

Andréa França

Crítica de cinema. Doutoranda em Comunicação pela UFRJ.

Liliane Heynemann

Crítica de literatura e cinema. Pesquisadora do Núcleo N – Imagem da ECO/UFRJ. Doutora em Comunicação pela UFRJ.

Cinema Moderno no Brasil de 1968

A presente reflexão pretende centrar-se nas questões suscitadas pelo cinema brasileiro dos anos de 1960/1970, tendo como horizonte o marco histórico de 1968. Optamos por um texto que ao incorporar duas abordagens do mesmo tema proporciona leituras simultaneamente múltiplas e complementares. Desse modo, o manifesto de Glauber Rocha, que contém os pressupostos da estética cinemanovista, é o ponto de partida comum para produzir um pensamento sobre o cinema do período, capaz de disseminar a inquietude e ousadia que moveram sua criação. No primeiro tópico, “A estética da violência como pedagogia”, Andréa França faz uma breve análise das forças estéticas emer-



gentes nesse período, utilizando o cineasta Glauber Rocha para pensar a violenta ruptura com a explorada imagem do Brasil cordial no cinema. No segundo, “Um cinema antropofágico”, Liliane Heynemann realiza uma análise comparativa entre o cinema novo e o cinema marginal, cujo ponto nodal é a filiação à literatura modernista e o agenciamento de enunciados coletivos de nacionalidade.

A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA COMO PEDAGOGIA

O texto-manifesto *Uma estética da fome*, escrito em 1965 a bordo de um avião entre Los Angeles e Milão, lança os fundamentos

estéticos e políticos do cinema novo brasileiro. Se poucos anos antes, obras-primas como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha) e *Os fuzis* (Rui Guerra) já faziam parte do panorama cinemanovista, o manifesto de Glauber discute intensamente a história da América Latina — a situação primitiva de dependência cultural do Terceiro Mundo, de modo a formular uma síntese teórico-estética para esse novo momento do nosso cinema:

De *Aruanda* a *Vidas secas*, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou os temas da fome: personagens comendo terra, comendo raízes, roubando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas (...) foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo governo e pela crítica (...) o cinema novo não faz melodramas.¹

Amplamente discutido, traduzido e retomado, esse texto-manifesto condiciona e é condicionado brutalmente pelo encaminhamento da cultura, das artes e da política no Brasil dos anos de 1960. Trata-se, sem dúvida, de uma contrapartida estética para o impasse da experiência histórica brasileira. A miséria e a escassez de recursos transformam-se aqui em força revolucionária expressiva, para injetar a questão social e a questão do povo no cinema moderno brasileiro.

Glauber promove uma veemente análise

teórico-crítica da cinematografia recente e incita a criação de um imaginário verdadeiramente 'nosso'. O entusiasmo do início da década reflete-se na experiência de Cuba, onde Che Guevara e Fidel Castro tornam-se os líderes imediatos e referência máxima na construção de uma outra civilização no cerne do capitalismo.

Assim, a jovem geração do cinema novo empreende sua estratégia de guerrilha, sua lógica de resistência ao colonialismo ianque, cujo sentido se faz no revezamento sistemático das funções que envolvem a produção de um filme (produção, distribuição e direção), e na necessidade concreta de "poucas pessoas em pontos cruciais, (...) formando uma rede que potencializa esforços isolados".² A idéia seria fomentar, no Brasil, um movimento que integrasse política e estética, cinema e revolução. Como *démarche* dessa empreitada, produz-se uma troca sistemática de correspondências que irão mapear a própria geografia do cinema novo: "Glauber entre o Rio e a Bahia; Joaquim Pedro de Andrade na Europa; Paulo César Sarraceni na Itália; Gustavo Dahl entre Roma e Paris; no Rio, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Davi Neves, Leon Hirszman...".³

Essa articulação obstinada entre pontos isolados permite um circuito bastante integrado entre Europa, Rio de Janeiro e Bahia, e promove a gênese de um acontecimento internacional bastante sintonizado com o desejo de transformações políticas e estéticas do período.

