

Capítulo 2 – Um Ambiente Tropical

1 – Vanguarda e distopia: o Cinema Marginal

Diante da comparação com filmes feitos em países mais ricos, com melhor estrutura técnica, até hoje muitos filmes produzidos no Brasil recebem críticas severas, de críticos e público em geral, por se mostrarem visivelmente aquém dos modelos vigentes. Isto era unânime nas primeiras décadas do século XX, com raras exceções. Talvez a mais célebre destas exceções, curiosamente, foi um filme de linguagem acentuadamente experimental: *Limite*, dirigido por Mário Peixoto e lançado em 1931. Seria impróprio usar a expressão “público em geral” para falar de um filme que não teve lançamento comercial, mas é preciso notar que um filme de tom vanguardista conseguiu provocar discursos de louvor e defesa vindos de uma (ínfima) parte de cinéfilos e críticos, em contraposição a todas as críticas reservadas à vulgaridade das produções nativas nos anos anteriores e posteriores. Ainda que *Limite* seja claramente aparentado a determinados estilos de filmes europeus, aos seus defensores ele pareceu ter força para marcar sua diferença, sua personalidade em meio ao resto da produção.

Limite e sua recepção são apenas uma pequena parte da história da cinematografia brasileira daqueles anos, que não será o assunto deste estudo. No entanto, parece-me interessante lembrar este episódio distinto para notar que, se é exigente a relação de público e crítica com a produção nativa, já em 1931 a cultura cinematográfica brasileira sedimentou o mito de um filme perdido e maldito que, no entanto, era um filme de “padrão internacional” – um filme cujo nível artístico era “de exportação”, para usar o termo de Oswald de Andrade. Não por acaso, foi escolhido para ser projetado para Orson Welles quando este veio ao Brasil, mais de dez anos após ter sido feito por Mario Peixoto e sua equipe.

Com isso em mente, vale relembrar a ironia que Mario Behring destilou sobre a produção brasileira de filmes alguns anos antes de *Limite* ser feito:

Entre nós, em que a indústria cinematográfica é uma cousa absolutamente incipiente, nada havendo produzido até hoje, exceção feita de alguns films naturaes, que mereçam o tempo de ver *horrores* filmados (...). Aliás, os films em que tem figurado artistas brasileiros, conservam-se também inéditos. É a sorte de nossa

gloriosa cinematographia nacional, cheia de mestres e que soffre a mais tremenda injustiça de não ser comprehendida!...¹

A crueldade de Behring parece ser premonitória em relação ao filme de Mario Peixoto, que de fato se conservou inédito no circuito de salas de cinema. Na revista *Cinearte*, criada pouco depois da publicação deste texto de Behring (e que logo se consolidaria como lugar de defesa da produção de filmes no Brasil, cumprindo um papel histórico fundamental), Adhemar Gonzaga tornou pública a sua receita para o engrandecimento da produção de cinema no Brasil, ressaltando que era necessário abandonar a vergonhosa “*biblioteca de alcova*”:

Deixar a porta dos engraxates. As columnas de crimes dos jornaes. A bibliotheca de alcova, immunda, repugnante. Pegar um megaphone. Um sujeito que saiba o que é enquadração. Um outro que saiba virar a manivela de uma machina (...) E ter, antes de tudo, um cartão de visita bem alvo, bem bonito: dignidade, decencia, moralidade.²

A oposição entre público e crítica de *Limite* – um grupo nem sequer teve oportunidade de ver a obra, o outro o defendeu de forma praticamente unânime – marca a historiografia do cinema brasileiro de forma oposta e complementar aos filmes do primeiro ciclo que, de fato, conseguiu inquestionavelmente atingir o grande público: os “filmes de carnaval” e as chanchadas que deles derivaram. Ali, se quase toda a crítica do período condenou os filmes, o público deu respostas eloquentes na venda de ingressos (mesmo que seja preciso notar que comprar ingresso não é idêntico a apreciar o filme). A perspectiva paródica que era apresentada pelas chanchadas, com seu olhar derrisório sobre as circunstâncias brasileiras, agradava ao público dos cinemas do país ao ironizar sua incapacidade de superar o atraso. Como apontou Jean-Claude Bernardet: “*Parodiar, para usar palavras de Paulo Emilio, não é combater, mas sim debater-se no subdesenvolvimento*”³. A chanchada não era produto “de exportação”, era humor feito a partir da auto-estima negativa – a “vergonha de uma nação”. Segundo João Luiz Vieira:

A paródia demonstra, dessa forma, uma ambiguidade característica, atuando criticamente em relação a si mesma e demonstrando um profundo sentimento de autodesprezo. Ela critica e ridiculariza o próprio cinema brasileiro por não poder se

¹ Conforme citado por Paulo Emilio Salles Gomes no livro *Humberto Mauro, Cinearte, Cataguases*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

² Trecho mencionado no livro *Humberto Mauro, Cinearte, Cataguases*, de Paulo Emilio Salles Gomes, já citado. No livro de Paulo Emilio há uma longa análise do papel exercido pela *Cinearte* no contexto da época.

³ Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.

igualar ao modelo americano, apesar do desejo dos seus produtores.⁴

Quando surgiu o cinemanovismo, no princípio dos anos 1960, o grupo que o constituiu tratou de repudiar tanto a herança de *Limite* quanto das chanchadas. Mesmo que tenham provocado polêmicas apaixonadas entre a crítica e os cinéfilos radicais, em sua maioria os filmes cinemanovistas não conseguiram causar o mesmo frisson junto ao público, como é sabido. O cinemanovismo se tornou o grande marco moderno do cinema brasileiro, despertando o interesse de boa parte da crítica brasileira e internacional, assim como de diversos festivais. No entanto, por ter como um dos seus objetivos fundamentais a conscientização da população brasileira, o grupo cinemanovista via suas pretensões serem recalçadas pela estrutura de difusão de filmes. Conforme o cineasta Joaquim Pedro de Andrade afirmou em entrevista a Alex Viany,

Não basta que um cineasta indique estar numa posição progressista em relação aos fenômenos que ocorrem no Brasil. É preciso – se ele tem realmente essa posição que indica ter, e se realmente é honesto – que procure ser efetivo politicamente, isto é, que torne seu filme um instrumento político e social efetivo. Ora, isso não ocorre de maneira alguma. Para que um filme seja um instrumento político efetivo, é preciso primeiro que se comunique com o público visado.⁵

É preciso ressaltar essas três fases marcantes na relação da produção brasileira de filmes com público e crítica para compreender a herança que o chamado Cinema Marginal recebeu ao se constituir como conjunto (e na medida em que se constitui como tal). Entre o final da década de 1960 e os primeiros anos da década seguinte, produziu-se no Brasil um punhado de filmes que, vistos em perspectiva pela tradição historiográfica, ganharam diversos nomes: cinema “udigrudi”, “do lixo”, “cafajeste”, “de poesia”, “de invenção” ou “pós-novo”. Seus filmes inaugurais foram os longas de estréia de Ozualdo Candeias, *A margem*, e de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha*, ambos filmados em 1967. Os realizadores do(s) grupo(s) costumam incluir José Mojica Marins como um precursor e um mestre, a partir do primeiro filme de seu personagem Zé do Caixão, *À meia-noite levarei sua alma*, de 1964. Além destes, outros nomes centrais do movimento são Julio Bressane – que antes era considerado um dos jovens “príncipes” do Cinema Novo e no seu longa de estréia, *Cara a Cara*, apontou com clareza a divisão entre gerações que estava ocorrendo -, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, João Silvério

⁴ “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”, artigo de João Luiz Vieira publicado na edição 41/42 da revista Filme Cultura, publicada em maio de 1983.

⁵ “Entrevista com Joaquim Pedro de Andrade”, no livro *O processo do cinema novo*, que reúne entrevistas feitas por Alex Viany (organizado por José Carlos Avellar). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

Trevisan, Neville D’Almeida, João Callegaro e Jairo Ferreira. Nos últimos anos, consolidou-se a expressão “Cinema Marginal” para designar estes filmes e cineastas - embora nenhum dos realizadores que o compuseram aceite o nome de bom grado. Numa entrevista conjunta feita na década de 1970, Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach discutem longamente sobre a pertinência do rótulo.⁶ Já Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci, em certas ocasiões, tiveram o cuidado de adicionar um sufixo para afirmar que esta marginalização aconteceu a contragosto: marginalizados, ao invés de marginais.⁷ Flávio Moreira da Costa apresentou ponto de vista parecido em um artigo da revista Filme Cultura: “*Não se pode considerar marginal um conjunto de filmes que são lançados comercialmente e concorrem em festivais*”⁸. José Carlos Avellar, por sua vez, relativizou esta perspectiva ao apontar que os próprios filmes propuseram uma relação de agressividade e ruptura com as expectativas do público. Segundo Avellar:

A denominação pode nos ajudar a entender mais rapidamente o propósito destes filmes se compreendermos a marginalidade como uma atitude do realizador, como o resultado de um desejo consciente de permanecer à margem. A condição de marginal não é uma coisa exterior ao filme. Não é um estigma imposto ao filme. É um sentimento intrínseco ao projeto. A marginalidade, aqui, não é uma questão econômica. É uma questão política.

Cinema marginal, ou udigrudi, porque um grupo de realizadores levou ao extremo o razoável bocado de marginalidade que caracteriza a relação entre o intelectual e a sociedade brasileira. Marginal, ou udigrudi, porque um grupo de realizadores assumiu até as últimas consequências a impossibilidade de ultrapassar as barreiras (especialmente as barreiras criadas pelo poder) armadas entre eles e as pessoas comuns.⁹

Certamente, não é possível excluir as características dos próprios filmes do contexto que levou esta produção a permanecer obscura, praticamente inacessível ao longo de décadas. Além disso, é instigante a proposta de que aquele grupo de cineastas não respondia apenas às circunstâncias da época ou do meio cinematográfico, mas a toda uma relação histórica de mal-estar da intelectualidade diante da precariedade do desenvolvimento sócio-cultural brasileiro. No entanto, é

⁶ Entrevista de Candeias e Reichenbach para o encarte “Ciclo de cinema bandido”, do Cineclub de Oficina (sem data – pelos depoimentos, infere-se que foi realizado entre o final de 1977 e o início de 1978, pois Reichenbach menciona projetos de Sganzerla e Luís Rosemberg Filho, assim como noutra entrevista Neville D’Almeida relata estar finalizando *A Dama do Lotação*). Posteriormente, essa conversa de Candeias e Reichenbach foi republicada na Arte em Revista (CEAC, Editora Kairós, São Paulo, ano 3, nº 5, de maio de 1981). Ainda sobre o uso histórico da expressão, vale ler a reflexão de Jean-Claude Bernardet no artigo “Cinema Marginal?”, publicada no catálogo da mostra “Cinema Marginal e suas Fronteiras”, organizado por Eugênio Puppo, Vera Haddad e Heloisa Cavalcanti de Albuquerque. São Paulo: Heco, 2001. Também disponível em http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_01.php.

⁷ Como se pode conferir no catálogo da mostra “Cinema Marginal e suas Fronteiras”, já citado.

⁸ “Notas para um cinema underground”, artigo de Flávio Moreira da Costa para a revista Filme Cultura, ed. 16, de setembro/outubro de 1970.

⁹ José Carlos Avellar, *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

preciso notar também que esta argumentação se apoiou no delicado conceito de “pessoas comuns”, que pode ser questionado na medida em que qualquer pessoa comum poderia ter sua sensibilidade provocada por aquela produção. Seja como for, há uma série de elementos bastante evidentes, presentes em cada um daqueles filmes, que nos permitem reuni-los em um conjunto distinto dos outros que foram produzidos no país na mesma época. Segundo Ismail Xavier:

Mesmo quando agressivo, em tensão flagrante com o grande público, o Cinema Novo pensava em termos de um “nós”. Queria aglutinar autores e plateias, entendendo a crítica do estado de coisas como ação política legível no seio de uma coletividade que se interrogaria, nos filmes, sobre o seu destino, como se houvesse um contrato a legitimar o cinema nessa direção. O Marginal é a ruptura desse contrato, o momento de afastar de vez qualquer suposta unidade entre tela e plateia que faria do cinema um ritual de identidade nacional. Ele é a expressão maior da sociedade cindida.¹⁰

Vale notar que, ao romper com toda sorte de utopia e anunciar um mundo em decomposição, o grupo marginal não se distinguiu apenas do cinemanovismo que o antecedeu. Na verdade, a “tradição da vanguarda” no Brasil se caracterizou por movimentos utópicos de toda sorte. Ao contrário de modernismos, bossas novas, concretismos, tropicalismos, cinemanovismos e outros movimentos de invenção, o marginalismo não renunciou tornar melhor o mundo das pessoas, e sim torná-las conscientes da sua precariedade.¹¹

A ruptura com as ambições cinemanovistas de chegar ao grande público foi apontada por Walter Lima Jr. (numa conversa com Alex Viany, Arnaldo Jabor e Tereza Trautman) como uma forma de responder, através de uma radicalização, às mesmas questões que afligiam a geração anterior:

A visão política que eu tenho do cinema brasileiro é a seguinte: em 1960, cineastas oriundos da pequena burguesia e da classe média se propuseram a fazer cinema no Brasil. Confundiram, ou não, fazer cinema com a tomada do poder, e isso está nos filmes. Está nos filmes, é a grande crise dos filmes. No final, as pessoas já estavam filmando nos palácios, já estavam até cometendo suicídio - o tiro não saía, mas já estavam se suicidando, como no filme do Gustavo Dahl, *O bravo guerreiro*. (...) O *underground* foi uma síntese do nosso suicídio. Vejo uma conotação bastante crítica nesse cinema mais barato que de repente começou a se fazer aqui. Mas o que

¹⁰ “O Cinema Marginal revisitado, ou O avesso dos anos 90”, artigo de Ismail Xavier originalmente publicado no catálogo da mostra “Cinema Marginal e suas Fronteiras”, já citado. Recentemente, este ensaio foi republicado no livro *Ensaio fundamentais – cinema*, organizado por Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. Também disponível em http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php.

