tudo começa a fazer ainda mais sentido. Freire falava da importância de uma educação que provoque, que desestabilize, que devolva ao sujeito a capacidade de ler o mundo com desconfiança. O cinema marginal faz exatamente isso, só que pelas imagens. Ele não educa oferecendo respostas, mas abrindo feridas. Ele transforma o desconforto em método, a dúvida em forma, a contradição em horizonte. É uma pedagogia pela inquietação.



E quando Marc Ferro afirma que o cinema produz história não só representa, o cinema marginal talvez seja um dos exemplos mais radicais disso. Porque ali, naquelas imagens tremidas, está uma tentativa de escrever o Brasil de dentro, sem polir o que machuca. Aquilo que não entra nos livros, aquilo que o Estado tenta esconder, aquilo que a memória oficial tenta apagar tudo isso aparece no cinema marginal como cicatriz aberta. Ferro diz que o cinema disputa a memória, e talvez o marginal dispute justamente aquela memória que nunca teve lugar.

No fundo, o que une todos esses autores é a ideia de que o cinema marginal não é só um movimento estético, mas uma forma de pensar e pensar contra. Contra o Estado, contra a narrativa dominante, contra a imagem arrumadinha do Brasil, contra o próprio desejo de coerência que a gente às vezes insiste em procurar. E talvez seja por isso que ele continua tão atual: porque o Brasil também continua sendo esse país que escapa, que ruge, que fragmenta. E porque ainda precisamos de imagens que nos forcem a olhar sem filtros aquilo que tentamos evitar.

Jean-Claude Bernardet (1995) ajuda a compreender esse deslocamento. Para ele, o cinema brasileiro tradicional, mesmo o politizado, acabou criando uma imagem idealizada do povo, uma figura simbólica que existia mais na tela do que na vida real. O cinema marginal, ao contrário, desmonta essa imagem. Em filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* ou *O Anjo Nasceu*, o povo não é o redentor, é o marginalizado, o fora-da-lei, o anti-herói. Ao trazer esses corpos e vozes para o centro da narrativa, o cinema marginal não apenas representa a exclusão, mas também a transforma em linguagem.

Ismail Xavier (2001), ao discutir o papel do cinema na cultura brasileira, fala em “transparência e opacidade” das imagens. A transparência é o cinema que tenta esconder seus artifícios, criando uma ilusão de realidade. Já a opacidade é o cinema que se revela enquanto linguagem, que mostra suas costuras. O cinema marginal é radicalmente opaco ele se assume como invenção, não quer parecer natural. O som falha, o corte é brusco, o ator olha pra câmera. Tudo isso nos lembra o tempo todo que estamos diante de uma construção, de uma manipulação consciente da forma.

Essa opacidade é importante porque quebra a passividade do espectador. Quando o filme se mostra como construção, o público é obrigado a se posicionar, a pensar, a se perguntar: por que isso está sendo mostrado assim? Paulo Freire (1996) chamaria esse gesto



de “educação problematizadora”, aquela que não entrega verdades prontas, mas estimula o sujeito a refletir criticamente sobre o mundo. É nesse sentido que o cinema marginal ultrapassa a arte e entra no campo da educação ele ensina, não por meio da moral, mas do incômodo.

A educação estética proposta por Freire se baseia na ideia de que todo ato de ver é também um ato de ler. Quando o espectador se confronta com as imagens do cinema marginal, fragmentadas, desconfortáveis, imprevisíveis, ele precisa reconstruir o sentido por conta própria. Isso é um exercício de leitura crítica, que exige não apenas interpretação racional, mas também sensibilidade. E essa sensibilidade é profundamente política, porque nos obriga a olhar de novo para aquilo que a História oficial tenta apagar.

Marc Ferro (1992), ao pensar o cinema como agente da história, afirma que o filme não é só documento, mas também produtor de sentido histórico. Ele cria interpretações do passado, interfere na memória coletiva e influencia a forma como as sociedades se percebem. Quando o cinema marginal revisita o Brasil sob a ditadura, ele não está apenas retratando aquele tempo está disputando a narrativa, propondo outras maneiras de lembrar. É uma história contada pelas margens, feita de vozes que não tiveram lugar na escrita oficial.