De fato, a partir do surto industrial da década de 1950, implementa-se uma política de investimentos vultosos na indústria cinematográfica e televisiva brasileira, bem de acordo com o otimismo social e técnico propalado. O curto e ‘pomposo’ período de vida da produtora de filmes Vera Cruz, em São Paulo,⁴ é concomitante aos subsídios dados à emergente indústria da televisão, cujo modelo neoiluminista implicou uma relação estreita com as elites do país.⁵

O cinema novo — e é importante registrar que sob esse coletivo *identitário* havia propostas estéticas bem distintas — recusa essa imagem de falsa modernização associada ao impávido e retumbante ‘milagre econômico’, e formula um espaço crítico distanciado da retórica

desenvolvimentista. Durante a década de 1950 e o início dos anos de 1960, “bossa-nova, teatro Arena, tropicalismo, cinema novo e CPC da UNE eram tendências que congregavam grupos de produtores culturais animados, se não por uma ideologia de transformação do mundo, pelo menos por uma vontade de mudança”.⁶

É dentro desse contexto que a idéia de ‘cinema de autor’ ganha relevância. Para fazer frente ao cinema comercial, aos padrões mercadológicos da linguagem convencional — a imagem televisiva ainda não é problematizada —, o cinema novo propõe “registrar o momento histórico, político e social da nossa era sem misturar tintas para agradar”.⁷ Nos textos de Glauber, percebe-se claramente que a postura de oposição à indústria do cine-



Cena de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1971. Arquivo Nacional.

ma dominante é mais uma estratégia do que uma pragmática ingênua. A questão “como ‘comunicar’ o povo ao povo?” permeia, sintomaticamente, as discussões, as entrevistas, os manifestos, os artigos, as correspondências e a imagem.

Certamente, o crítico e teórico francês Andre Bazin já havia afirmado que o cinema é uma arte impura. E é como tal que o ‘cinema de autor’, no Brasil, pretende consolidar-se, ou seja, “como uma indústria, com nova mentalidade, onde o diretor teria liberdade de criação” e não como arte artesanal que “seria alienação do ponto de vista sociopolítico”, pois, segundo Glauber, a segunda estaria “ligada a preconceitos culturais colonialistas do cinema americano ou europeu”.⁸

Assim, o manifesto *Uma estética da fome* impõe, explosivamente, uma estética de ruptura com o cinema tradicional estrangeiro, uma estética da violência que fundaria um ‘nós’ radicalmente distinto do ‘eles’. De fato, a obra de Glauber é a que melhor sintetiza essa tônica de um corte radical na estética colonizada e subdesenvolvida do cinema brasileiro. Sua crença impetuosa neste corte político-histórico é condição para fazer da crise uma pedagogia e uma estética da violência. Glauber é um “agente de ruptura e, como tal, é também um inventor de tradições”.⁹

Na sua *Revisão crítica*, de 1963, ele volta-se angustiado para a memória do nosso cinema, tomado pela crença desesperada na reconstrução, na fundação de uma nova tradição cinematográfica como úni-

ca saída digna para essa atividade. Um ano antes, Glauber escreve para o amigo e cineasta Paulo César Sarraceni:

“Tenho agora que escrever muito, porque esta crítica está demitida, falida, aniquilada pela burrice. O Brasil é um país morto-vivo, onde poucos homens pensam e fazem (...). Não existe suficiente consciência crítica para que se faça uma revolução”.¹⁰

Neste sentido, o cineasta vai empreender um brutal e selvagem embate contra a imagem do Brasil cordial de Sérgio Buarque, contra o cinema colonizado e esteticamente cordial.

Glauber afirma, dentro de uma lógica impertinente, que “o autor é o maior responsável pela verdade; sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política”. *Mise-en-scène* é uma noção que adquire relevância a partir do contexto histórico da crítica francesa, dentro do movimento da “política dos autores”.¹¹ O cineasta, sintonizado com as propostas estéticas, as teorias e as críticas do cinema europeu, formula, com essa noção, a necessidade de um corpo a corpo com o real, com o Brasil não representado pelas instituições políticas e audiovisuais. É interessante, nessa perspectiva, lembrar o filme *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), cuja premiação, em Cannes, como ‘melhor filme de aventuras’ não deixa dúvidas sobre a receita até então adotada.