¹¹ Vale notar que Carlos Reichenbach, que sempre se afirmou um utopista, teria um ponto a opor à observação sobre a visão distópica do grupo marginalista: “*A maior parte do udigrudi foi feita para demonstrar a insatisfação diante dum fato histórico: a falência da esquerda e a ditadura militar. Mas não era uma produção apenas pessimista. Era otimista sim. Porque acreditava no dado revolucionário de se criar um conflito extremo nas pessoas, algo não imobilista.*”. Declaração publicada em “Um cinema feito com os olhos na rua”, reportagem de Miguel de Almeida, publicada na Folha de São Paulo em 01/11/1981.

pretendíamos naquele momento era armar um tipo de produção culturalmente mais pretensiosa, economicamente mais pretensiosa, pelo menos na aparência. Deixamos de fazer filmes de cem milhões para fazer filmes de trezentos, quatrocentos milhões. A necessidade de falar com o público se tornou vital. Não poderíamos mais fazer filmes se não conseguíssemos falar com o público.¹²

Este gesto de rompimento completo com as expectativas de comunicação com o público, em oposição aos anseios cinemanovistas, foi comum a uma parcela majoritária dos filmes marginais. Isto se fazia ver nos filmes, com um dilaceramento tornado evidente por gritos, vômitos, sujeira, ações desordenadas. Segundo Inácio Araújo:

A sujeira tornou-se um apanágio. O mundo não era belo. Era injusto, sujo, agressivo. Não será por acaso que, aqui em São Paulo, esse cinema se tornou conhecido como Boca do Lixo. Era o lugar onde se faziam filmes, onde as pessoas se reuniam, a Rua do Triunfo e imediações. A zona de prostituição, em suma. Melhor simbolismo, impossível. (...) Naquela altura, nada parecia mais desprezível do que o cinema esteta.¹³

Esta ruptura era especialmente evidente para aqueles que faziam parte da geração anterior, cinemanovista. A desorientação que este conjunto de filmes provocou foi lembrada por Alex Viany, ao lembrar as primeiras exibições que eles tiveram no Rio de Janeiro, quando foram reunidos em uma mostra realizada na Cinemateca do MAM:

Há uns três anos a Cinemateca [do MAM] exibiu uma série dos chamados filmes marginais, do *underground* etc. O Glauber estava frequentando, o Eduardo Coutinho também, eu também, todos iam lá. A cada filme que víamos, tínhamos novas reações, ficávamos conversando. Eu me lembro de uma vez, depois de termos visto uns quatro/cinco filmes desse tipo, o Glauber, o Coutinho e eu saímos assim meio aparvalhados. Já tinha havido uma soma muito grande de elementos e nós estávamos meio tontos com a coisa.¹⁴

No entanto, é preciso ressaltar dois aspectos que nem sempre são observados nas análises sobre este cinema. Um deles é que este movimento de ruptura radical e distópica costuma ser apontado como uma consequência direta das circunstâncias políticas daquele momento no Brasil pós AI-5, que se somou ao conflito com os propósitos da geração cinemanovista. Sem pretender negar isso, creio que é preciso apontar também a importância da herança histórica das relações de público e crítica com os filmes feitos no Brasil - esta herança que foi discutida nos

¹² “Entrevista com Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr. e Tereza Trautman”, no livro *O processo do cinema novo*, já citado.

¹³ “No meio da tempestade”, artigo de Inácio Araújo publicado no catálogo da mostra “Cinema Marginal e suas Fronteiras”, já citado. Também disponível em http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_04.php.

¹⁴ “Mesa com Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Sergio Saraceni, Joaquim Pedro”, publicada no livro *O processo do cinema novo*, já citado.

parágrafos anteriores. Não se tratava somente de romper com a geração para se destacar ou porque o grupo cinemanovista estava chegando a acordos com um governo que impunha o ambiente ditatorial daqueles dias – havia também em questão a relação com o público e com a história pregressa do cinema brasileiro, conforme tentei apontar aqui. Não foi por acaso que diversos filmes do marginalismo buscaram os velhos astros das chanchadas para fazer parte do seu elenco.

O segundo aspecto a ser ressaltado, uma consequência nem sempre lembrada desta relação crítica com a herança histórica, é fundamental para este estudo. Se os filmes do Cinema Marginal, em sua maior parte, romperam com os modelos narrativos vigentes e com as expectativas do público, houve um grupo menor, mas expressivo da produção marginalista que investiu num discurso duplo: ao mesmo tempo em que os filmes “entregavam” o que era contratado pelos espectadores no modelo de difusão cinematográfica da época, eles o fizeram de modo transgressivo, apimentado. Assim, se por um lado a maior parte dos filmes ditos *udigrudis* não se prestava aos modelos de cinema de gênero habituais e era difícil compreender o enredo que estava sendo narrado, indicando que estes filmes não se sentiam constrangidos a comunicar esses enredos (em certos casos, nem mesmo a os desenvolverem), houve uma parcela menor, mas também expressiva, de filmes que procuraram se enquadrar parcialmente nos modelos de gênero, ainda que de forma irônica e transgressora - como se aceitassem seguir uma receita já conhecida de todos, mas fizessem questão de acrescentar ingredientes indigestos e muita pimenta.

Neste sentido, ao observarmos as carreiras dos dois diretores mais profícuos do grupo marginal, Julio Bressane e Carlos Reichenbach, podemos perceber que a observação de Walter Lima dá conta razoavelmente bem da postura crítica que Bressane manteve ao longo de toda sua carreira – mas, por outro lado, ela se mostra equivocada para tratar da produção de Reichenbach. Esta corrente “de gêneros” dentro do Cinema Marginal não se resume ao percurso de Reichenbach: por exemplo, além de seus filmes desde *As libertinas*, também os de João Callegaro (*O pornógrafo*) e Ivan Cardoso (*O Segredo da Múmia* e outros) também fizeram o mesmo gesto de se adequar em certa medida às expectativas dos espectadores interessados em filmes de gênero – assumindo explicitamente a defesa de uma atitude “cafajeste”. Não por acaso, Callegaro escreveu um texto intitulado “Manifesto do cinema cafajeste”:

Cinema cafejeste é cinema de comunicação direta. É o cinema que aproveita a tradição de 50 anos de exibição do "mau" cinema americano, devidamente absorvido pelo espectador e que não se perde em pesquisas estetizantes, elocubrações intelectuais, típicas de uma classe média semi-analfabeta.

É a estética do teatro de revistas, das conversas de salão de barbeiro, das revistinhas pornográficas. É a linguagem do "Notícias Populares", do "Combate Democrático" e das revistinhas "especializadas" (leia-se Carlos Zéfiro). É Oswald de Andrade e Líbero Ripoli Filho; é "Santeiro do Mangue" e "Viúva, Porém Honesta": obras primas.¹⁵

. Também a primeira fase de Sganzerla – os longas *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos* – está intimamente ligada a estas propostas (como se pode ver nos vários textos que Sganzerla escreveu sobre seus filmes, entre eles um em que afirma fazer “filmecos”) e não se encaixa no modelo ultra-modernista de narrativa obscura e rarefeita. Estes dois filmes de Sganzerla foram fundamentais para dar forma às propostas daquele grupo, de inventividade através do uso de detritos da indústria cultural. Vejamos, por exemplo, como o texto de Reichenbach, escrito em seguida a uma das primeiras exibições do filme, transmite seu entusiasmo ressaltando tanto o dilaceramento radical quanto os aspectos formais do filme que revelam sua disposição antropofágica diante dos detritos culturais:

Da obra de cinema: O Luz faz com que Rogério se aproxime de Glauber Rocha (seria ele um Glauber do asfalto?). O barroquismo do cineasta de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) está contido ao longo de suas seqüências. Em Rogério, a multiplicidade de elementos a serem decodificados está em cada plano. Por isso muitas pessoas, espectadores preguiçosos, irão se dar ao luxo de considerá-lo um filme completamente confuso. Ora, se riqueza de informações novas for prosaicamente traduzida em caos, onde irá a arte que procura uma interrogação mais intensa no mundo moderno? O Luz não é um filme para ser visto uma só vez ou mesmo duas. Trata-se de uma visão ribombantemente espontânea do baixo mundo paulista e, como tal, pela aproximação que faz de nós, burgueses não conformados, com a também não conformada laia dos marginais (os conformados que se danem!), não deverá ser encarado como mero espetáculo dominical. Tropicalista, no melhor sentido, diz tanta coisa que nos causa desespero. Cada fotograma, coisa raríssima no cinema mundial, é tão importante quanto o outro; e por isso *O Bandido* deveria ser exibido na íntegra, mesmo que alcançasse nove horas de projeção, com claquetes e tudo.

(...) O filme é isso, o desespero em cada enquadramento.

(...) Finalmente, *O Bandido da Luz Vermelha* é o filme que deveria ser exibido no cine Arizona, pois você assiste a um documentário, vários trailers, um seriado empolgante, um short e dois filmes: um sobre o nascimento, paixão e morte de Luz Vermelha e outro sobre as aventuras e desventuras da misteriosa organização Mão Negra. Tudo isso e o céu num filme só. Qualquer coisa de extraordinário e à parte

¹⁵ Este texto de Callegaro foi incluído no material enviado à imprensa no lançamento de *As Libertinas* (1968) e, por conta disso, foi mencionado em inúmeras reportagens de jornais – mas não chegou a ser publicado na íntegra na época. A versão original deste material pode ser encontrada atualmente no acervo da Cinemateca do MAM-RJ. Nos últimos anos, o texto de Callegaro tornou-se acessível pela internet, quando Reichenbach o publicou no seu site em 2004, no seguinte endereço: <http://www.olhoslivres.com/jornal0.htm>

no cinema nacional, que pronuncia uma obra única na seara cinematográfica. Cinema voltado para cinema.¹⁶

Estes filmes mencionados deixam evidente que, diante dos dilemas dos filmes brasileiros na relação com o público, a resposta udigrudi não se deu de forma unânime e unívoca. Além da ruptura radical com os constrangimentos dos modelos narrativos e as expectativas dos espectadores, aquele grupo de filmes incluía propostas ditas “cafajestes” de uma relação ambígua, decerto agressiva, mas igualmente inquietante e inventiva. Este assunto se estenderá pelo capítulo seguinte, mas é preciso ressaltá-lo desde logo.

2 – Raízes modernas

Além da tradição própria do cinema brasileiro, o Cinema Marginal também teve bases nos movimentos artísticos de inovação que vinham ocorrendo no Brasil desde os anos do Modernismo e, de certa maneira, a eles respondia. Conforme lembrou Inácio Araújo ao resumir as circunstâncias históricas:

De uma hora para outra, o Cinema Novo começou a parecer obsoleto. A idéia de “nacional”, tal como concebida por ele, de repente parecia uma coisa caquética.

(...)

O desejo construtivo de instaurar um cinema nacional, de institucionalizá-lo, enquanto o Estado se mostrava uma coisa brutalmente repressora, parecia uma insânia. Mário de Andrade tornou-se quase uma besta. Oswald, sim, era a chave: o iconoclasta, o safado, o antropófago.¹⁷

A importância do retorno das propostas de Oswald para a constituição do Cinema Marginal é algo apontado por praticamente todos os estudos sobre o assunto. Segundo Geraldo Veloso, “a cisão “cinema novo” x “udigrudi” se faz no momento que se descobre o caráter da cisão entre Mário e Oswald de Andrade”¹⁸. O marginalismo recebeu a herança do modernismo oswaldiano após dois filtros importantes, os do concretismo e do tropicalismo. A lógica antropofágica se estabeleceu como forma

¹⁶ Inédito na época, este texto de Reichenbach foi publicado pela primeira vez dentro de *Cinema de Invenção*, livro de Jairo Ferreira. São Paulo: Max Limonad, 1986. Cine Arizona, conforme Jairo nos esclarece em um parêntese, era uma sala de cinema “poeira” (ou seja, com ingressos baratos e público predominantemente de baixa renda). Mais à frente, ao tratar do panorama argentino, será possível observar uma semelhança curiosa entre este texto de Reichenbach e um de Edgardo Cozarinski escrito em circunstâncias análogas.

¹⁷ “No meio da tempestade”, artigo de Inácio Araújo já citado.

¹⁸ “Por uma arqueologia do ‘outro’ cinema”, artigo de Geraldo Veloso publicado em cinco partes no jornal Estado de Minas. Este trecho foi publicado em 31 de maio de 1983. Também disponível em <http://www.contracampo.com.br/92/artoutrocinema.htm>.

possível de lidar com o “lixo”, com o mal estar: a percepção de atraso em relação aos paradigmas de desenvolvimento social e técnico importados dos países mais ricos. A filiação do movimento com as ideias de Oswald não é posterior à realização dos filmes. Em 1970, Rogério Sganzerla escreveu um texto chamado “A questão da cultura”, tratando do assunto num tom bastante forte:

64 e 68 não foram suficientes para a inteligência brasileira (a estas alturas, pode-se ler burrice) superar o culturalismo e o liberal-reformismo institucionalizado a partir de 1922 por Mário de Andrade.

Longe das metrópoles ocidentais que tentam se libertar da moral e da cultura opressivas do passado, nas colônias distantes os culturalistas continuam sabotando toda invenção em nome da “cultura brasileira” e da Arte com A maiúsculo. Oswald de Andrade continua sendo tabu, por fora do revisionismo oficial ninguém admite a invenção considerada “irresponsável”.

Sabotando toda criação fora dos moldes oficiais em nome de uma “frente única contra o inimigo”, os culturalistas se esquecem de que o inimigo também está entre nós. Defender a cultura nacional equivale a imitar a remota cultura ocidental e outras noções importadas das metrópoles que há muito tempo jogaram-na no lixo. “Um dos maiores erros”, assinala Fanon, “é tentar revalorizar a cultura no quadro de dominação cultural”.¹⁹

Sganzerla fez esta introdução para em seguida atacar aqueles que ele identificava como os culturalistas herdeiros de Mário de Andrade – como se pode ver mais à frente no mesmo texto, tratava-se do grupo cinemanovista (que ele defendera alguns anos antes, quando trabalhou como crítico de cinema na imprensa paulista). É constante na historiografia do Modernismo brasileiro posterior aos anos 1960 que o conflito pessoal entre os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade sirva como analogia para as correntes nacionalista e internacionalista da cultura brasileira.²⁰ No entanto, é preciso notar que distinguir os dois poetas por posicionamentos tão radicais se trata de uma esquematização um pouco injusta com ambos. Não foi por acaso que Oswald afirmou, em entrevista à Tribuna da Imprensa, que o seu *Manifesto Antropofágico* “procurava as origens profundas da nossa literatura.”²¹ As suas propostas “internacionalistas” não propunham a diluição completa das características locais, mas sim a constatação, ao mesmo tempo, do atraso e da originalidade que caracterizam a sociedade do país. Se o seu manifesto

¹⁹ “A questão da cultura”, incluído no livro *Tudo é Brasil*, coletânea de textos de Rogério Sganzerla. Joinville: Letra D’Água, 2005.

²⁰ No livro *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana De Arte Moderna de 1922*, Frederico Coelho traça um panorama cronológico das influências e retomadas das propostas modernistas ao longo das décadas seguintes. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

²¹ Oswald De Andrade em entrevista concedida à Tribuna da Imprensa em 1954. *Os dentes do dragão*, São Paulo: Globo, 2009 (2ª Ed.).

afirmava “*Só me interessa o que não é meu*”,²² o sujeito da frase não se tornava “cidadão do mundo” com seu gesto antropofágico, e sim “brasileiro-no-mundo”. O poeta abordou o assunto certa vez na coluna Telefonema, que manteve no jornal Correio da Manhã:

Quem lê os nossos manifestos e os documentos do surrealismo vê imediatamente que um é carne e o outro é peixe. Os nossos movimentos chamaram-se “Paulicéia desvairada”, “Pau-Brasil”, “Antropofagia”, “Verde amarelo”, enfim, tudo que há de mais clamorosamente nacional.²³

Não foram poucas as ocasiões em que Oswald de Andrade tornou claro que o seu projeto estético estava profundamente imbricado a uma concepção original de nação brasileira. Numa das suas últimas entrevistas ele voltou a tratar do assunto:

Adotei de há muito um completo ceticismo em face da civilização ocidental que nos domou. Acredito que ela está nos seus últimos dias, vindo à tona uma concepção oposta, a do homem primitivo, que o Brasil podia adotar como filosofia. O Ocidente nos mandou com o messianismo todas as ilusões que escravizam. Montaigne, no seu grande capítulo dos *essais*, onde exalta “*Les cannibales*”, foi o primeiro que viu o caminho novo, o dado pela revolta e pelo estoicismo do índio. Não se trata da contrafação cristã de Rousseau, que é uma deformação. Evidentemente o que eu quero não é o retorno à taba e, sim, ao primitivismo tecnizado. A técnica está se incumbindo, aliás, de nos levar a mais de uma concepção primitivista, como seja a conquista do ócio, o matriarcado etc. etc.²⁴

Já Mário de Andrade, por sua vez, além de poeta e figura central do Modernismo brasileiro, foi certamente um dos patronos do que se poderia chamar de uma tradição cultural fundamentalmente brasileira, com sua importante atuação como intelectual, funcionário público, pesquisador e professor – promovendo a criação do SPHAN (hoje IPHAN), de bibliotecas, de arquivos de música e muito mais. Escritor do clássico *Macunaíma*, livro de ficção assumidamente inspirado em estudos publicados pelo etnólogo alemão Koch-Grünberg, o trabalho de Mário de Andrade não é facilmente modelável para ser aproximado das tendências xenófobas da cultura brasileira. Na verdade, o escritor chegou a afirmar a sua desconfiança do nacionalismo: “*Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência.*”²⁵ Mário de Andrade também esclareceu que seu conceito de “arte nacional”, ao contrário do que sugeriu o texto de Sganzerla, não se baseava em xenofobia ou em submissão ao folclorismo:

²² *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade. Em *Obras completas, vol. VI – do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

²³ Oswald de Andrade na coluna Telefonema, publicada no Correio da Manhã em 07/06/1952, posteriormente republicada no livro de mesmo nome, *Telefonema*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2007.