É interessante notar como, em muitos aspectos, o cinema marginal antecipa debates contemporâneos sobre representação e exclusão. Ele não se limita a denunciar a desigualdade; ele desmonta a forma cinematográfica tradicional que sustentava essa desigualdade. A precariedade estética, nesse caso, não é falha é escolha. É um modo de dizer: se o Brasil é desigual e instável, o filme também precisa ser.

A relação entre cinema e educação, então, passa por esse mesmo princípio de desordem criativa. Educar não é organizar o mundo em verdades fixas, mas oferecer ferramentas para que cada sujeito possa reconstruir o mundo por si. O cinema marginal ensina pela contradição, pela dúvida e pelo erro. E, talvez por isso, ele continue sendo atual: num tempo em que tudo é editado e polido, ele nos lembra que o real também é ruído, excesso e imperfeição.

Assim, a fundamentação deste trabalho parte da ideia de que o cinema marginal é uma prática estética e pedagógica ao mesmo tempo. Ele nos ajuda a compreender o Brasil não pela



coerência, mas pela falha; não pelo discurso, mas pelo ruído. E é nesse ruído que a história se revela como disputa, como memória e como linguagem viva.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A proposta deste trabalho parte de uma abordagem qualitativa e interpretativa, considerando o cinema como um espaço de produção simbólica e de memória. O objetivo não é classificar os filmes em categorias rígidas, mas ler neles uma forma de escrita da História fragmentada, contraditória e profundamente política. Essa leitura parte do princípio de que o cinema é uma linguagem que não apenas representa o mundo, mas o reformula, interferindo na maneira como enxergamos o passado e o presente.

A metodologia se apoia em dois eixos complementares: a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica. A primeira envolve o diálogo com autores que discutem o cinema brasileiro e suas implicações históricas e estéticas, como Flávio Reis (2020), Ismail Xavier (2001), Jean-Claude Bernardet (1995) e Marc Ferro (1992), além das contribuições pedagógicas de Paulo Freire (1996). Esses referenciais oferecem o suporte teórico para compreender o cinema marginal não apenas como arte, mas também como prática social e educativa.

A análise fílmica concentra-se em três obras representativas do período: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; *O Anjo Nasceu* (1969) e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), ambas de Júlio Bressane. Esses filmes foram escolhidos por condensarem as principais características do cinema marginal: o uso da precariedade como linguagem, a crítica à narrativa tradicional e a representação de um Brasil em colapso moral e simbólico.

O procedimento analítico busca compreender como a estética do ruído, do improvisado e da desordem funciona como uma forma de pensamento histórico e educativo. A leitura dos filmes será feita à luz das ideias de “educação problematizadora” de Freire (1996) e da “opacidade” cinematográfica de Xavier (2001), que ajudam a entender como a arte pode provocar a reflexão crítica.

Além disso, é importante reconhecer que trabalhar com o cinema marginal exige um tipo de metodologia que não se limita aos procedimentos acadêmicos tradicionais. Assistir a esses filmes é, por si só, um exercício interpretativo que ultrapassa a análise técnica, que envolve lidar com silêncios, ruídos, cortes abruptos e sensações que escapam do papel. Por



isso, este estudo também se apoia numa postura sensível de leitura, na qual o olhar do pesquisador não busca domesticar a obra, mas se deixar afetar por ela. A análise aqui proposta se constrói nesse lugar, entre o rigor teórico e a experiência estética entendendo que, diante de um cinema feito de fragmentos, o ato de analisar também se torna um gesto fragmentado, porém consciente. Essa dimensão experiencial não substitui a pesquisa bibliográfica, mas a complementa, permitindo que a interpretação dos filmes aconteça tanto pela via conceitual quanto pelo impacto que provocam ao serem vistos.

Por fim, esta metodologia parte da noção de que analisar um filme é também um ato político e pedagógico. O olhar do pesquisador não é neutro ele é atravessado por sua própria experiência histórica e cultural. Assim, o cinema marginal é lido aqui como um texto aberto, que convida o espectador (e o pesquisador) a participar ativamente da construção de sentidos.