Assim, o cinema novo rejeita furiosamente o cinema brasileiro existente — as chanchadas, as comédias musicais —, de

modo a afirmar uma representação em crise e o desejo vigoroso de romper com o imaginário sucateado pelo filme estrangeiro-americano. O pensamento político e trágico da cultura, da religião e das artes caminha, lado a lado, entre a necessidade do corte radical com o passado e a necessidade de uma fundação renovadora das tradições. “É necessário dar o tiro no sol...”.

Em 1968, ou seja, depois de obras máximas como *Barravento* (1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1965), Glauber realiza o filme *Câncer*, uma experiência marginal, descuidada e pouco analisada pelos teóricos e críticos de cinema, salvo algumas exceções.¹² O que interessa, aqui, é de que modo o cineasta, com esta fita, dá início aos filmes de temática urbana, desprendidos da expectativa da boa composição e descomprometidos de conteúdos polí-

ticos evidentes — sem dúvida, já é o cinema marginal brasileiro *avant la lettre*.

Como já foi sublinhado em outros estudos, o manifesto *Uma estética da fome* é, de certo modo, profético com relação aos rumos marginais que seguiria nosso cinema no começo da década seguinte.¹³

A postura nitidamente à margem do bom acabamento das fitas e a atração da câmera pelas situações aversivas, violentas e sem justificativas, traduzem-se nas próprias palavras de Glauber: *Câncer* “é uma brincadeira de amigos”.

De fato, este filme, além de mostrar a temática das drogas, do racismo, da violência sexual e psicológica, do vazio existencial das classes médias urbanas na relação com a favela, marca o início de uma interatividade cada vez maior do cineasta com a imagem. A câmera transforma-se aqui num personagem que vê e se afeta, ouve participante e também pro-



O diretor Julio Bressane em 1972. Arquivo Nacional.

voca. “Dr. Zelito, sua mãe pariu quarenta filhos!”, grita, por trás da câmera, um diretor-personagem histriônico. “Cala a boca, Glauber”, responde o ator-personagem Zelito.

Câncer pontua, como foi bem destacado, o começo do percurso glauberiano de abandono gradual da direção e do roteiro, em prol de um ‘cinema ao vivo’, de um cinema de imagens diretas, de cenas de rua, hoje totalmente banalizadas pelas reportagens de televisão.¹⁴ Basta lembrarmos do ator Antônio Pitanga, ainda anônimo, caminhando aflito pelas ruas do centro do Rio pedindo emprego aos transeuntes — trata-se de um documento sobre a camaradagem e a benevo-

lência do carioca, no final dos anos de 1960, sob a ditadura militar. Esse momento do filme faz ecoar as primeiras imagens de *A grande cidade*, do diretor Cacá Diegues (1966).

Nos dois filmes percebe-se a proposta de criar situações urbanas improvisadas, em que ator e personagem — não é casual que seja Pitanga nas duas fitas — se confundem no processo de filmagem, de modo a interagir com o evento registrado. Em ambos, a cidade do Rio de Janeiro transforma-se num palco, onde o ato de filmar está extremamente presente e conta com a participação do público que passa. No entanto, no filme de Cacá, esta participação é bastante passiva e aconte-



Cena do filme *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, com José Wilker no papel de Tiradentes, 1972. Arquivo Nacional.

ce somente no início.

No caso de *Câncer*, essa incitação ao improviso está presente em cada situação que compõe os 27 planos do filme (e cada plano dura 12 minutos, que é o tempo de capacidade dos chassis utilizados), e os conflitos que se engendram em cada uma delas não são jamais explicados ou compreendidos. A atriz Odete Lara discorre longamente sobre sua condição financeira instável, suas frustrações sexuais e profissionais, desejos mal compreendidos, enfim, sobre a condição feminina. Discursos de longa duração de personagem e atriz imbricam-se sem distinção possível. Hugo Carvana — cujo personagem é um bandido bem relacionado — escuta a amiga, dá respostas delirantes ao mesmo tempo que fuma um cigarro de maconha. Percebe-se claramente que tanto os atores como os personagens improvisam até a diluição total da obscura trama.