²⁴ Oswald De Andrade em entrevista concedida à revista Manchete, 1954. *Os dentes do dragão*, já citado

²⁵ Mário de Andrade, *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989 (2ª Ed.).

Pois é dentro dessa arte-ação, desse primitivismo, natural do Brasil em face do seu futuro, que a música brasileira tem de ser nacional. Um nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita. E um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por essa mesma razão do Brasil ser atual, e não uma entidade fixada no tempo.²⁶

Seja como for, posições radicalmente nacionalistas, contrárias às influências estrangeiras, foram defendidas de forma explícita por importantes correntes modernistas. O próprio Oswald, ao se referir à xenofobia e aos aspectos obsessivos da busca por mitos fundadores da origem nacional, apontou os alvos da crítica com mais rigor:

Querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas, particularmente tolerada pela Polícia Especial, e que nos quis infligir um dos grupos modernistas, o Verde-Amarelo, chefiado pelo Sr. Cassiano Ricardo.²⁷

Curiosamente, Sganzerla, autor do ataque já citado, chegou a ter o projeto de filmar a vida de Mário de Andrade no início de sua carreira, antes de filmar *O Bandido da Luç Vermelha* (e nos anos 1990 filmaria um média-metragem a partir de um conto de Oswald, *Perigo Negro*). No mesmo texto “A questão da cultura”, atacando a “*má consciência*” que movia os filmes cinemanovistas, Sganzerla argumentou o seguinte:

Ao contrário do que pensam os piedosos culturalistas, não existe obra política reacionária na forma e progressista na mensagem. Na verdade, o equívoco não é só um equívoco, mas uma contrafação ideológica a oferecer prestígio, dinheiro e má-consciência aos responsáveis não só pela “cultura nacional brasileira”, mas pela infra-estrutura intelectual que oprime o colonizado.

Quanto a mim, há muito tempo luto não só contra a cultura ocidental, mas contra a criação de uma cultura subalterna nos moldes ocidentais, como também a comprometedora idéia de cultura.

Um ano antes de Sganzerla escrever este texto, Jairo Ferreira publicou no jornal São Paulo Shimbun uma reflexão sobre o “cinema antropofágico” que, de certa maneira, resumia o programa do grupo:

Nossa formação cinematográfica é européia, norte-americana, japonesa. Aproveitando que o país é invadido pelo cinema estrangeiro, resolvemos deglutir e triturar todas as influências, utilizando-as como balizas para inventar o cinema brasileiro. Há meia-dúzia de pessoas no Brasil que podem fazer o melhor cinema do mundo, ao menos do Terceiro – e é isso que estão tentando. *Luç Vermelha* de fato é europeizado, mas temos alguma revista que se compare ao *Cahiers du Cinema*? A

²⁶ Mário de Andrade, *O Banquete*, já citado.

²⁷ Oswald De Andrade, *Ponta de lança*. São Paulo: Ed. Globo, 2004 (5ª Ed.).

linha antropofágica de Oswald de Andrade deve ser retomada – o negócio é engolir e vomitar os invasores.²⁸

Como se pode perceber, os “marginais” receberam a herança antropofágica de maneira bastante próxima daquela do tropicalismo²⁹ - em ambos os casos, a partir da influência dos poetas concretos.³⁰ Naquele momento, a sociedade e seu contexto cultural tinham uma dinâmica diferente da década de 1920 em que Oswald de Andrade formulou a proposta antropofágica. Um novo agente havia ganhado peso consideravelmente maior no cenário: a chamada Indústria Cultural. Era neste contexto que o antropofagismo precisava se reformular. Conforme apontou Ismail Xavier:

A matriz digestiva da antropofagia como resposta à dominação é mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o Manifesto de 1928. Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático. E o confronto ocorre no quadro de uma indústria cultural que já ganhou experiência em absorver a subversão e o veneno da paródia.³¹

Houve uma diferença fundamental de perspectiva entre os dois movimentos: o tropicalismo foi fundamentalmente otimista, enquanto o cinema marginal, como fica claro nos textos aqui citados, nasceu em meio a um absoluto desencanto pós-utópico. Isto fica evidente na relação que cada grupo teve com a Indústria Cultural: os tropicalistas procuraram se relacionar de forma positiva com os meios de comunicação, a publicidade e os ídolos populares, pretendendo encontrar a força poética na coexistência de signos populares, massificados, bregas e sofisticados; por sua vez, os filmes udigrudis, mesmo na sua vertente “cafajeste”, apontaram a violência dessas relações culturais. O que, de certa maneira, se deve em grande parte à diferença nas relações que a sociedade brasileira estabeleceu com a sua música – sob esse aspecto, a herança com que os tropicalistas lidaram era, sem dúvida, muito mais positiva do que aquela herdada pelos marginalistas, já comentada neste capítulo.

²⁸ “Um filme provisório”, crítica de Jairo Ferreira, posteriormente republicada no livro *Crítica de invenção – críticas de Jairo Ferreira*, organizado por Alessandro Gamo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

²⁹ Como se pode conferir nas entrevistas de Gilberto Gil e Caetano Veloso para Augusto de Campos, publicadas no livro *O Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

³⁰ No artigo “O Signo Sganzerla”, Julio Bressane rememorou a relação do amigo com Augusto de Campos. “*Em 1964 Rogério frequentava o poeta Augusto de Campos que lhe deu o livro Teoria da Poesia Concreta, primeira edição, com uma dedicatória – poesia concreta – poesia do corpo? –*”. Publicado no livro *Fotodrama*, de Julio Bressane. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

³¹ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo: Brasiliense, 1993.

Se Caetano Veloso e os demais tropicalistas encontraram a força do seu projeto ao juntarem Vicente Celestino e João Gilberto, o grupo pós-cinemanovista fez o mesmo procedimento para demonstrar que essa junção não dá liga e que o projeto naufraga: o mais forte vence e o único caminho é ser boçal. Conforme apontou Paulo Emilio Salles Gomes no seu *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*,

Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança e contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera. O Lixo teve tempo, antes de perfazer sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional.³²

Se o grupo marginal se afirma em oposição ao cinemanovismo de modo até similar à relação entre o tropicalismo e os tradicionalistas, essa oposição é íntima como uma briga entre pai e filho ou entre o irmão mais velho e o mais novo. Esta relação íntima entre as duas gerações é comentada em inúmeros textos sob o signo do conflito, da continuidade e da ruptura, segundo o modelo de “tradição da ruptura” apontado por Octavio Paz.³³ Foi o que fez o crítico João Carlos Rodrigues, num texto intitulado justamente “Pai contra filho”, ao apontar uma diferença fundamental entre os dois movimentos, em que os personagens cinemanovistas representavam suas classes sociais dentro de discursos analíticos ou alegóricos sobre a sociedade, enquanto os personagens marginalistas se mostravam irredutíveis a estes esquemas discursivos: “*Se o Manuel de Deus e o diabo e o Fabiano de Vidas secas "representam" o camponês nordestino, os assassinos de O anjo nasceu ou os vagabundos de A margem são apenas eles mesmos*”³⁴.

No entanto, se não é tão difícil discernir as propostas tropicalistas das cinemanovistas e das tendências marginalistas (já que falar em “propostas”, no caso destes, levaria a uma discussão sobre propostas contraditórias entre si), esta ruptura entre cinemanovismo e marginalismo está enredada em questões complexas, tanto em níveis conceituais quanto políticos e de relações pessoais. Críticos e historiadores são unânimes em apontar diferenças fundamentais entre as duas gerações na ruptura

³² Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema - Trajetória no Subdesenvolvimento*, Paz e Terra, São Paulo:1978.

³³ Octavio Paz, *Os filhos do barro*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1986.

³⁴ João Carlos Rodrigues, artigo “Pai contra filho”, disponível em <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/paicontrafilhorodrigues.htm> e também em http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_05.php

com o discurso analógico (em que cada personagem “representa” um papel social, como se disse) e com a crença utópica. O Cinema Marginal se caracteriza pelo desencanto e pelo dilaceramento, não pela expectativa de progresso, da esperança na transformação social. Porém, se os filmes marginais permitem esta leitura, ela parece nascer sob o signo da continuidade, tal como foi afirmado na fala já citada de Walter Lima Jr.: o desencanto e o dilaceramento já caracterizavam os filmes cinemanovistas *Terra em transe* e *O bravo guerreiro*. José Carlos Avellar apontou a radicalização em favor de uma arte de vanguarda, o que estaria em sintonia com o que aconteceu em outras cinematografias naquele período:

Uma coisa é certa: esta oposição ao Cinema Novo parece ter sido motivada em grande parte pela preocupação de agir como um movimento de vanguarda, pela preocupação de negar os critérios de arte de uma sociedade de classes, pela preocupação, em suma, de produzir uma forma revolucionária.

Foi a relação antropofágica com a Indústria Cultural que determinou uma divisão clara que o marginalismo estabeleceu com o que o antecedia. Se, ao contrário dos tropicalistas, os marginalistas estabeleceram uma relação desencantada com a produção cultural de massa, essa relação não foi de recusa absoluta, como era a dos cinemanovistas: foi uma relação canibal, disposta a engolir as influências e julgá-las sob um viés fortemente irônico – era a chamada “estética do lixo”. Conforme percebeu Fernão Ramos: “*Não se vislumbra em “Uma estética da fome” a possibilidade de questionamento do universo que se combate, através do aproveitamento lixoso de seus detritos*”.³⁵ Já o grupo marginalista tinha como um dos seus fundamentos estratégicos a assimilação paródica dos produtos da indústria cultura (como histórias em quadrinhos e filmes B).

Esta divisão conceitual se juntava a uma divisão política, em que o grupo do Cinema Novo ainda procurava caminhos institucionais para consolidar sua produção – depois de diversos filmes terem sido beneficiados pela atuação da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, criada em 1963 no Estado da Guanabara governado por Carlos Lacerda, os cinemanovistas buscavam bases de apoio nacional. No entanto, o órgão federal responsável pelo setor, o Instituto Nacional do Cinema, antecessor da Embrafilme, tinha entre seus dirigentes figuras manifestamente antipáticas aos cinemanovistas (como Moniz Vianna, Rubens Biáfora e outros). Não por acaso, Glauber Rocha atribuiu os ataques que os cinemanovistas receberam de Sganzerla ao interesse em receber apoio do INC para

³⁵ Fernão Ramos, *Cinema Marginal (1968/1973) – a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

seus filmes. Numa entrevista concedida em 1969, o cineasta baiano foi veemente ao ser questionado se o grupo cinemanovista havia se estabelecido como um “clube fechado”:

Mentira descarada, e quem diz isso são pessoas mal-intencionadas ou incompetentes, porque o *cinema novo* este ano, concretamente, a Di Film foi distribuidora de: *Cara a Cara*, de Julio Bressane, ao qual adiantou dinheiro; *A vida provisória*, de Maurício Gomes Leite; *Jardim de Guerra*, de Neville Duarte de Almeida; e *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Coni Campos. Só com isso qualquer um se dá conta: só em um ano financiou quatro diretores jovens debutantes. Perguntaria então: que distribuidora italiana ou francesa financiou em apenas um ano quatro filmes de cineastas jovens?

Quem fala contra o *cinema novo* é um incapaz (quis fazer filmes e não pôde), ou tomou dinheiro de empréstimo a bancos e gastou-o com mulheres ou, como é o caso de um cineasta de São Paulo, que é um bom cineasta – Rogério Sganzerla, diretor de *O bandido da luz vermelha* – se colocou contra o *cinema novo* porque é um oportunista que quer obter o patrocínio do INC. Não conta que fez o seu filme em São Paulo e enviou todas as contas à DI FILM para que as pagasse, causando-lhe um prejuízo de Cr\$ 9 milhões.³⁶

Esta divisão política se acentuaria nos anos seguintes, ao longo da década de 1970, quando uma parte do grupo dos cinemanovistas recebeu apoios expressivos da Embrafilme, estabelecendo forte influência sobre sua direção, enquanto a maior parte do grupo do Cinema Marginal, mais do que nunca, fez jus a este rótulo que lhes foi imposto.³⁷

A estas divisões de conceito e de atuação política somaram-se os aspectos próprios das relações pessoais. Destes, talvez seja necessário promover um certo revisionismo em sinal positivo – afinal de contas, muito já se falou sobre os conflitos de natureza pessoal ou ideológica, mas é preciso ressaltar também as associações e ligações estabelecidas nesse nível, que em certos casos nos permitem relativizar um tanto as divisões anteriormente mencionadas. Afinal, se em mais de uma ocasião determinadas pessoas do grupo cinemanovista entraram em conflito direto com determinadas figuras da geração marginalista, outras pessoas destes mesmos grupos tiveram convivência amistosa e em certos casos profícua (por exemplo, o cinemanovista Mario Carneiro fotografou um filme de Andrea Tonacci), além de diversos personagens, entre técnicos e cineastas, terem transitado entre os dois

³⁶ O *Transe da América Latina*, entrevista realizada em abril de 1969, publicada originalmente na revista peruana *Hablemos de Cine* e republicada no livro *Revolução do Cinema Novo*, de Glauber Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2004 (2ª Ed).

³⁷ Para mais informações sobre a atuação da CAIC, conferir o livro *Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)*, de José Mário Ortiz Ramos (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983), assim como o depoimento de Paulo Cezar Saraceni no seu magnífico livro de memórias *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993). Com relação ao INC e a Embrafilme, mais informações podem ser conferidas no livro *Artes e Manbas da Embrafilme: Cinema estatal em sua época de ouro*, de Tunico Amancio (Niterói: EdUFF, 2000).

grupos (como nos casos de Luís Sérgio Person e Luiz Rosenberg Filho, por exemplo).