DESENVOLVIMENTO

O Bandido da Luz Vermelha: a ironia como denúncia

Em *O Bandido da Luz Vermelha*, Rogério Sganzerla mistura tudo: notícia policial, cultura pop, quadrinhos, discursos políticos, rádio e pornochanchada. O resultado é um filme que mais parece um zapping caótico da televisão brasileira e essa confusão é proposital. A montagem acelerada, o som estourado e a narração radiofônica criam um ambiente de ruído constante. Sganzerla não quer explicar o Brasil; ele quer nos afogar nele.

O “bandido” do título é inspirado num criminoso real, mas, no filme, vira símbolo. Ele é o produto de um país que fabrica marginalizados e depois os transforma em espetáculo. O herói e o vilão se confundem, a moral se dissolve. O filme desmonta o discurso da ordem e mostra a hipocrisia de uma sociedade que se alimenta da violência que condena.

No nível estético, merece atenção a manipulação do som: ruídos, sobreposição de vozes e músicas fora de tempo criam uma paisagem auditiva que amplia a sensação de saturação informacional. A trilha, às vezes dissonante, funciona como contraponto às imagens e evidencia a violência simbólica que atravessa a sociedade. Visualmente, a estética “porca” luzes duras, desfocagens, negativos queimados não é mero acidente técnico, mas escolha estética que legitima o filme como registro da precariedade social. Ler esse filme apenas

como “policial” é perder sua potência crítica: ele é ensaio sobre espetáculo, circulação de imagens e produção coletiva do medo.

Flávio Reis (2020) chama esse tipo de estética de “poética do excesso”. Tudo é exagerado, saturado, barulhento e justamente por isso, verdadeiro. A ironia é uma forma de resistência: quando tudo é absurdo, a única resposta possível é o deboche. Sganzerla cria um cinema que não se encaixa em nenhuma forma, e é exatamente essa desobediência formal que o torna político.

Do ponto de vista educativo, *O Bandido da Luz Vermelha* é uma experiência de leitura crítica. Ele desmonta a narrativa tradicional e obriga o espectador a reconstruir o sentido. É o que Freire chamaria de “ato de leitura do mundo”: o espectador precisa interpretar o caos, não fugir dele. E isso é profundamente pedagógico, porque ensina a duvidar, a perguntar, a não aceitar o discurso pronto seja o da mídia, da política ou da história. uma metodologia extremamente eficaz dado o contexto histórico em que o movimento nasce.

O Anjo Nasceu: o grotesco como espelho social

Se Sganzerla trabalha com o excesso, Júlio Bressane leva o cinema ao extremo da estranheza. *O Anjo Nasceu* (1969) é um filme sobre dois assassinos que vagam pela cidade, matando e conversando sobre religião, arte e violência. Nada parece fazer sentido e é exatamente aí que o filme se torna um retrato brutal do Brasil.

Bressane desmonta a noção de realismo. Ele não quer representar o mundo, mas criar outro. A encenação teatralizada, os diálogos fragmentados e a trilha sonora desconexa produzem uma sensação de desconforto constante. É o que Ismail Xavier (2001) chamaria de “cinema opaco”: aquele que não tenta esconder que é uma construção, que expõe suas costuras.

Os personagens de Bressane são figuras marginais, mas não no sentido social apenas são marginais da linguagem, da lógica, da moral. Eles vivem num mundo em que o certo e o errado perderam fronteiras. O grotesco, nesse caso, não é só estética, mas uma forma de revelar o absurdo da vida brasileira sob a ditadura, quando o Estado cometia violências em nome da ordem e da moral.

Analicamente, é útil aproximar *O Anjo Nasceu* de teorias sobre performatividade e representação: o que o filme faz é desnaturalizar categorias morais (culpa, redenção) ao mostrá-las em cena como construções sociais. A câmera muitas vezes reluta em “filmar a verdade” ela enfatiza a artificialidade da situação, convidando o espectador a perceber a cena como construção. Em termos de montagem e plano, note como Bressane utiliza o tempo elíptico: pausas longas, zooms inapropriados, e interrupções de sequência que fragmentam a continuidade temporal. Essas escolhas forçam uma leitura que privilegia reflexões sobre linguagem, ética e violência simbólica.