De fato, essa experiência radical de desmedida e estiramento do tempo, de abandono do roteiro, de negligência do espaço físico e do som, encontra ressonâncias tecno-históricas na novidade dos gravadores de som acoplados diretamente às câmeras leves, propulsores da interatividade do registro como acontecimento. É a noção de tempo real, nascida com a televisão, a empreender um outro modo de filmagem, um outro modo de pensar cinema no Brasil. A infindável e incômoda duração de cada plano adiciona mais realidade a um real por si só intolerável política e historicamente. Daí

a presença sonora, ruidosa e agressiva do cineasta na imagem.

“Mas o povo não entende, o povo vaia e apedreja, e eu fiz para o povo — imagine que mito besta é o povo”, lastima Glauber. Sem dúvida, imagem e escrita, em Glauber, isto é, ‘cinema’ e ‘grafia’, são permanentemente atravessados pelo violento desejo de reconstrução e renascimento. Se o povo não existe, é necessário fundá-lo na sua dor e barbárie, criar uma fabulação comum capaz de forçar o insuportável até o seu limite. Estética da fome, estética da violência. A pedagogia de Glauber Rocha eleva a dor brasileira a uma incômoda positividade.

UM CINEMA ANTROPOFÁGICO

A cena cultural brasileira do início da década de 1960 foi marcada pela eclosão de um movimento artístico de tamanha vitalidade — o cinema novo —, o qual só encontra paralelo na Semana de Arte Moderna de 1922, que inaugurou o modernismo no Brasil, cuja literatura e pressupostos estéticos e políticos seriam atualizados pela cinematografia nascente.

Embora alguns autores situem embrionariamente o cinema novo em meados da década de 1950, com *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos,¹⁵ foi no período compreendido entre 1960 e 1975 que cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni, Carlos Diegues e Leon Hirszman, entre outros, realizaram com

seus filmes uma verdadeira revolução estética na produção artística do país.

O termo 'revolução' não é usado aqui de forma arbitrária, mas pretende sugerir os sentidos mais imediatos evocados por seu enunciado: 'vanguarda', 'história', 'utopia', 'combate', presentes no já mencionado texto-manifesto *Uma estética da fome*, que Glauber Rocha escreveu em 1965 e apresentou em Gênova no Seminário do Terceiro Mundo:

Onde exista um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura; aí haverá um germe vivo do cinema novo. Onde exista um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde exista, enfim, um cineasta disposto a colocar seu cinema a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo.¹⁶

Em 1971, na Universidade de Columbia, sob o impacto das medidas obscurantistas agenciadas pelo regime militar, que marcaram o ano de 1968 no Brasil — o 'golpe dentro do golpe' —, e após a realização, em 1966, da obra-prima *Terra em transe*, Glauber pronunciou, citando Jorge Luís Borges, o discurso *A estética do sonho*. Nessa comunicação, a idéia de uma estética da fome é radicalizada, as origens negras e indígenas da América Latina são erigidas como as únicas forças desenvolvidas no continente, e a 'arte revolucionária' é postulada como potên-

cia política imediata, uma 'irrealidade' messiânica e libertadora.

Como na maioria dos movimentos artísticos, a produção cinemanovista constituiu um universo para onde convergiram tanto a identidade de projetos como a diversidade entre os cineastas que a engendraram. A própria obra de Glauber Rocha reúne essas instâncias, sendo um cinema profundamente autoral e ao mesmo tempo um lugar de atualização do pensamento do cinema novo.