No entanto, não são poucos os documentos (entre cartas, entrevistas e manifestos) que tornam evidente a rota de colisão tomada por algumas das figuras centrais das duas gerações, como Glauber Rocha e Rogério Sganzerla (mas não apenas eles³⁸), a partir de uma radicalização de posições. O conflito veio a público no período de lançamento de *A mulher de todos* (1969), quando Sganzerla e Helena Ignez concederam uma entrevista ao jornal Pasquim em que teceram fortes críticas ao cinemanovismo. Nas palavras de Sganzerla: “Atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita.(...) O cinema novo está fazendo exatamente aquilo que em 62 negava. O cinema novo passou pro outro lado”³⁹. A partir daí, este conflito teve ressonâncias fortes nas relações entre as pessoas que compunham os grupos. É o que se pode depreender, por exemplo, de uma carta de Caetano Veloso enviada a Glauber Rocha em 1970, quando o primeiro estava exilado em Londres. Nela, Veloso procurou esclarecer para Glauber a natureza de suas relações com os três: Glauber, Bressane e Sganzerla. O que motivou esta carta foi que o músico percebera que Glauber Rocha estava supondo haver uma conspiração anti-cinemanovista da qual Veloso seria um participante oculto, talvez até o líder. Procurando desfazer o mal-entendido, Veloso tentou apontar a Glauber as relações evidentes que existiam entre os cinemas que todos eles faziam, declarando admiração pelo cinema tanto de Glauber (reconhecendo que *Terra em Transe* foi uma influência marcante para o início do Tropicalismo) quanto de Sganzerla (“O cinema de Rogério Sganzerla é uma das coisas que maior interesse pode despertar a quem quer que se meta com cultura no Brasil”). Na mesma carta, o músico ainda delineou uma trajetória das criações artísticas do período ao falar do papel que Sganzerla buscava para si:

³⁸ Nos anos seguintes, este conflito encontrou ecos em novos cineastas, que geralmente reproduziram os argumentos já expostos pelos dois diretores, com algumas diferenças sutis. Isto aconteceu, por exemplo, a partir de uma troca de ofensas polêmica motivada pela coluna de Torquato Neto no jornal Última Hora, em que Torquato e Ivan Cardoso se manifestaram respondendo e sendo respondidos por falas dos cinemanovistas (como Arnaldo Jabor, Gustavo Dahl e Cacá Diegues) e novos cinemanovistas (como Antonio Calmon). Os textos originais da coluna de Torquato Neto podem ser conferidos no seu livro *Os últimos dias de Paupéria* - São Paulo: Max Limonad, 1982 (2ª Ed.). Além disso, uma análise atenta destas discussões pode ser encontrada no livro de Frederico Coelho, *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010).

³⁹ “Helena Ignez – A Mulher de Todos – E seu homem”, entrevista com Sganzerla e Helena Ignez publicada originalmente no jornal O Pasquim nº 33 em 5 de fevereiro de 1970. Posteriormente, republicada no livro *Encontros: Rogério Sganzerla* (organização de Roberta Canuto). Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

(...) Todos os meus (vãos) esforços em conversar com Rogério têm sido no sentido de fazê-lo encontrar-se onde realmente está: dentro da discussão do cinema novo. Ele não pode se iludir pensando que ele é o “outro” do cinema novo. O cinema dele é parente de nossas músicas, de *Brasil ano 2000*, de *Macunaíma*, de *Roda Viva* – e tudo isso é filho de *Terra em Transe*.⁴⁰

A observação do músico baiano é luminosa para encontrar pontos de proximidade entre os filmes de Glauber e os de Sganzerla – mas também para confirmar os lugares onde eles se separaram. Como foi dito, eles se dissociaram a partir da ruptura tropicalista – que era inspirada por *Terra em Transe*, mas afirmava uma relação irônica e criativa com a indústria cultural. Esta relação irônica não ocultava os traços de ruptura e transgressão, mas se dava de forma positiva, sem a tal “má consciência”, como nunca foi possível aos cinemanovistas. No supermercado de imagens produzido pela indústria cultural, os tropicalistas se mostraram dispostos a expor suas crenças e presenças cotidianamente, não apenas com as suas canções, mas também através das suas atitudes e do seu próprio corpo, com suas vestimentas nada convencionais – conforme notou Silviano Santiago já em 1972 no ensaio “Caetano Veloso enquanto superastro”⁴¹. E, como já disse, os marginais se diferiam do tropicalismo pelo mesmo motivo: ao mesmo tempo em que se puseram dentro do universo da indústria cultural e da cultura “low brow” (quadrinhos, chanchadas etc), os filmes marginais o fizeram de forma amarga – às vezes cínica, às vezes desesperada; mesmo em seus momentos mais vitais, eram tomados pelo desencanto.⁴² No seu livro *Verdade Tropical*, publicado na década de 1990, Caetano Veloso rememorou o conflito e apontou a diferença fundamental das relações estabelecidas por tropicalistas e marginalistas com as gerações anteriores, notando que a forte penetração da tradição musical brasileira na sociedade permitia que ele e os demais tropicalistas tivessem uma relação menos conflitante com as heranças que receberam do que aqueles que se envolviam com cinema, como os marginais os cinemanovistas:

⁴⁰ Carta de Caetano Veloso para Glauber Rocha, incluída no livro *Cartas ao mundo* (org. Ivana Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁴¹ Silviano Santiago, *Uma Literatura nos Trópicos*, Rocco, Rio de Janeiro: 2005.

⁴² No entanto, cabe ressaltar a força dos laços que unem tropicalistas e udigrudis: Gilberto Gil assinou a trilha sonora de *Copacabana Mon Amour*, de Sganzerla; Rogério é o único cineasta citado por Gal Costa ao listar suas predileções na fala da gravação original de “Meu nome é Gal”; e anos mais tarde ele também foi o responsável por documentar a gravação de *Brasil*, disco em que João Gilberto se reuniu com Veloso, Gil e Bethânia; além disso, Andrea Tonacci fez um filme sobre Jards Macalé; *O Demiurgo*, o filme de Jorge Mautner, figura múltipla e anfíbia, que conta com imagens londrinas de Veloso e Macalé, muitas vezes foi classificado entre os chamados “filmes marginais”; e, finalmente, anos mais tarde, outra figura do movimento, Julio Bressane, usou Caetano Veloso como ator no filme *Tabu* (em que Oswald era personagem) e, mais tarde, o mesmo Veloso, Gilberto Gil e outros na sua versão para a vida de Mário Reis, *O Mandarin*.

As agressões que a dupla lançava contra o mestre tinham algo de assassinato do pai mesclado a lucidez crítica. Era como se Gil e eu fôssemos pichar Tom Jobim e a bossa nova e, para isso, argumentássemos, por exemplo, contra o fato de ele ter gravado um disco nos Estados Unidos com temas semelhantes à música brasileira chamada “nacionalista”, com empostação sinfônica. Que tal atitude ocorresse a Gil e a mim era simplesmente impensável. É que, no Brasil, a música popular simplifica a vida dos seus autores como o cinema não pode fazê-lo.⁴³

No texto “A questão da cultura”, já citado, Sganzerla apontou como este confronto entre o cinemanovismo e os udigrudis ecoava a clássica separação modernista já mencionada entre as correntes “marioandradiana” e a “oswaldiana”. Além dos aspectos já comentados anteriormente sobre a fragilidade desta simplificação, cabe notar que esta filiação poderia ser contestada por mais uma série de outros fatores, a começar pelo fato de que, assim como ocorreu com seus ‘opponentes’, os cinemanovistas vivenciaram a redescoberta de Oswald de Andrade nos anos 60 e se deixaram influenciar por isso, como se pode conferir em várias manifestações e escritos. Glauber Rocha - que, mais tarde, Sganzerla diria que só aprender a amar Oswald “*depois de inúmeras discussões*”⁴⁴ - reconheceu explicitamente o poeta paulista como “*o expoente principal*” do modernismo e considerou sua obra “*genial*” num texto de 1969, “*Tropicalismo, antropofagia, mito, ideograma*”⁴⁵ (texto em que o termo “tropicalismo”, note-se, foi usado de forma vaga e eufórica, relacionando tão-somente com as questões já presentes em *Terra em Transe*, sem apresentar qualquer diálogo com as propostas estéticas dos poetas e músicos, cujos frutos então já haviam surgido). Além do caso glauberiano, outros cinemanovistas deixaram traços evidentes da influência das ideias canibais - como Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo: na adaptação de *Macunaíma* (lançado em 1969), no filme que fez tendo o próprio Oswald como personagem principal (*O Homem do Pau-Brasil*, 1982) ou no roteiro antropofágico que fez para adaptar *Casa Grande & Senzala* (que não se realizou porque o diretor faleceu quando trabalhava na pré-produção).

No entanto, feitas todas estas ressalvas, cabe notar que, não obstante os discursos internacional-terceiromundistas de Glauber Rocha, os filmes cinemanovistas tiveram em comum a utopia de filmar a “realidade brasileira”. Ao olhar o cinemanovismo em retrospecto, já na década de 1970, Carlos Diegues afirmou a identidade do movimento com o projeto nacional-popular ao apresentar a

⁴³ Caetano Veloso, *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁴⁴ No artigo “Necrológio de um gênio”, que Sganzerla publicou na Folha de São Paulo em seguida ao falecimento de Glauber Rocha. Posteriormente este texto foi republicado em *Tudo é Brasil*, já citado, e mais tarde em *Textos críticos 2*, nova coletânea de textos de Sganzerla (Florianópolis: Editora UFSC, 2010).

⁴⁵ Republicado em *Revolução do Cinema Novo*, já citado.

sua visão do que seria a “finalidade do grupo”: “*fazer um cinema nacional brasileiro, popular e autoral*”⁴⁶. Pode-se observar aí, nesta identidade utópica com o nacional-popular, a perspectiva culturalista denunciada por Sganzerla – perspectiva que ganhou uma tradição forte entre críticos, cineastas e historiadores a partir da base teórica proposta e formulada pelo já citado Paulo Emilio Salles Gomes. Paulo Emilio, que fora próximo de Oswald e com ele entrou em algumas querelas⁴⁷, propunha uma perspectiva em que os filmes eram em si, inclusive por suas falhas, o retrato de uma situação cultural. Desta forma, propunha ele uma valorização dos filmes brasileiros em detrimento dos estrangeiros – ou, como ele mesmo escreveu num texto que na sua primeira versão era sintomaticamente intitulado “A alegria do mau filme brasileiro”,

emana da análise de um mau filme brasileiro uma alegria de entendimento que o consumo da Arte de um Bergman, por exemplo, não proporciona a um espectador brasileiro.⁴⁸

O culturalismo proposto por Paulo Emilio tinha algumas diferenças importantes em relação àquele que Sganzerla atacou no seu texto “A questão da cultura”. Como se pode notar, Paulo Emilio não usava o raciocínio culturalista tão-somente para defender filmes que têm como objetivo primeiro retratar a realidade nacional, mas até mesmo (e principalmente) os piores filmes comerciais que nunca tiveram este objetivo. O alvo de Sganzerla, como já disse, não era o culturalismo presente no olhar do espectador, mas o que motivava os cineastas - ou seja, era a ideologia que orientava a criação dos filmes, não a análise deles. O cineasta usou a violência das propostas oswaldianas para atacar o cinema “de má consciência” e “stalinista” - o cinemanovismo:

À teoria ingênua de que “o elemento nacional já nos basta” somam-se os preconceitos e os complexos de culpa, o deslumbramento, o sentimentalismo discursivo e a já tradicional má consciência, disfarçada pela política do culturalismo, da cultura nacional, da colaboração com a burguesia nacional e da teoria stalinista da revolução num só país.

Como se pode ver por este texto, Sganzerla novamente acusava o cinemanovismo por ter assumido uma postura oficialista (fundamentando-se no papel que o grupo cumpriu junto à Embrafilme naquele período), ao mesmo

⁴⁶ Carlos Diegues. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988.

⁴⁷ Conforme ele próprio rememorou no seu texto “Um discípulo de Oswald em 1935”. Paulo Emilio Salles Gomes, *Suplemento Literário*, vol. II, Paz e Terra, São Paulo: 1982.

⁴⁸ “A alegria do mau filme brasileiro”, texto de Paulo Emilio Salles Gomes publicado na revista Momento, de São Paulo, em 1º de setembro de 1975. Republicado em *Um intelectual na linha de frente*, Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

tempo em que mantinha nos seus filmes um discurso proto-esquerdista sustentado pela pretensa vocação de filmar “o elemento nacional”. Esta acusação ressoou por anos e, de certa maneira, foi o que uniu os “marginais” em sua oposição ao cinemanovismo.

3 – Do marginalismo aos cinemas do Centro – erotismo na Boca do lixo

Enquanto o grupo cinemanovista buscou consolidar seu modo de produção e chegar ao grande público através do suporte estatal, com o apoio de parte da crítica e festivais, as pessoas que produziram os filmes do chamado Cinema Marginal tomaram diferentes rumos. No entanto, alguma herança ficou para a Boca do Lixo, onde vários daqueles filmes foram produzidos. Nos anos seguintes, uma parte considerável da produção brasileira buscava se filiar ao gênero das comédias com tons eróticos, na época rentável em diversas partes do mundo. A defesa de uma agenda em favor das produções voltadas para o grande público foi exposta por vários cineastas naquele momento – como já foi citado no capítulo anterior, Joaquim Pedro de Andrade havia apontado que “*para que um filme seja um instrumento político efetivo, é preciso primeiro que se comunique com o público visado*”. Pedro Carlos Rovai, produtor e eventualmente também diretor de sucessos de bilheteria como *Adulterio à brasileira*, *Ainda agarro essa vizinha*, *A viúva virgem* e outros, foi veemente em entrevista concedida à revista Movimento:

É preciso fazer cinema competitivo com o cinema estrangeiro. Não dá pra ficar na curtição. A Embrafilme é aparentemente benéfica mas, mal organizada como está, prejudicial. (...) Antigamente, sim, faziam-se poemas. Como competir hoje com *Zepelin*, *Tubarão*, filmes que dão 50 bilhões no Brasil? Eles, os estrangeiros, são os otários. Nós somos os espertos, os bons de bola, cinema e samba. Filmes que não dão um tostão em nome da cultura? É cultura de elite, burguesa. Temos que fazer mais filmes de espetáculo, no Brasil tudo é udigrudi, até as superproduções (...) Não adianta o filme ser elogiado pela Academia de Belas-Artes, pelo Cahiers du Cinéma. Ou será que não é cultura botar gente no cinema? Não há diferença entre cinema comercial e não comercial. A fita não passou nas salas exibidoras? Não se pagou ingresso para vê-la?⁴⁹

O nome “pornoanchada” nasceu da junção de dois outros gêneros vagamente aparentados: nas pornoanchadas não há imagens “pornôs” (se este

⁴⁹ Citado por Jean-Claude Bernardet no livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.

termo significar imagens de penetração sexual visível), assim como também não há os elementos constantes das chamadas chanchadas, tais como a presença de um ou dois astros cômicos e a apresentação de números musicais. Mas, assim como o nome “chanchada”, à parte sua conotação puramente negativa, indicava ao público um determinado estilo de comédias aparentadas do teatro de revista, o acoplamento do termo “pornô” indicava aos frequentadores das salas de cinema dos anos 1970 o sentido picante que era próprio do gênero. Sem ser pornôs ou chanchadas, estes filmes pareciam estar numa zona intermediária cuja característica comum era a notória precariedade. Surgindo no contexto da liberação dos costumes própria da década de 1960, eram filmes que tinham esquemas de distribuição e exibição em salas de público de baixa renda, tanto nas áreas urbanas centrais como nas periferias. A partir deste esquema, sem qualquer apoio governamental (na verdade apenas restrições, fossem da censura ou da Receita Federal), diversos produtores passaram a manter um ritmo de produção de filmes constante – a maior parte deles estava sediada em São Paulo, na área chamada de Boca do Lixo; outros trabalhavam no Rio de Janeiro. São raros os casos de pornochanchadas (assim como outros gêneros de filme) produzidas fora destes grandes centros.