Jean-Claude Bernardet (1995) observa que o cinema marginal rompe com a ideia de povo idealizado. Aqui, o “povo” aparece deformado, mas é uma deformação que revela, e não esconde. O grotesco é o espelho do real: um real desigual, contraditório e cansado.

Assistir a *O Anjo Nasceu* é um exercício de enfrentamento. O filme não entrega respostas nem conforto. Ele nos deixa no meio da confusão, e é ali que o aprendizado acontece. É um tipo de pedagogia de o incômodo ver, pensar e sentir ao mesmo tempo, sem mediação.

Matou a Família e Foi ao Cinema: o cinema que se pensa

Em *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), também de Júlio Bressane, o cinema vira o próprio tema. O título já é um golpe: o ato de matar e o ato de filmar são colocados lado a lado, como se o cinema fosse uma forma de violência. O filme é composto por fragmentos, cenas desconexas e personagens que parecem viver em um mundo sem tempo.

Aqui, o que está em jogo é a relação entre arte, história e representação. Bressane cria um filme que não narra, mas reflete. Ele desmonta o próprio ato de contar uma história e faz o espectador se perguntar o que significa ver, lembrar e registrar. Em tempos de censura, fazer cinema já era um ato político; fazer um filme sobre o próprio cinema era ainda mais subversivo.

Flávio Reis (2020) destaca que o cinema marginal é uma “autoanálise permanente da imagem”, um modo de revelar as estruturas de poder que controlam o olhar. Em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, o olhar é o verdadeiro personagem, olhar é agir, é interferir, é decidir o que merece existir.



Do ponto de vista histórico, esse filme fala sobre o fim das utopias. O país está paralisado, a revolução virou memória e a violência cotidiana se banalizou. O cinema, então, se torna o espaço para repensar tudo: a História, a linguagem, o próprio ato de ver.

Para a educação, esse gesto é essencial. Paulo Freire (1996) lembrava que a consciência crítica nasce quando o sujeito percebe que o mundo pode ser lido de muitas formas. *Matou a Família e Foi ao Cinema* ensina isso: que não há uma leitura única, que a História é uma montagem, e que todo olhar é também uma escolha política.

Entre o ruído e o aprendizado

O cinema marginal, portanto, não ensina por meio da ordem, mas do ruído. Ele transforma a precariedade técnica em estética e o desconforto em reflexão. Para o ensino de História, isso tem um valor imenso: permite trabalhar a ideia de narrativa, memória e identidade de forma crítica, mostrando aos alunos que a História também é uma construção feita de escolhas, silêncios e disputas.

A cada corte brusco, a cada som estourado, o cinema marginal nos lembra que o Brasil real é feito de interrupções e remendos. Sua pedagogia é a da fragmentação: ele não explica o país, mas nos obriga a olhá-lo de novo. E é nesse olhar inquieto, inacabado e rebelde que se encontra o verdadeiro aprendizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o cinema marginal como escrita da História é entender que nem toda história se faz com documentos, arquivos e narrativas lineares. Há histórias que nascem do ruído, do fragmento, do imprevisto. O cinema marginal é uma dessas formas de escrita: ele transforma o desajuste em linguagem e o caos em reflexão. Sua força está justamente em não caber em moldes, em se fazer nas frestas, nos gestos pequenos que escapam à lógica do poder.

Mais do que um movimento cinematográfico, o cinema marginal foi um gesto político e pedagógico. Ele mostrou que é possível falar do Brasil sem esconder suas contradições e, ao fazer isso, ensinou uma nova forma de ver. A estética precária, os sons distorcidos e os personagens deslocados não são apenas recursos de estilo; são modos de pensar a história de outro jeito.



Flávio Reis (2020) observa que esses filmes são fragmentos de um Brasil que se recusa a ser narrado. E é justamente nessa recusa que está sua potência. Ao desmontar o discurso do progresso e da identidade nacional, o cinema marginal revela o que há de mais verdadeiro na experiência brasileira: a desordem, o improvisado, o inacabado.