As diferentes estratégias com que os artistas operaram o modelo estético-político desse pensamento construíram cinematografias que funcionaram, no recorte do projeto em que se inscreveram, como verdadeiras produções autônomas. É assim, por exemplo, que pode ser pensada a vigorosa obra de Joaquim Pedro de Andrade. Do filme-síntese modernista *Macunaíma* (1969), passando por *O padre e a moça* (1966) e *Os inconfidentes* (1972), Joaquim Pedro revitalizou as relações entre imagem literária e imagem filmica, ironizou a tradição do filme histórico e, sobretudo, apresentou ao país um complexo espelho de si, jamais totalizante ou apaziguador.

De fato, o recorrente tema da nacionalidade, ponto nodal da produção literária modernista, é retomado com violência pelo cinema novo, algumas vezes de forma direta, através das adaptações, outras de forma alusiva, pela conversão de sua poética em escrita filmica. As ressonâncias da literatura modernista no cinema

novo constituem um campo privilegiado de reflexão sobre o problema simultaneamente arcaico e atual que vincula arte e política, levando-se em consideração a passagem literatura/cinema, que se manifesta nos períodos de repressão política.

Podemos dizer, com alguma ironia, que o cinema novo manteve com o modernismo uma relação propriamente ‘antropofágica’, de incorporação sem devoção, garantindo desse modo seu projeto fundador. Oswald de Andrade disse que “estamos comendo uma civilização, pois somos fortes e vingativos”, e Glauber, por sua vez, postulou uma “violência de famintos” distante do “velho humanismo colonizador”. Glauber negou-se a falar de estética, pois “a plena vivência não pode sujeitar-se a conceitos”. Quase cinqüenta anos antes Oswald disse: “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica. A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna”.¹⁷

A tentativa de traduzir o país em imagens, que mobilizou a literatura modernista e o cinema novo, revelou desde sempre sua possibilidade mais criadora: a de que o país pudesse se constituir nessas imagens, nascendo e renascendo da arte que o inventa, sendo o trágico combate na aridez de *Deus e o diabo na terra do sol* ou a festa anárquica de *Macunaíma*. Esse reconhecimento de si, dado por imagens que desvelam mundos possíveis, sem reduzi-los a enunciados-clichês, é assim

formulado por André Parente:

Não havia realidade comum preexistente à obra de Glauber. Isto é, a realidade era inventada e reinventada sem cessar, e, como num passe de mágica, o mundo se tornava sua própria imagem. Nesse sentido, Glauber é nosso Fellini. Quando vemos um filme de Fellini, dizemo-nos “nós somos isso, esse filme somos nós”. A realidade e o cinema comparecem ao nosso encontro: tudo se coagula numa única retina.¹⁸

Ao trabalhar com a questão da nacionalidade através de imagens filmicas, os diretores do cinema novo operaram instâncias que dizem respeito às potencialidades do cinema, ao tipo específico de recepção estética que o cinema suscita, a problemas como individual/coletivo, real/ilusório. Pois a própria natureza do filme, como nos ensina Rogério Luz, é paradoxal, proporcionando a “suspensão provisória do conflito entre aspectos subjetivos e objetivos da experiência para criar entre eles uma ponte, um lugar por onde transitar”.¹⁹

Tal como a idéia de nacionalidade, ‘interminável’, simultaneamente fantasmática e encarnada, em que vivenciamos um devir, assim é a percepção no cinema:

O espectador mantém-se no terreno do indeterminado para experimentar algo que se localiza e se processa no limite entre o que lhe é exterior e o que integra sua vivência pessoal: a suspensão

dessa diferença é o que permite que o filme seja objeto de uma experiência atual. Nessa diferença, o indivíduo-espectador é ou pode ser 'processado' como cine-sujeito, como sujeito comum de um devir cinematográfico.²⁰

Dessa forma, podemos pensar as expressões do cinema nacional, em grande parte da filmografia em questão, como algo que, ao não ser concluído, faz emergir uma verdade transitória, como é seu próprio objeto. Essa "força revolucionária a ser construída", na bela formulação de Gilles Deleuze,²¹ ilumina a compreensão de um projeto que aglutinou com raro talento arte e política.