Anos mais tarde, alguns críticos notaram as relações entre o Cinema Marginal e as pornochanchadas. Ao falar de *as Libertinas* e de *Andácia!*, no seu livro *Cinema Marginal (1968/1973) – a representação em seu limite*, Fernão Ramos apontou uma linhagem histórica:

Alguns destes filmes são considerados pioneiros do que mais tarde se chamaria a “pornochanchada”. No entanto, aspectos centrais e o estreito relacionamento entre seus autores e o resto do grupo marginal paulista permitem que os encaremos como filmes característicos do cinema marginal.⁵⁰

José Carlos Avellar observou na produção das pornochanchadas um fundamento em comum com a proposta original da “avacalhação” do marginalismo:

Dentro da imagem de uma pornochanchada existe, é verdade, um pouco da atmosfera de um filme marginal. Numa certa medida esta parcela de filmes feitos na década de 70 nasceu de uma leitura ao pé da letra da proposta de se avacalhar e se esculhambar diante da impossibilidade de fazer qualquer outra coisa. Ninguém, na verdade, ficou tão na sua, sem se aporrinhar e sem aporrinhar os outros, quanto o herói da pornochanchada. Ninguém seguiu tão à risca a recomendação de *O bandido da luz vermelha*: “nesse país o cara tem que ser grosso para ser forte”. Exagerando um pouco poderíamos dizer que um mesmo sentimento de impotência se expressou, de modo mais intelectualizado e sofrido, no cinema marginal, e de modo mais debochado e grosseiro, na pornochanchada.⁵¹

⁵⁰ Fernão Ramos, *Cinema Marginal (1968/1973) – a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁵¹ José Carlos Avellar, *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

Dentro deste esquema de produção que se estabeleceu, diversos técnicos de cinema puderam encontrar trabalho ao longo de anos - alguns deles com notável talento artesanal para a produção de filmes. Talvez se possa dizer com alguma ironia que aqueles produtores (considerados por anos como picaretas, profissionais que trabalhavam em esquemas vergonhosos) agiram de forma antropofágica diante de um mercado que lhes era hostil em todas as pontas (exceto a do público pagante), canibalizando o esquema de séries e continuações próprio de Hollywood e das séries de TV. Os próprios títulos dos filmes eram inventados com o intuito evidente de alcançar sucesso comercial com sugestões de teor erótico – podemos lembrar de nomes como *Escola Penal de Meninas Violentadas*, *Internato de Meninas Virgens*, *Pensionato das Vigaristas*, *Presídio de Mulheres Violentadas*, *A Ilha das Cangaceiras Virgens*, entre muitos outros. Além disso, os grandes sucessos estrangeiros podiam propiciar versões avacalhadas - assim, se o sucesso nos cinemas era a super-produção *Calígula*, um produtor da Boca lançava *A Filha de Calígula*; se John Travolta e Olivia Newton-John estrelavam *Nos tempos da brilhantina*, logo em seguida surgia nos cinemas *Nos tempos da vaselina*. Novamente, os filmes usavam a chave da paródia para conseguir estabelecer uma relação com o público, mesmo que auto-derrisória, autofágica. Conforme apontou Jean-Claude Bernardet:

Mário Chamie já afirmou, parece-me que com razão, que, no seu relacionamento com o público, a chanchada em geral teria como função basca levar o espectador a rir de si mesmo. Os espectadores se projetariam sobre os personagens grotescos destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico do seu país e, ao mesmo tempo, consolidaria o complexo de inferioridade. Frequente, depois de uma atual pornochanchada, o comentário: “Brasileiro é assim mesmo”. Frequente também o espectador que se diverte durante a projeção e renega o filme na saída.

A paródia que pertencia ao cinema popularesco introduziu-se recentemente no cinema erudito, é um componente importante do Underground (como do Tropicalismo).⁵²

Muitos destes filmes tinham características deploráveis já apontadas por participantes de produções do período, como Carlos Reichenbach e João Silvério Trevisan⁵³: eram filmes preconceituosos, machistas; profundamente conservadores, a

⁵² Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, já citado.

⁵³ Ambos afirmam isso no documentário *O Galante Rei da Boca*, de Luís Rocha Melo e Alessandro Gamo, (2004), por exemplo.

despeito do pretense intuito erótico. Jairo Ferreira criticou isso num artigo publicado em 1978:

Fica patente um moralismo absoluto. Esse, aliás, é o segredo da pornochanchada em relação à Censura: os personagens que praticam adultério são sempre punidos ao fim da história. Os homossexuais, esses então nem se fala: aparecem em todas as pornochanchadas, nunca como indivíduos dignos, mas como ratos da noite, bobos da corte. As mulheres são objetos e os homens também.⁵⁴

No entanto, podemos encontrar dentro deste esquema alguns exemplos de que também foi possível produzir filmes que tinham ambições estilísticas, formais, narrativas, políticas. Estes filmes nem sempre eram de fato pornochanchadas - às vezes eram dramas que, por apresentar nudez ou apelo à libido, logo ganharam o rótulo. De todo modo, houve uma série de casos específicos em que produções esteticamente interessantes, bastante arrojadas nos melhores casos, se tornaram possíveis dentro desse mercado auto-sustentado de filmes eróticos. Foram, por exemplo, os casos de alguns filmes dirigidos por figuras como Walter Hugo Khouri e Antônio Calmon. Ou dos “marginais” Ozualdo Candeias e Reichenbach.

3.1 – Pavor de sexo.

Como os filmes produzidos em outros países (sobretudo os EUA, mas não apenas lá) que foram distribuídos no Brasil nas primeiras décadas do século XX mostravam uma superioridade evidente em termos de estrutura de produção (e, na grande maioria dos casos, também de capacidade técnica) em relação aos filmes locais, os produtores de cinema brasileiros sempre tiveram diante de si a dificuldade de convencer o público a gastar seu tempo não com aqueles filmes estrangeiros, mas com a produção nativa. Para isso, algumas armas foram frequentes ao longo dos anos – e o apelo erótico foi talvez a mais constante.⁵⁵ Ao mesmo tempo em que serviu para lotar as salas, isto sempre provocou reações extremadas por parte do público e de jornalistas. Assim, as críticas à má qualidade técnica ou dramática se somavam a

⁵⁴ “Dez anos de pornochanchada”, artigo de Jairo Ferreira publicado na Revista Cinema nº1, de agosto de 1978.

⁵⁵ Na edição nº 40 da revista Filme Cultura, lançada em agosto de 1982, João Carlos Rodrigues publicou um artigo intitulado “A pornografia é o erotismo dos outros: sístoles e diástoles do sensualismo no cinema nacional”, em que a presença do erotismo nos filmes brasileiros é analisada historicamente.

lamúrias sobre a vulgaridade de filmes feitos por “aventureiros” ou “cafajestes”. Paulo Emilio Salles Gomes colheu algumas manifestações desta preocupação nos textos publicados por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima na revista *Cinearte* no final da década de 1920 e nos anos seguintes. Ao se referir ao filme *Veneno Branco* (que uma reportagem no jornal *O Estado de São Paulo* dizia ser “*um filme de arte, uma forte lição de moral contra os viciados da cocaína, morfina e éter. Luxo extraordinário, nus artísticos, lascivos bailados*”, conforme informa a página dedicada ao filme no portal da Cinemateca Brasileira), Lima afirmou que não se trata de um filme imoral:

O que nós condenamos, mesmo antes de ver, são estes films chamados científicos. Dahi, a nossa precaução mantida para com “Veneno Branco”, cujo título deixava antever certas suspeitas. (...) Felizmente L. B. Seel, seu productor garantiu-nos que apesar do título é uma historia branca. A prova é que Olivette Thomas é a estrella do film, e na vida privada é a sua esposa.⁵⁶

Vinte anos depois, o crítico Antonio Moniz Vianna se lamentava por ver a cinematografia brasileira caracterizada por filmes pornográficos. Conforme relatou Leandro Mendonça:

Em 18 de fevereiro de 1949, Moniz escreve um artigo sobre a relação do cinema nacional com a pornografia. O tom ácido do texto contrasta com a visão acerca da sexualidade presente em sua análise do filme estrangeiro “Gilda”. No artigo, Moniz acusa alguns diretores e roteiristas (que se intitulam como tal) de serem aventureiros, produtores dos piores filmes do mundo, “eivados de pornografia mais baixa”.⁵⁷

Noutro texto, o mesmo Moniz Vianna afirmou que: “*se os fatos continuarem como estão, dentro em muito breve diretor, no Brasil, poderá vir a ser sinônimo de cafajeste ou coisa parecida. À censura, não fosse ela tão sectária e estúpida, competia pôr um paradeiro às pornografias celuloídificadas que infestam nossas telas.*”⁵⁸

Outras manifestações podem ser encontradas ao longo das décadas – vamos ver algumas delas mais à frente. Esta postura de repúdio à “imoralidade” ou à “vulgaridade” ainda pode ser encontrada nos dias de hoje. Algumas décadas depois dos textos imperativos de Gonzaga e de Moniz Vianna, a produção de filmes viveu um momento de grande produção de filmes e penetração no mercado interno, com grande apelo a cenas de nudez e falas de duplo sentido. O embate entre aquela tradição e estes filmes criou uma longa controvérsia na historiografia do cinema brasileiro. Como pesquisador interessado pela produção de cinema no Brasil,

⁵⁶ Trecho mencionado no livro *Humberto mauro, Cinearte, Cataguases*, de Paulo Emilio Salles Gomes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁵⁷ Leandro Mendonça, *A crítica de cinema em Moniz Vianna*, Rio de Janeiro: Edições LCV, 2009.

⁵⁸ Citado em *A crítica de cinema em Moniz Vianna*, mencionado acima.

conheço já há alguns anos o preconceito e o juízo moralista negativo que sustentam uma visão redutora sobre o período de meados dos anos 1970 ao início dos 1980. Anos em que foram produzidos muitos filmes (até pouco tempo atrás, era a fase de maior produtividade da cinematografia brasileira) e em que estes filmes ocuparam mais espaço no mercado de salas de cinema. Não foi preciso começar a trabalhar na área de cinema para perceber a relação de constrangimento que boa parte dos espectadores de cinema tem com a produção feita no seu próprio país décadas atrás: aqueles que foram crianças nos anos 1970, 1980 e 1990 lembram que, desde o final da infância, quando as questões de sexualidade passam a ser faladas socialmente, fomos avisados que a produção nacional daquele período era composta por *pornoanchadas*. O termo ‘pornoanchada’, nesta perspectiva, era o rótulo que servia para designar um gênero de filmes vulgares, apelativos, conhecidos por mostrarem cenas de mulheres nuas e sexo “explícito”, além de piadas grosseiras e comportamentos estereotipados. Ou seja, tudo aquilo que um adolescente poderia pedir de um filme.

É certo que, como já foi dito, muitos destes filmes eram profundamente preconceituosos e conservadores. O ponto crítico é que o rótulo da vulgaridade era definido com o mesmo grau de conservadorismo. A crítica da crítica logo foi feita, e já em meados dos anos 1970 Paulo Emilio Salles Gomes alertou para o profundo interesse – tanto nos aspectos culturais, relacionados a o que revela de sua sociedade, como pelo exame das dificuldades de engenho cinematográfico - que a visão de filmes do gênero poderiam ter:

É precisamente examinado em bloco, eventualmente com humor mas sem preconceito, que o cinema brasileiro poderá ser destrinchado, compreendido e amado.

Um filme brasileiro inteiramente ruim é tão pouco frequente quanto um inteiramente bom. *Pensionato de mulheres* apareceu como um sério candidato à primeira categoria. (...) Confirmou-se também, é claro, como também aqui é irrisória a denominação de pornoanchada que a imprensa aplica automaticamente a boa parte de nossa produção. Se os responsáveis por *Pensionato de mulheres* tiveram intenções pornográficas ou pretensões eróticas, ambas não ultrapassaram o estágio de intenção. E a pretensa chanchada é, na realidade, um dramalhão.⁵⁹

Alguns anos depois, Jean-Claude Bernardet aprofundou a perspectiva culturalista, observando como eram reveladoras as reações das pessoas àquilo que era apresentado pelas pornoanchadas:

⁵⁹ “A alegria do mau filme brasileiro”, texto de Paulo Emilio Salles Gomes republicado em *Um intelectual na linha de frente*, já citado.

Mesmo rejeitando o cinema brasileiro, ou aceitando-o na medida em que ele se igualaria às melhores produções estrangeiras ou receba a chancela metropolitana, este público, queira ou não, perceba ou não, relaciona-se como os filmes brasileiros de modo completamente diferente, porque eles falam da realidade social e cultural em que vive este público. Não necessariamente por oferecer um ponto de vista crítico sobre esta realidade; mesmo quando tentativa de imitação da produção estrangeira, mesmo quando a realidade brasileira apresentada pelo filme está obviamente deturpada, este filme oferece uma determinada imagem desta sociedade. Significativa deste ponto de vista é a quantidade de cartas de leitores publicadas pelo *Jornal do Brasil* contra a pornochanchada, enquanto que nada se publica contra Lando Buzzanca ou o Kung-fu. Mesmo com atitude de rejeição, leitores bem-pensantes eram levados a assumir uma posição ativa, porque estes filmes brasileiros mexiam como eles, com a imagem que eles têm de si próprios, da sua sociedade, da sua vida cultural, da sua moral.

A má qualidade que este público atribui ao cinema brasileiro não é apenas um julgamento de valor sobre determinada obra cinematográfica, mas me parece ser um julgamento sobre a má qualidade da realidade brasileira.⁶⁰

No entanto, José Carlos Avellar, por sua vez, percebeu este interesse do público por este gênero cinematográfico não como um sinal de valor dos filmes, mas como evidência de um ambiente cultural doentio (numa análise que, vale notar, poderia estar falando em retrospecto do “cinema cafajeste”):

As pornochanchadas eram malfeitas e jogavam com a má qualidade como uma atração para conquistar o público. O mau acabamento era um modo de se vingar (vingança inconsciente e nada eficaz, mas vingança) da propaganda oficial que cantava um super país com técnica moderna, mas de 200 milhas, estrada transamazônica, a maior hidrelétrica do mundo, o maior futebol do mundo, ponte Rio-Niterói e outras coisas assim, igualmente gigantescas e refinadas e longe, muito longe do mundo do consumidor da pornochanchada. Os filmes são mal feitos, solução intencional, resultado da falta de dinheiro, resultado da falta de criatividade. O espectador com toda a certeza sabia que estava indo ver uma coisa mal feita, e queria isso mesmo. Ser mal feito era uma atração.⁶¹

Inácio Araújo, já no princípio dos anos 1980, fez uma defesa deste cinema não apenas pela sua capacidade de trazer indícios das circunstâncias culturais e provocar reações reveladoras, mas, mais do que isso, também por tratarem de assuntos que interessavam a uma grande parte da população e eram julgados por outra parte de forma moralista. Além disso, segundo Inácio Araújo, alguns destes filmes demonstravam bom artesanato:

10) Disse numa aula do Jean-Claude que a pornochanchada é o único cinema honesto que se faz no Brasil atualmente. É medíocre, mas cumpre o pouco que promete. Daí sua credibilidade. O público quer ver problemas sexuais em cena, preocupa-se com isso e não tem dinheiro para pagar o psicanalista. A pornochanchada é o divã do pobre. Não há mal nisso. Os letrados é que são

⁶⁰ Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.

⁶¹ José Carlos Avellar, *O cinema dilacerado*, já citado.

puéricos. Desprezam (ou temem identificar-se?) a sensualidade meio selvagem dos iletrados, falam em *seriedade*, em *problemas nacionais*, mas está na cara que isso é um biombo. A ordem (social) está toda montada para que a classe média tire o corpo fora, não se meta com esses problemas sujos. (...)