Mais do que um capítulo da história do cinema, o cinema marginal é um gesto que nos ensina a olhar com desconfiança. Para quem ensina e aprende História, essa desconfiança é essencial: ela impede que aceitemos o passado como algo pronto. Cada imagem, cada ruído, cada fragmento é também uma forma de pergunta. E talvez seja isso que o cinema marginal mais nos oferece o direito de continuar perguntando.

Para o ensino de História e Artes, essa postura é essencial. Ao levar essas obras para o espaço educativo, o professor não oferece respostas prontas, mas abre um campo de questionamentos. O cinema marginal pode ajudar o aluno a perceber que toda narrativa seja histórica, política ou estética, é uma construção. E que ler criticamente o mundo é, antes de tudo, um ato de liberdade.

Paulo Freire (1996) dizia que “ninguém educa ninguém, ninguém se educa sozinho, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo”. Essa mediação pode muito bem ser o cinema. Filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* ou *Matou a Família e Foi ao Cinema* são, nesse sentido, espaços de diálogo. Eles mediam o encontro entre arte e realidade, entre passado e presente, entre o olhar e o pensamento.

E talvez seja justamente no presente nesse presente barulhento e saturado que o cinema marginal encontra seu eco mais inesperado. Hoje, não é mais a censura oficial que dita o que deve ser visto, mas um conjunto de algoritmos que seleciona o que aparece na nossa tela, organiza o que lembramos e até molda o que sentimos. As plataformas nos entregam um mundo filtrado, higienizado por cálculos que prometem precisão, mas que produzem apenas repetição. Nesse cenário, olhar criticamente virou quase um trabalho manual, lento, artesanal. E é aí que o cinema marginal volta a ensinar: ele nos lembra que existe vida fora das recomendações automáticas, que o mundo não cabe nos padrões de relevância criados pelas máquinas. Se antes a violência vinha do Estado tentando calar vozes, agora ela pode vir do silêncio fabricado pelos próprios sistemas que dizem nos conectar. Resistir, hoje, talvez não seja só enfrentar a narrativa oficial, mas romper o ciclo suave da personalização infinita

insistir em ver aquilo que não nos é entregue de bandeja. O cinema marginal nos convida justamente a isso: a recuperar o gesto teimoso de escolher, de pensar, de olhar para além das molduras invisíveis que tentam organizar o real.

Vivemos também um tempo em que tudo precisa ser rápido. As imagens passam como se fossem descartáveis, deslizam pela tela antes que a gente consiga realmente olhar para elas. É um consumo acelerado, quase automático, que deixa pouco espaço para o silêncio e para o incômodo. A própria lógica das redes incentiva respostas fáceis, opiniões instantâneas, sentimentos comprimidos em segundos. E é curioso perceber como o cinema marginal caminha no sentido oposto. Ele exige pausa, exige estranhamento, exige aquele segundo a mais em que o olhar para e se pergunta o que é que está vendo. Talvez seja isso que o torne tão necessário hoje. Em um mundo que entrega tudo mastigado, ele nos devolve a tarefa de interpretar. Em um tempo que promete clareza imediata, ele celebra a dúvida. E, no fim das contas, essa capacidade de duvidar é o que mantém vivo o nosso jeito de pensar. O cinema marginal nos lembra que nem tudo precisa ser rápido, que nem toda imagem precisa ser confortável e que, às vezes, aprender é justamente desacelerar o olhar para poder enxergar o que estava passando depressa demais.

O conteúdo expresso no trabalho é de inteira responsabilidade do autor.

REFERÊNCIAS

O ANJO NASCEU. Direção e roteiro de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Brasil: 1969. 82 min.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção e roteiro de Rogério Sganzerla. Produção de Rogério Sganzerla e Urano Filmes. Brasil: Sagres Filmes, 1968. 92 min.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA. Direção e roteiro de Júlio Bressane. Produção de Belair Filmes, TB Produções Ltda., Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Brasil: 1969. 78 min.



RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema marginal (1968–1973): a representação em seu limite.** São Paulo: Papyrus, 1987.

REIS, Flávio. **Cenas marginais: fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane.** 3. ed. São Luís: Passagens, 2020.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Cosac Naify, 1993.