No entanto, como já assinalamos, a multiplicidade estética produzida pelo cinema novo não se presta a análises generalizantes. Cineastas como Rui Guerra, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, para citar apenas alguns, solicitam leituras que levem em consideração a singularidade de suas produções. Essa perspectiva, de certa forma, foi a do próprio pensamento teórico que historiou o período, uma vez que a exemplo do profundo vínculo entre a geração de cineastas e críticos franceses da *Nouvelle vague*, juntamente com os *Cahiers du cinéma*, as cinematografias brasileiras das décadas de 1960 e 1970 possuem como correlatos os textos que buscaram capturar suas imagens.

Esses textos, escritos em parte pelos diretores do cinema novo, e por críticos de cinema como Jean-Claude Bernardet,

Paulo Emílio Sales Gomes, José Carlos Avelar e Ismail Xavier, entre outros, instalaram um autêntico corpus paralelo relacionado à filmografia apresentada, e com a qual mantiveram uma ligação peculiar que chamaríamos de 'tradução militante', cuja influência ainda se faz presente na produção crítica mais recente.

O ano de 1968 foi particularmente significativo para o cinema nacional. Surgiram filmes como *Câncer*, de Glauber Rocha, enquanto *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, do mesmo diretor, começava a ser realizado; foram filmados ainda *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos; *Brasil ano 2000*, de Valter Lima Jr.; *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Os herdeiros*, de Cacá Diegues. Mas 1968 marca sobretudo a eclosão de uma cinematografia dissidente que iria polemizar com o cinema novo, e cuja denominação é recusada por alguns autores que questionam sua radicalidade, bem como sua especificidade. O cinema marginal ou *udigrudi*, do qual Julio Bressane e Rogério Sganzerla são os mais relevantes diretores, colocou em questão com grande vigor as idéias de experimentação, transgressão e vanguarda. Como afirma Ismail Xavier:

A partir de filmes como *Terra em transe* ou *O bandido da luz vermelha*, as alegorias se fizeram expressões encadeadas, ou da crise da teleologia da história, ou de sua negação mais radical, marcando um corte frente a figuras anteriores da história, passa-

gem que encontrou seu termo final nas expressões apocalípticas saídas da nova geração que rompeu com o cinema novo no final da década (...) a perplexidade e o sarcasmo se traduzem em estruturas agressivas (...) ao descartar a feição programática do nacionalismo cinemanovista, a nova estética da violência traz o desconcerto e faz repensar toda a experiência.²²

Ainda nesse importante ensaio sobre cinema novo, cinema marginal e tropicalismo, Ismail Xavier indica as principais características da escrita fílmica em Bressane e Andrea Tonacci — outro nome a ser destacado no cinema marginal, autor de *Bang-bang*, de 1970. Convivendo com a agressão e o sarcasmo, encontra-

mos “a precisão formal, o rigor das construções, do enquadre, da montagem, da trilha sonora”.²³

Tal como no cinema novo, a produção marginal constitui uma multiplicidade estética dentro da unidade do projeto. Além de Bressane, Sganzerla e Andrea Tonacci, são considerados marginais os cineastas Carlos Reichenbach, Artur Omar, Luís Rosemberg, João Trevisan, Osvaldo Candeias, Ivan Cardoso, Neville de Almeida, Antônio Calmon, José Mojica Marins e André Luís de Oliveira, entre outros.

Uma ‘estética do lixo’, da ‘tela suja’, comumente referida ao tropicalismo — embora alguns diretores, na época, recusassem essa relação —, daria ao cinema



Odete Lara e Hugo Carvana em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. Arquivo Nacional.

brasileiro filmes como *Matou a família e foi ao cinema*, *O anjo nasceu*, *A família do barulho*, *Memórias de um estrangulador de loiras*, *O rei do baralho*, de Julio Bressane; *O bandido da luz vermelha*, *A mulher de todos*, *Copacabana mon amour*, *Sem essa aranha*, de Rogério Sganzerla; *A margem*, de Osualdo Candeias; *Jardim das espumas*, de Luís Rosemberg; *Nosferato no Brasil*, de Ivan Cardoso, além de *Câncer*, de Glauber Rocha, filme geralmente incluído em mostras de cinema marginal — apesar de Glauber ter sido um dos grandes polemizadores com essa vertente cinematográfica, denominando-a “intentona udigrudista de 68”.