11) Ainda pornochanchada. O gosto do público não é uma entidade morta, é dinâmico e elástico. Comporta denominadores mínimos, mas se deixa sensibilizar pela originalidade. O problema não é o público, é compreendê-lo. Quem vive num tempo de cataclismo moral tem todo o direito de defender-se, buscar parâmetros. A obrigação do cineasta é, dentro das possibilidades de cada um, oferecer ao público o melhor de si, fazer com que ele se sinta gratificado por ter visto tal ou tal filme. Não agredido, nem humilhado. Acho que hoje em dia há um número maior de filmes que, de um modo ou de outro, vão por esse caminho: os de Carlos Reichenbach, Antonio Calmon, *O Segredo da Múmia*, *O olho mágico do amor*.⁶²

Muitos dos jovens brasileiros que mantêm contato com algum tipo de produção audiovisual - mesmo que apenas pela programação das redes de televisão com sinal aberto - também conhecem este preconceito de longa data. Sinais mais recentes de uma postura crítica a este arraigado preconceito histórico podem ser percebidos, por exemplo, na fina ironia com que o pesquisador Remier Lion nomeou as mostras que fez com filmes “de gênero” daquele período: uma destas mostras chamou-se “Malditos Filmes Brasileiros”, outra se chamou “Cinema Brasileiro: A Vergonha de Uma Nação”. Nestas, foram exibidos filmes como *A Reencarnação Do Sexo*, de Luiz Castellini, *Snuff... Vítimas Do Prazer*, de Cláudio Cunha (e roteiro de Carlos Reichenbach), *O Banquete Das Taras*, de Carlos Alberto Almeida, *Patty, a mulher proibida*, de Luiz Gonzaga dos Santos, *Senta No Meu que eu entro na Tua*, de Ody Fraga, entre muitos outros.⁶³

Este preconceito disseminado sempre conviveu com uma condenação constante ao uso “apelativo” de cenas de sexo e nudez, que teriam se disseminado por toda a produção cinematográfica de um determinado período. Seria possível questionar essa visão com dados que mostram a significativa diversidade da produção de filmes dos anos 1970 e 1980 – é um caminho simples para contestar a imprecisão histórica caracterizada pelo preconceito. De fato, entre 1974 e 1982 estrearam em média cerca de 100 longas-metragens por ano no circuito de salas de cinema no país – e entre estes filmes houve diversas produções que obtiveram notável reconhecimento da crítica ou de festivais internacionais, tais como *O Amuleto de*

⁶² “Notas para um cinema sem crédito”, texto de Inácio Araújo publicado na Folha de São Paulo em 20 de março de 1983, republicado no livro *Cinema de boca em boca – escritos sobre cinema* (organizado por Juliano Tosi). São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

⁶³ A programação que foi apresentada nas mostras ainda pode ser acessada em <http://malditosfilmesbrasil.blogspot.com/>

Ogum, de Nelson Pereira dos Santos, *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor, *Eles Não Usam Black-Tie*, de Leon Hirszman, *Pixote*, de Hector Babenco, entre muitos outros.

Mas a visão preconceituosa estabeleceu-se porque existiram textos e contextos próprios a ela: de fato foram feitos centenas de filmes com cenas de nudez, muitos deles realizados de forma precária, em aspectos técnicos ou formais. E estes filmes, além de terem ocupado os horários de muitas salas de cinema no período e de terem exposto seus cartazes em lugares bastante visíveis ao redor das salas mais populares, também fizeram considerável sucesso em exibições nas décadas seguintes, quando alguns deles foram apresentados em sessões nas redes de televisão ao longo dos anos 1980 e 1990. Estas sessões, que ocorriam semanalmente em emissoras de TV como a Manchete, Bandeirantes, SBT, Record, OM ou mesmo na poderosa líder de audiência, rede Globo (nos “festivals de cinema nacional”, que consistiam na exibição de um filme brasileiro por noite ao longo de uma única semana do ano). Volto a fazer uso da memória pessoal: estas sessões “proibidas” das redes de TV eram amplamente acompanhadas pelos adolescentes do período. No contexto de uma sociedade católica como a nossa, parece-me natural relacionar a relação ao mesmo tempo zombeteira e lasciva com estes filmes à noção de sujeira que os caracterizava. Eram filmes divertidamente pecaminosos, pretensamente “mal-feitos”, o que os tornava ao mesmo tempo irresistíveis e ridículos. E eles nos apresentavam a nudez de atrizes (famosas ou nem tanto) de um modo que nos parecia “grosseiro”, uma vez que era totalmente diverso do modelo hollywoodiano. Nada podia ser mais erótico do que ver a nudez de uma atriz célebre num filme que ela provavelmente devia ter vergonha de ter participado. De fato, alguns atores do período costumavam tirar de seus currículos as participações em filmes que parecessem “apelativos”. Quanto a isso, vale lembrar um trecho do “manifesto” que o ator Pedro Cardoso apresentou no Festival do Rio de 2008, ao falar do constrangimento que ainda sentia por ter participado de filmes com cenas de nudez: “*Eu ambiciono o dia em que nós não teremos medo do You Tube ou das sessões nostalgia dos canais brasil da vida, e suas retrospectivas do nosso cinema; o dia em que não teremos medo de os nossos filhos terem que responder perguntas contrangedoras a colegas na escola.*”⁶⁴

⁶⁴ Este “manifesto”, que teve trechos publicados nos cadernos culturais dos jornais brasileiros, ainda pode ser lido no blog de Cardoso (no link: http://todomundotemproblemassexuais.zip.net/arch2008-10-05_2008-10-11.html#2008_10-09_10_40_01-5758122-0), cujo nome é *Todo mundo tem problemas sexuais*, título de um filme que o ator protagonizou.

Afirmei que para contestar o mito da “pornografia” dos filmes havia um caminho simples, o de apontar exemplos de obras reconhecidamente “artísticas” - assim, não se negou a existência das pornochanchadas, mas buscou-se valorizar o panorama da cinematografia contrapondo-as a produções “respeitáveis”. Mas isto implica em reconhecer tacitamente algo que estava explícito na fala de Pedro Cardoso: que todos os filmes daquele gênero resultaram lamentáveis. A primeira questão que isso provoca é se, de fato, todas as chamadas pornochanchadas se mostraram dignas de vergonha. E a ele se seguiria outra mais incisiva: o que pode caracterizar uma nudez como “apelativa”?

Neste sentido, vale lembrar a observação feita por Georges Bataille no seu clássico *O Erotismo*, quando tratou dos aspectos de *interdição* e de *transgressão* que são próprios ao erotismo:

A interdição da nudez hoje é forte e, ao mesmo tempo, está *em questão*. Não existe ninguém que não se dê conta do absurdo relativo, do caráter gratuito, historicamente condicionado, da interdição da nudez e, de outra parte, do fato que a interdição da nudez e sua transgressão determinam o tema geral do erotismo – quer dizer, da sexualidade transformada em erotismo⁶⁵.

Poderíamos supor que a acusação de “apelo” à nudez tem duas recusas como base. Uma delas, pueril, seria o respeito excessivo ao tabu social da nudez: se a regra social é que estejamos todos vestidos socialmente, retratar a nudez é vulgar. Esta motivação para a recusa, embora não possa ser descartada, não precisa de resposta porque não se sustenta logicamente, apenas no nível psíquico do pudor levado ao extremo. Por outro lado, a recusa ao retrato da nudez pode se basear com mais força na crítica ao mercantilismo. Neste caso, o problema não residiria nas características próprias às obras, mas naquilo que as origina – as intenções de seus produtores. Ou seja, o uso da nudez nos filmes seria condenável porque não tem como objetivo primeiro a força estética, mas o lucro financeiro que ela pode gerar (ou outra forma de lucro).

De fato, é fácil comprovar a imensa popularidade de alguns dos filmes feitos naquele período que exibem partes desejadas dos corpos de seus atores. Esta popularidade pode ser comprovada pelo considerável número de filmes do período que têm cenas de nudez, pela bilheteria que obtiveram e mesmo pela audiência que ainda obtêm quando são exibidos na TV: nos últimos anos, a sessão de maior audiência do Canal Brasil, canal pago dedicado a filmes brasileiros, é justamente

⁶⁵ Georges Bataille, *O Erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

aquela chamada “Como era gostoso o nosso cinema”, que se dedica a exhibir pornochanchadas e outros filmes de teor erótico – a sessão que causa vergonha a alguns atores, como o já citado Pedro Cardoso.

Assim, as restrições às cenas “apelativas” se originam da crença de que tais escolhas foram tomadas unicamente por tal motivo mercantilista - e que, deste modo, estragaram definitivamente cada um dos filmes que fizeram uso deste recurso. Mas isso cria duas dúvidas. A primeira é: como se pode aferir quais destes filmes com nudez foram feitos tendo tão-somente o vil motivo da recompensa financeira? A segunda questão é menos simples. Mesmo que se chegue à conclusão de que todas as pornochanchadas foram produzidas com a motivação única de render dinheiro, cabe outro questionamento: não seria possível que os produtores fizessem seus filmes com propósitos meramente mercantis e, ainda assim, graças à inventividade e talento de alguns profissionais, estes filmes pudessem chegar a bons resultados? Talvez até resultados em que as diferentes ambições têm momentos conflitantes, mas que ainda assim pudessem causar efeitos estéticos nos seus espectadores. Alguns deles, não todos – como acontece em qualquer gênero artístico.

Não faz sentido condenar a priori uma obra somente por ter propósito monetário, sem considerar o resultado final. Toda a indústria cinematográfica e cultural do século XX já foi largamente acusada pela sua natureza mercantilista, alienante e uniformizadora⁶⁶ – mas é possível defender o valor estético de filmes de Hitchcock ou John Ford, assim como de gravações de músicos como Duke Ellington ou João Gilberto, artistas cujos trabalhos foram financiados e distribuídos por grandes corporações. Estes artistas criaram trabalhos que proporcionaram experiências estéticas consideradas valiosas por muitos daqueles que se relacionaram com eles – dentro de um contexto de circulação de obras que possibilitou que seus trabalhos se tornassem conhecidos e, finalmente, canônicos, cada um ao seu modo.

4 – Crítica-da-crítica-da-crítica-da-crítica-da-crítica-da-crítica

A história da relação da crítica com a produção de cinema no Brasil é sinuosa e problemática, conforme vários dos exemplos já mencionados deixam evidente. No princípio essa relação se pautou por desconfiança e agressividade,

⁶⁶ *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

que em certa medida permanecem recalcadas. Por outro lado, as relações de compadrio caracterizam a sociedade brasileira⁶⁷ – e a crítica a estas relações (evidente, por exemplo, numa frase de Rosenfeld já citada na introdução deste estudo, a que mencionava “o aplauso de “*igrejinhas*””) sempre se fez necessária desde o momento em que juízos críticos se misturaram a interesses promocionais.

No entanto, é preciso notar que esta crítica ao compadrio traz à tona uma nova carga da herança recalcada de desconfiança entre crítica e filmes. Boa parte da melhor crítica feita no Brasil – sobretudo a de cinema, mas certamente não apenas ela (veja-se o caso dos concretistas, por exemplo) – foi feita com envolvimento profundo de quem escrevia com o contexto da produção de filmes. Jean-Claude Bernardet - que participou de inúmeros filmes de cinemanovistas, marginais e de muitos mais nas últimas décadas – tornou-se um exemplo evidente; nem tanto por defender posições *corretas*, mas sobretudo por apontar questões instigantes. Enquanto algumas posições críticas foram afirmadas, no período da Cinearte e da constituição da Cinédia por Adhemar Gonzaga, baseadas na esperança de implantar uma indústria de cinema no Brasil equivalente à de Hollywood,⁶⁸ a partir do período cinemanovista passou a predominar na crítica *envolvida* a defesa dos modelos alternativos ao padrão de cinema dos grandes estúdios.

Como foi observado em diversas ocasiões, a geração cinemanovista era composta majoritariamente por jovens intelectuais de classe média, com acesso a estudos e boas condições sociais.⁶⁹ Naquele momento, vários dos jovens cineastas também exercitaram a veia crítica, como já vinha acontecendo em outros países (sendo o caso mais conhecido a geração da Nouvelle Vague francesa, que teve entre seus componentes centrais os críticos “jovens turcos” da revista *Cahiers du Cinéma*). Glauber Rocha, além de ter se tornado o cineasta mais célebre do cinemanovismo, foi também seu mais destacado ideólogo desde

⁶⁷ Segundo Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁶⁸ Além do já mencionado *Humberto Mauro, Cinearte, Catagnases*, de Paulo Emilio Salles Gomes, o livro *Sétima arte: um culto moderno*, de Ismail Xavier, dedica um capítulo a esta perspectiva modernizante do grupo que escrevia na Cinearte. São Paulo: Perspectiva, 1978. Um bom panorama das atividades e pretensões da revista foi feito no verbete dedicado a ela, escrito por Lécio Augusto Ramos, publicado na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda. São Paulo: Ed. SENAC, 2004 (2ª ed.)

⁶⁹ Com todas as imprecisões e fragilidades que logo foram reconhecidas pelo próprio autor, o livro *Brasil em tempo de cinema*, de Jean Claude Bernardet, publicado originalmente em 1967, foi o primeiro estudo de fôlego a observar esta característica da produção de filmes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

1961, com colaborações constantes para o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Já em 1963, o cineasta publicou o livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*⁷⁰, em que analisou a história pregressa da produção de filmes no Brasil sob a perspectiva do cinemanovismo nascente, baseado sobretudo na sua experiência pessoal (numa época em que não existiam acervos em vídeo, apenas exhibições em salas – portanto, muitos filmes se tornavam inacessíveis) e nos textos de Paulo Emilio e Alex Viary.⁷¹ Além de Glauber Rocha, também mantiveram uma atuação crítica destacada naqueles anos outros cinemanovistas como Gustavo Dahl (que publicou textos no Suplemento Literário do Estado de São Paulo), Carlos Diegues (que editou o jornal universitário O Metropolitano) e David Neves (que foi crítico do jornal Tribuna da Imprensa e publicou em 1966 o livro *Cinema Novo no Brasil*⁷²).

Na geração marginal que se seguiu a eles, é certo que também nisso Rogério Sganzerla cumpriu papel análogo ao de Glauber Rocha anos antes, sendo de todo o grupo aquele que obteve mais espaço para expor suas idéias. Sganzerla começou a fazer crítica de cinema desde muito jovem, publicando textos desde 1964 no Jornal da Tarde e, em seguida, no Estado de São Paulo – tendo sido entusiasta dos filmes cinemanovistas no primeiro momento, como já mencionei. Ele talvez não tenha sido o primeiro do grupo a falar em “cinema cafajeste” e em “filmes péssimos”, mas ganhou mais destaque e atenção ao apresentar as questões da nova geração que surgiu. Se no célebre *Manifesto fora da lei*, escrito em 1967, durante as filmagens de *O bandido da luz vermelha*, ele ainda acenava conciliatoriamente afirmando que “*Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais*”, neste mesmo manifesto já se demarcava a distopia que diferenciou o seu grupo da geração anterior:

Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. 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.

⁷⁰ *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado originalmente em 1963. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

⁷¹ Alex Viary, *Introdução ao cinema brasileiro*, publicado originalmente em 1959. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

⁷² *Cinema Novo no Brasil*, Petrópolis: Vozes, 1966.

Naquele momento, ao mesmo tempo em que surgiram os primeiros filmes do que seria chamado de Cinema Marginal, teve início também a recepção problemática dada a eles – por parte não apenas do que se chama de “público” (ou seja, todos os espectadores que não trabalham no meio), mas também da crítica especializada. Antes que as falas dos cineastas pudessem se impor ou que a tradição historiográfica definisse nomes e conceitos, já naquele momento os filmes se viam marginalizados por quem escrevia na imprensa. Conforme apontou o já citado Jean-Claude Bernardet dez anos depois:

Outro momento em que se apresentou indiscutível inércia, senão total omissão, foi nos anos 67-70, diante do mal chamado Cinema Marginal. Um estudo dos filmes de Sganzerla, Bressane, Batista de Andrade, Trevisan, teria possibilitado uma renovação metodológica. Mas a crítica se omitiu (inclusive eu). Quando estes filmes foram comentados, foi antes num tom polêmico (Cinema Novo versus Cinema Marginal), ou para denunciar a priori seu irracionalismo, raramente, talvez nunca, num esforço de analisá-los. Neville D’Almeida tem razão ao declarar que os críticos estavam sempre do lado do Cinema Novo (pelo menos aqueles críticos que não militavam contra o cinema brasileiro), e não é só pelo espaço que se podia dar nos jornais e revistas aos filmes do Cinema Novo. É basicamente porque os críticos não tinham um instrumental de análise ou compreensão. Este instrumental estava preso ao realismo crítico, não podia prescindir de personagens, de enredo.⁷³

Depois que a recepção a *O bandido da luz vermelha* dividiu os grupos, o discurso de Sganzerla se radicalizou, como se pode conferir nos seus textos já mencionados. Num texto que o cineasta publicou no Jornal do Brasil em fevereiro de 1970, quando o jornal dedicou ao seu *A mulher de todos* a sua sessão *O filme em questão*, ele já afirmava a agenda *péssima* e agressiva da geração marginal:

Jamais transmitirei idéias 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. Dentro do lixo, é preciso ser radical. Daí o amor pelo cinema brasileiro tal como ele é: mal feito, pretensioso e sem pretensões e ilusões estéticas. Esmagado e explorado, o colonizado só pode inventar seu próprio sufocamento: o grito do protesto vem da *mise en scène* abortada. Ninguém pensa de forma limpa e estética de barriga vazia. 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! Ah, como isso seria maravilhoso e sensato!⁷⁴

Sganzerla não foi o único da geração marginalista a se dedicar ao exercício da crítica e, embora tenha sido o mais destacado, não é justo considerá-

⁷³ Jean-Claude Bernardet, *Trajectoria crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

⁷⁴ “A mulher de todos para seu autor”, texto de Sganzerla, publicado no Jornal do Brasil de 20 de fevereiro de 1970 e na revista Artes n° 20, de 1970. Republicado na edição Arte em Revista n° 5, já citada.

lo o melhor crítico daquela geração. A geração marginal não teve tantos talentos críticos quanto o cinemanovismo (Reichenbach produziu textos críticos eventualmente, mas só nos anos 2000 passou a fazer isso com regularidade no seu blog). Mas seu principal crítico *envolvido* e memorialista foi Jairo Ferreira.

Jairo Ferreira nasceu em 1945 e suicidou-se em 2003. Dirigiu uns poucos filmes, cumpriu diversas funções técnicas em outros tantos, escreveu críticas e publicou *Cinema de Invenção*, o mais rico dos livros a tratar deste cinema “marginal” ou “udigrudi”. Ao longo das décadas, nos seus textos e seus filmes, Ferreira sempre foi coerente na defesa de um cinema inventivo, livre de convenções. Romântico: quis ser capaz de unir a vida e a criação de forma plena. Num depoimento sobre ele, Juliano Tosi lembrou que “o Jairo gostava de falar em *cinévida*, de um “*mimetismo total entre criação e vivência*”. De fato, o cinema era a vida dele. Dito assim, pode parecer um clichê. Não é: basta ler seus textos.”⁷⁵

Não apenas seus textos, como seus filmes também: o exemplo mais óbvio seria o seu longa em super-8 *O vampiro da cinemateca*, em que deu vida a alguns dos seus heterônimos críticos. Outro caso foi o do documentário *Horror Palace Hotel*. Apresentado pelo diretor como um cine-diário, que não apenas uniu arte e vida como a elas somou a crítica, este filme rodado em Super-8 registrou bastante particular e um tanto desordenado do Festival de Brasília de 1978 - ano em que foi feita uma mostra paralela de “filmes de horror”, que juntava obras de Rogério Sganzerla, Ivan Cardoso, Julio Bressane, Eliseu Visconti e, é claro, José Mojica Marins. O criador do personagem Zé do Caixão se tornou o grande homenageado do filme de Jairo Ferreira, cujo subtítulo é *O gênio total*. Jairo movimentou sua câmera para nos mostrar seus amigos e também toda a fauna de Brasília (inclusive os “adversários” cinemanovistas) enquanto fazia relatos em off, entrevistava Sganzerla, Francisco de Almeida Salles e Mojica. Em certos pontos, Jairo permitiu que Sganzerla começasse a agir como condutor do filme, primeiro guiando as entrevistas e finalmente cuidando ele mesmo da câmera, durante uma conversa-entrevista com um Mojica bem-humorado e um tanto alcoolizado.

Em *O Insigne Ficante*, Jairo voltou a documentar sua viagem a um festival, no qual entrevistou o realizador baiano Edgard Navarro, além de registrar Inácio Araújo tecendo uma longa crítica à postura de determinados teóricos brasileiros que macaqueiam procedimentos acadêmicos de outros países, citando especificamente

⁷⁵ “Apresentação ou “O negócio é experimentar””, artigo de Juliano Tosi disponível em: <http://cinema-de-invencao.blogspot.com.br/2007/02/apresentao-ou-o-negcio-experimentar.html>.

Jean-Claude Bernardet; mais tarde, no mesmo filme, registrou Inácio se recuperando de um infarto, lendo em *off* uma carta que o amigo lhe enviou quando o incidente aconteceu. Além desta carta, o filme tem uma narração em *off*, feita pelo próprio Jairo Ferreira, para apresentar os personagens que registrava, falar da situação do cinema brasileiro daquele momento, contar sobre sua própria vida e seu trabalho em cinema, mencionar outros tantos amigos e influências, citar Hendrix e Oswald de Andrade etc.

Ficção, delírio, apreensão, reflexão e tomada de posição: tudo isso constituiu a obra de Jairo Ferreira de forma única. Em uma entrevista do início da década de 1990 ele afirmou: “Fazer cinema e respirar é uma coisa só. Respiro cinema dia e noite por todos os poros. Filmo para perscrutar, captar o aparentemente incaptável, definir o indefinível, ouvir o invisível e ver o inaudível colorido.”⁷⁶ Através de uma produção de fragmentos ficcionais, autobiográficos e críticos, Jairo Ferreira fez sua profissão de fé na invenção artística. Sua escrita era hiperbólica e recheada de referências lembradas com paixão – Jairo, mais do que argumentar, *tomava posição*: fazia suas escolhas.

A partir de 1966, Jairo Ferreira passou a publicar críticas numa coluna num jornal da comunidade japonesa de São Paulo, o *São Paulo Shimbun*. Ali, num pequeno jornal de circulação bastante restrita, ele teve liberdade total para exercer uma crítica de guerrilha. Talvez possamos dizer que seu número de leitores era inversamente proporcional à qualidade e à força da sua retórica. Naquela pequena trincheira, Jairo Ferreira metralhou conceitos fundamentais para a parte mais expressiva daqueles cineastas ditos *marginais*.

Esta demarcação dos territórios do *udigrudi* aparece com clareza, por exemplo, na sua defesa enfática de *Audácia!*, filme de Reichenbach e Antonio Lima, lançado em 1969:

O negócio é fazer filmes péssimos. Um apanhado crítico da face oculta do cinema nacional, filmes péssimos, mas necessários. Chegou a hora de massacrar a visão europeizante que impede o cinema nacional de ser ele mesmo. Quando um cara não pode fazer nada, ele avacalha, anarquiza, e não podendo fazer filme de cinema faz um filme sobre cinema. Trata-se de filmar a partir da impossibilidade de filmar.⁷⁷

⁷⁶ Trechos desta entrevista fazem parte do livro *Cinema de Invenção*, no capítulo dedicado a Jairo, e ela atualmente pode ser lida na íntegra na internet em <http://cinema-de-invencao.blogspot.com/2007/02/entrevista-com-jairo-ferreira.html>.

⁷⁷ “*Audácia! Fita de cinema*”, texto de Jairo Ferreira publicado no jornal São Paulo Shimbun em 31 de julho de 1969. Posteriormente republicado na coletânea de críticas de Jairo, “*Crítica de invenção – críticas de Jairo Ferreira*”, organizada por Alessandro Gamo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

A ironia agressiva diante da expectativa de público e crítica por produções mal-acabadas, “péssimas”, se faz presente em inúmeros dos seus textos publicados na época, ressoando as produções que estavam sendo lançadas pela movimentação marginal. Ainda em 1969 (justamente quando o cinemanovismo começou a criar seus laços institucionais junto ao Estado e fez seus filmes de maior apelo popular; e quando Sganzerla detonou o conflito na entrevista do Pasquim), Jairo previu que: “*Será muito bom se entrarmos na década de 70 produzindo muitos filmes, todos péssimos, mas todos comerciais, todos não-ideológicos, ilógicos, caóticos e populares*”.⁷⁸ Já em meados do ano seguinte, num texto intitulado “*Erotismo & Curtição*”, Jairo Ferreira afirmou a principal característica do distópico cinema udigrudi: a falta de união em torno de propostas comuns.

O cinema da Boca do Lixo não é um movimento gregário, razão pela qual não tolera demagogias e/ou teorizações de porta de boteco. O Lixão é apenas um *background*, onde se reúnem os jovens cineastas de São Paulo, independentes e marginais. Não começa coisa nenhuma onde terminou o Cinema Novo. É anti-ideológico, renega as éticas e estéticas até então conhecidas e está explodindo como um fato jamais visto.⁷⁹

A percepção do que era o chamado Cinema Marginal pelos seus próprios componentes, já naquele momento, partia da consciência de uma limitação muito clara. Tratou-se de um conjunto de filmes que, de certa maneira, exprimiram o mal-estar, o dilaceramento e a disposição para a inventividade daqueles realizadores, mas não foi em momento algum uma proposta ética-estética absolutista, que pretendesse reinventar a relação entre espectadores, cinema e mundo. No seu clássico *Uma situação colonial*, Paulo Emilio afirmou que “*o subdesenvolvimento não é um estágio, mas um estado*”. Podemos dizer que o cinema udigrudi se fez a partir da consciência dessa noção não-progressista do conceito: à sua maneira, eram filmes sobre o estado das coisas e dos espíritos, que não pretendiam apresentar discursivamente qualquer solução idealista para aqueles problemas. Não eram manifestos, mas manifestações.

Se naquele momento Jairo Ferreira foi o melhor crítico (praticamente não lido) sobre aquele cinema (praticamente não exibido), nos anos seguintes ele se tornaria seu mais envolvido historiador, sobretudo a partir da publicação do livro

⁷⁸ “*Um fantasma da Vera Cruz?*”, publicado no São Paulo Shimbun em 23 de outubro de 1969, posteriormente republicado em *Crítica de Invenção*.

⁷⁹ “*Erotismo & Curtição*”, texto publicado no São Paulo Shimbun em 03/09/70, posteriormente republicado em *Crítica de Invenção*. Este trecho específico também foi republicado por Jairo Ferreira nas duas edições de *Cinema de Invenção*, no capítulo que dedicou a si próprio. São Paulo: Max Limonad, 1986 (1ª ed.) e Limiar, 2000 (2ª ed.)

Cinema de Invenção, em que catalogou as mais relevantes observações sobre as características dos filmes marginais. Para isso, ele chegou a mencionar algumas sintonias com as produções de cinema de outros países, mas seus movimentos mais expressivos foram dois: um foi o de apontar os parentescos daquele grupo de filmes (e do seu grupo de amigos) com uma tradição intelectual brasileira, que passa pelo modernismo antropofágico e pelos poetas concretistas; o outro movimento procurou demarcar uma tradição experimental na produção brasileira de filmes que antecedeu os marginais, a partir de Mário Peixoto, Glauber Rocha e José Mojica Marins. Para delinear essa história, o texto de Jairo Ferreira se apropriou das idéias como se não tivessem dono, usando a estrutura de colagens para fazer crítica. Sobre a inventividade formal do estilo crítico posto em prática por Jairo Ferreira, Inácio Araújo observou o seguinte:

De seu estilo-estilhaço, em que a conceituação rigorosa convive ora com rasgos poéticos, ora com uma retórica de manifesto, pode-se dizer (o próprio autor diz, aliás) que se trata de uma didática sem didática – em que a luz nasce da obscuridade. É um estilo desequilibrado e cintilante, na medida dos filmes de que se trata.⁸⁰

Como podemos constatar em *Cinema de Invenção*, as falas alheias eram reapropriadas de forma ainda mais livre do que em seus primeiros anos como crítico: no único livro⁸¹ que publicou em vida (em duas edições que tiveram diferenças consideráveis), Jairo embaralhou os discursos explicita e intencionalmente. Ele se utilizou de textos alheios sem usar qualquer forma gráfica de sinalização para indicar ao leitor que seu texto apresentava citações – ele simplesmente as incorporou. Foi o que o livro fez, por exemplo, ao tratar de *O Bandido da Luã Vermelha*, no capítulo dedicado a Rogério Sganzerla. O texto se inicia com um comentário curto de Jairo Ferreira sobre o impacto do surgimento do filme em São Paulo; em seguida, sem aspas nem qualquer outro sinal gráfico além de dois pontos, inicia-se o *Manifesto do Cinema Fora-da-Lei*, de Sganzerla, que já mencionei anteriormente; depois, o leitor é avisado de que, em seguida, será colado o texto escrito por Reichenbach, já citado; após esse longo texto, é colada a “crítica-síntese” que ele mesmo, Jairo Ferreira, escreveu quando viu *O Bandido da Luã Vermelha* pela primeira vez; depois da colagem

⁸⁰ “Autor revê inventário da utopia”, texto de Inácio Araújo publicado na Folha de S. Paulo de 23 de dezembro de 2000, republicado em *Cinema de Boca em Boca*, já citado.

⁸¹ Na primeira edição de *Cinema de Invenção*, o capítulo dedicado a Sganzerla teve como subtítulo “Ponto de partida avançado”. Na segunda edição, chamou-se “Terremoto clandestino”, enquanto o capítulo dedicado a Ozualdo Candeias ganhou o antigo subtítulo, deixando de se chamar “Marginal entre marginais”. Entre as inúmeras mudanças entre as duas edições, esta foi uma das mais explícitas criticamente: Jairo tirou de Sganzerla o título de linha de frente para dá-lo a Candeias. Que, cabe notar, nunca pretendeu ser líder de nada.

destes textos produzidos na época de lançamento, o leitor se vê diante de uma reflexão, escrita por Jairo na época de publicação do livro. Neste trecho, Jairo Ferreira fala sobre o impacto que o filme de Sganzerla exerceu sobre sua própria produção – tanto de filmes quanto na forma de escrever críticas – e comenta a forte influência das idéias de Oswald de Andrade sobre o grupo do *cinema marginal* (Jairo escreve que Oswald era “o grande mentor cultural” do movimento). Ele termina este trecho reflexivo fazendo uma analogia entre o movimento de Mallarmé no seu poema *Um Lance de Dados* e uma frase de Sganzerla num texto sobre o filme (“definitivamente, queria esquecer O Bandido da Luz Vermelha de uma vez, já que foi feito para ser visto num poeira, esquecido ao fim da sessão, jogado no lixo enfim, em vez de ser conservado na memória dos cineclubes e das cinematecas”); em seguida, Jairo cola um novo texto de Sganzerla, este destinado a atacar críticos e cinemanovistas, afirmando que: “Se tivesse que definir, falaria de um cinema péssimo e livre, paleolítico e atonal, panfletário e revisionário – que o Brasil atualmente merece”; finalmente, Jairo encerra seu texto-colagem sobre *O bandido da Luz Vermelha* com uma crítica bastante elogiosa ao filme, escrita na semana de estréia pelo jornalista José Lino Grunewald.

Esta estrutura de colagem, exemplificada aqui apenas com o trecho dedicado a *O Bandido da Luz Vermelha*, se repete nos demais capítulos do livro. Em alguns deles, o autor chega ao ponto de iniciar o texto já com um testemunho alheio sobre uma determinada sessão de cinema - e somente mais à frente, e sem aspas, somos informados de que aquele trecho fora escrito por outra pessoa. Em diversos trechos do livro, torna-se impossível saber se determinado parágrafo é original ou compilado. Por exemplo, na primeira edição de *Cinema de Invenção*, lançada em 1986, isso era feito no capítulo dedicado a José Mojica Marins. Ali, o texto começava já com a frase “o natural é tão falso como o falso”, depois seguia adiante – e, mais adiante, um parêntese um tanto enigmático informa aos leitores que todo esse início de capítulo provinha de uma crítica escrita por Sganzerla em 1967. Por conta disso, Sganzerla protestou com o autor. Na segunda edição, Jairo iniciou o capítulo abrindo aspas – seguidas por um aviso irônico: “Com aspas, como quer Sganzerla... o natural é tão falso como o falso”.

A inventividade formal dos textos de Jairo Ferreira, coerente com o que ele escolhia e propunha, é um dos aspectos mais interessantes e raros naquela movimentação marginal. Certa vez, num texto intitulado “Mauro e dois outros grandes”, Paulo Emilio apontou o seguinte: “A mania de grandeza não é neles traço

negativo de caráter, e sim arma para combater a frustração a que se vêem até hoje condenados todos os artistas e artesãos do cinema brasileiro. A sua megalomania é na verdade grito de protesto.”⁸²

De certa maneira, o radicalismo daqueles textos de Jairo Ferreira repercutia este grito – eram textos desconhecidos sobre filmes idem, que à sua maneira mudaram tudo. Se hoje eles se tornaram conhecidos, lidos e mencionados nos grupos de estudo de cinema graças às republicações que tiveram na última década, isso não altera o fato de que, naquele momento, era preciso tentar destacar aos berros uma produção que procurou radicalizar as formas de cinema dentro de um contexto em que passou quase despercebida, obscurecida pela notoriedade de uma geração anterior.

5 - Margem no centro

Como já comentei, a expressão Cinema Marginal se disseminou na historiografia do cinema brasileiro para agrupar este conjunto de filmes que seus realizadores diziam não pretender se colocar à margem de nada. Seja como for, a contragosto ou por escolhas radicais e sem concessões, aqueles filmes foram quase todos marginalizados pelo circuito exibidor, pelo público, pelos mecanismos de fomento à produção e também pela maioria dos críticos e historiadores, que muitas vezes os relegaram a notas apressadas de pé de página. A estranheza, a melancolia e a agressividade eram as características mais mencionadas daqueles filmes - que, no entanto, a partir de certo momento passaram a ganhar cada vez mais a aura romântica de radicalidade e inacessibilidade.

No caso da crítica historiográfica, o exílio daqueles filmes começou a mudar sobretudo a partir de meados dos anos 1980. Até então, foram poucas as exceções, sendo a mais notável a de Paulo Emilio Salles Gomes, que mencionou aquele grupo de filmes no trecho já citado de *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* e falou de alguns dos seus exemplares mais notáveis em outros textos (escreveu mais de uma vez, por exemplo, sobre *Bang Bang*, de Andrea Tonacci – na segunda vez, para protestar contra a censura que impedia o lançamento do filme). Em 1985, Fernão Ramos publicou seu livro sobre o assunto; no ano seguinte Jairo Ferreira publicou

⁸² Paulo Emilio Salles Gomes, texto publicado em *Um intelectual na linha de frente*, já citado.

Cinema de Invenção, que vinha preparando havia mais de uma década⁸³. *O Cinema Dilacerado*, de José Carlos Avellar, também foi publicado em 1986. Poucos anos depois, em 1990, Jean-Claude Bernardet lançou *O Vôo dos anjos*, focado nos filmes de Julio Bressane e Sganzerla (que na época se enfureceu com o livro⁸⁴), e Ismail Xavier destinou boa parte do seu *Alegorias do Subdesenvolvimento* para lançar um novo olhar sobre *O Bandido da Luz Vermelha* e outras produções do período. Os filmes e realizadores daquele *ciclo* do passado foram reabilitados em parte pela crítica – ao menos em parte, ao menos pela crítica mais interessada.

Porém, o mesmo não aconteceu com as carreiras destes mesmos cineastas naquele momento. Os chamados cineastas *marginais* estavam, em sua maioria, realmente marginalizados, relegados ao ostracismo ou à produção em condições precárias, sem verbas. Em alguns casos, é possível atribuir isso a uma espécie de atitude de não-aceitação, por parte destes cineastas, dos procedimentos exigidos pelos mecanismos de fomento; em outros casos, o esforço de alguns deles para articular novas produções tornou evidente a limitação que era imposta à suas propostas – era, novamente, uma marginalidade a contragosto. Foi o caso, por exemplo, da reunião de alguns deles (como Tonacci, Reichenbach, André Luiz de Oliveira e outros) em torno da empresa produtora Casa de Imagens, com o que procuraram se adaptar aos novos modelos de produção no princípio da década de 1990. Se a produção do grupo naquele período foi restrita a poucos títulos, pior ainda era o desinteresse de exibidores, do grande público e da maioria da crítica. Já alguns anos antes, no princípio dos anos 1980, consolidaram-se as duas exceções fundamentais dentro deste panorama: as carreiras de Julio Bressane e Carlos Reichenbach. De certo modo, foram eles os grandes sobreviventes daquele grupo – os dois que, naquele período de “redemocratização” conseguiram se adaptar aos novos procedimentos de produção de filmes. Como voltaram a fazer novamente alguns anos depois, já em meados da década de 1990.

Estas duas exceções, cada uma do seu modo, confirmavam uma regra: o circuito comercial de salas de cinema cada vez tem menos espaço para experimentalismos formais – ao contrário, o estabelecimento de um circuito de

⁸³ Em 1972, quando passou a assinar a coluna do São Paulo Shimbun com os pseudônimos João Miraluar, Ligéia de Andrade e Marshall McGang, afirmou que “*Ligéia é de opinião que os sinais captados devem ser acrescidos no livro Cinema de Boca em Boca, que o nosso metacrítico deixou pronto antes de se distanciar intergalaxialmente?*” (texto publicado em 24/02/1972, assinado por Marshall McGang, e este trecho posteriormente foi republicado em *Cinema de Invenção*, já citado).

⁸⁴ Como se pode conferir em “Crítico não entra no espírito do filme”, texto de Sganzerla publicado na Folha de São Paulo de 03/11/1990. Republicado em *Textos críticos 2*, já citado.

filmes “de arte” ou “cult” acabou por disseminar um verdadeiro pavor às produções que não se encaixavam nos padrões narrativos hegemônicos (fosse da grande indústria ou “de arte”, com a grife de autores notáveis). Pavor que se estendeu a uma boa parte da produção crítica – que, de modo geral, se mostrou pouco afeita, nos seus esforços panorâmicos, a reconhecer qualquer relevância nos filmes ditos “marginais”. Para boa parte dos historiadores e críticos dos filmes brasileiros, *cinema marginal* já era um episódio esquecido do passado, cujas heranças se restringiam a alguns curtas universitários - este foi o sentimento predominante durante a década de 1990.⁸⁵ Não é difícil observar isso: basta conferir o grande número de projetos daqueles realizadores que não foram produzidos, ou observar o pequeno interesse despertado pelos poucos que foram feitos com orçamentos ínfimos.⁸⁶ Além disso, não foram poucos os livros e artigos com pretensões historiográficas que simplesmente ignoraram a existência dos filmes novos destes cineastas. Foi o caso, por exemplo, de filmes notáveis como *O Vigilante*, de Ozualdo Candeias, e *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla, que foram esquecidos em praticamente todas as análises históricas do período, a despeito da relevância destes cineastas em décadas anteriores e da força de ambos os filmes.⁸⁷

Mas em determinado momento do início dos anos 2000 isso passou a ser diferente – e talvez hoje seja possível dizer que essa perspectiva se alterou por completo. A realização de uma ampla mostra dedicada aos filmes hoje “clássicos” do período *marginal*, com organização e curadoria de Eugênio Puppó (e, ironicamente, patrocinada e apresentada pelo *centro* cultural de um banco: nada mais institucional e menos marginal que isso), permitiu que uma nova geração de críticos e cineastas descobrisse a força explosiva que aquelas produções guardaram através dos anos. Nos anos seguintes, a energia potencial dos novos filmes daqueles mesmos realizadores que até então eram pouco lembrados foi fundamental para provocar o encanto da nova geração; mas essa potência poderia ter passado despercebida mais

⁸⁵ Ismael Xavier - que produziu algumas das mais notáveis exceções ao exílio crítico destinado aos *marginais* - afirmou o seguinte no seu *Alegorias do subdesenvolvimento*, de 1993: “A crise atual envolve muitos fatores e, como referencial do rico debate de 1967/70, sugiro apenas a ponte, neste final, citando os dois percursos amargos: por um lado, um cinema brasileiro de autor “para mercado” se divorciou do seu público (...); e por outro, um cinema experimental que procurou manter seu radicalismo acabou por se dissolver na área do longa metragem (reduzido aí a manifestações mínimas), concentrando sua energia na área do curta.” São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁸⁶ Filipe Furtado escreveu um texto, intitulado “História espectral do cinema brasileiro (1995-2005), que em alguns trechos trata deste assunto. Foi publicado no livro *Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*, que eu organizei. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

⁸⁷ Como se pode conferir, entre outros exemplos, no verbete dedicado à produção de filmes da década de 1990, escrito por Luiz Zanin, publicado na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, já citada.

uma vez, se esses filmes não estivessem sendo vistos por novos olhos: desta vez, olhos *envolvidos*, que *queriam ver*.

Dessa maneira, boa parte da crítica (não apenas das novas gerações) pôde reconhecer a inventividade e até mesmo, digamos, a centralidade estética de filmes como *O Signo do Caos*, de Sganzerla, *Serras da Desordem*, de Tonacci, *Cleópatra*, de Julio Bressane, *A Encarnação do demônio*, de José Mojica Marins, e *Falsa Loura*, de Reichenbach, no panorama do que se produziu de mais arrojado e interessante entre os filmes brasileiros dos últimos anos. Cada um a seu modo, todos eles fizeram movimentos de *atualização*, de olhar para questões éticas ou sociais dos tempo atuais – sem perder a ambição fundamentalmente cinematográfica devido ao excesso de esforço discursivo.⁸⁸ *O Signo do Caos* pôs em crise o espaço de invenção ao rever a passagem de Welles pelo Brasil e a derrocada do cinema moderno; *Serras da Desordem* questionou as consequências da relação violenta entre culturas distintas, inclusive nos seus limites possíveis de representação e compreensão mútua; *Cleópatra* ironizou o regime de poder e desejo entre senhor e escravo, numa ótica pós-colonial que mostrou como a força hegemônica pode se dobrar ao que lhe é externo, ao *marginal* pela força do desejo de domínio: todos estes três filmes remeteram a uma compreensão política e histórica do uso das imagens e narrativas. Por sua vez, *A Encarnação do Demônio*, um reconhecimento de fim de percurso e passagem de geração, e *Falsa Loura*, espécie de versão crítica da fábula da Cinderela (um realismo à moda de Reichenbach), trouxeram aos dias atuais algumas obsessões cinematográficas dos seus realizadores.

No entanto, é preciso manter certa desconfiança dos riscos da mitificação histórica, que eventualmente pode gerar o equívoco da imagem idealizada de um período já distante do passado e lá encarcerar as tendências e os realizadores que devem ser considerados “experimentais”, como se tudo se resumisse a permitir a entrada de um “grupinho” fechado no Olimpo. Por isso, vale lembrar da perspectiva proposta por Jairo Ferreira no seu livro⁸⁹: o cinema disposto a ser *de invenção* foi produzido em diversos momentos da produção de filmes no Brasil, tanto antes

⁸⁸ Num texto intitulado “Entre o caos e a desordem”, procurei analisar as relações de força que *O signo do caos* e *Serras da Desordem* estabeleceram com a dita tradição do cinema moderno. Publicado no livro *Serras da Desordem*, que eu organizei. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

⁸⁹ E também por Julio Bressane de forma mais radical no seu texto “O experimental no cinema brasileiro”, em que afirma que mesmo aquela que era então considerada a primeira filmagem realizada no Brasil, feita por Affonso Segretto em 1898, já era cinema experimental. Nas palavras de Bressane: “O cinema experimental vive no Brasil desde 1898. Noto que nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma!”. Em *Alguns*, livro de Julio Bressane. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

quanto depois do final da década de 1960. E depois daquele momento histórico surgiram vários cineastas que podem ser incluídos nessa tendência: Arthur Omar, Joel Pizzini, Carlos Adriano, entre outros. Talvez o caso mais bem-sucedido nos últimos tempos, depois de anos lutando contra as dificuldades de produzir, seja o do realizador baiano Edgard Navarro, cujo início de carreira – desde seus vários filmes produzidos em Super-8 até sua média metragem *Superoutro* - nos permite hoje situá-lo como um *marginal* tardio. Depois de enfim produzir um primeiro longa, o bem sucedido *Eu Me Lembro*, Navarro lançou em 2012 o notável *O Homem que não dormia*.

Também é preciso lembrar que, se alguns realizadores daquele período se tornaram tão canônicos quanto Humberto Mauro e Glauber Rocha, outros se mantiveram fora do baralho (para usar a expressão que intitulou um filme nunca finalizado de Sganzerla). Alguns por terem simplesmente abandonado a profissão (como João Callegaro), outros porque não conseguiram filmar os projetos que planejaram ao longo dos últimos anos (como Neville D’Almeida e Luiz Rosemberg Filho), e ainda houve os que não foram bem-sucedidos, encontrando dificuldades tanto para produzir quanto para exibir seus novos trabalhos (como Ivan Cardoso, cujo manifesto autobiográfico *A marca do terror* passou despercebido, enquanto *Um lobisomem na Amazônia* sofreu com os problemas de lançamento e os conflitos com o produtor Diler Trindade).

No panorama atual, parece-me evidente que essa tendência experimental continua sendo *marginal* para os mecanismos de fomento e para o circuito exibidor. Mas, graças a diversos fatores - como a consolidação do circuito de festivais, o barateamento de custos graças a novas tecnologias e a disseminação de uma cultura de cinefilia no país – esta tendência *de invenção* pôde se fazer conhecer e disseminar de maneira inédita e cada vez mais ampla. Talvez ainda não seja possível medir nem indicar as influências que aquele grupo de filmes exerce sobre as novas produções – mas não há dúvida de que aquela tendência estética que era chamada de “marginal” se tornou um horizonte fundamental para vários dos jovens realizadores que despontaram nos últimos anos, assim como se tornou um movimento central nas perspectivas históricas de muitos estudiosos e apaixonados por cinema dos dias de hoje.