Alguns autores consideram que o cinema marginal radicalizou as propostas iniciais do cinema novo, que teriam se diluído nos anos de 1970, sobretudo no que diz respeito aos esquemas de produção independente — um ótimo exemplo é a produtora Belair, criada por Bressane e Sganzerla, em 1970 —, e mesmo em termos de fragmentação da narrativa.

Na verdade, com sua recorrência, sempre crítica, ao *kitsch*, à colagem, à ironia da citação ao cinema americano e, em alguns casos, ao universo *trash* da cultura, o cinema marginal, por um lado, atualizou as aspirações da vanguarda histórica — ao diluir as fronteiras entre ‘alta arte’ e ‘cultura de massa’ —²⁴ e, por outro, guardou a especificidade em relação às modalidades brasileiras de pensar artisticamente a nação. Isso significa que os diretores

marginais foram cinemanovistas na interface que mantiveram com a literatura modernista, com o problema de traduzir em imagens enunciados de nacionalidade, com o compromisso político que sua estética anunciava. Mas tal como acontece com a literatura modernista, os grupos — mais do que ‘gerações’ — operam essas instâncias de formas muitas vezes antagônicas.

O cinema novo é nitidamente mais ‘nacionalista’, no sentido modernista do termo, mais inscrito numa vertente ‘histórica’ do que o cinema marginal. A obsessão formal e o escárnio como únicas possibilidades, no entanto, não conduzem esse último a um impasse esteticista e estéril, lugar em que desaguaram algumas experiências da vanguarda desse século. Além das diferenças, a produção de pensamento/imagem do cinema novo e do cinema marginal permanece, estabelecendo em seu inesgotável repertório de sentido um presente extenso em que ainda nos reconhecemos.

Filmografia

- *O anjo nasceu*, Julio Bressane, 1969
- *Matou a família e foi ao cinema*, Julio Bressane, 1969
- *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla, 1968
- *Copacabana, mon amour*, Rogério Sganzerla, 1970
- *Sem essa aranha*, Rogério Sganzerla, 1970

- *Jardim das espumas*, Luís Rosemberg, 1970
- *Bang-bang*, Andrea Tonacci, 1967-1968
- *Câncer*, Glauber Rocha, 1969
- *Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967
- *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber Rocha, 1969
- *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964
- *Brasil ano 2000*, Valter Lima Jr., 1968
- *Os inconfidentes*, Joaquim Pedro de Andrade, 1972
- *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, 1969
- *Os fuzis*, Rui Guerra, 1963
- *Os deuses e os mortos*, Rui Guerra, 1970
- *Como era gostoso meu francês*, Nelson Pereira dos Santos, 1971
- *A margem*, Osualdo Candeias, 1967
- *Nosferato no Brasil*, Ivan Cardoso, 1971

N O T A S

1. Glauber Rocha, "Uma estética da fome", *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, julho de 1965.
2. Ivana Bentes (org.), *Glauber Rocha: cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
3. Idem, *ibidem*.
4. "O lema da Vera Cruz era produzir caro (...) mas não há dúvida de que, num sentido histórico, a Vera Cruz precipitou a industrialização do cinema". Ver Alex Vianny, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Revan, 1993, p. 97.
5. Muniz Sodré, *O monopólio da fala*, Rio de Janeiro, Vozes, 1978.
6. Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1991.
7. Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
8. Idem, *ibidem*.
9. Ismail Xavier, "O cinema moderno brasileiro", *Revista Cinemais*, nº 4, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura e Funarte, abril de 1997.
10. Ivana Bentes, *op. cit.*, p. 178.
11. Para um estudo mais aprofundado do termo *mise-en-scène*, seu contexto teórico, estético e político, ver Jean-Claude Bernadet, *O autor no cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
12. Entre outras, gostaria de destacar a pertinência e a atualidade da tese de doutorado, inédita, de Maria Regina de Paula Mota, *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e televisão*, São Paulo, PUC, 1998. A autora analisa aqui a relação cinema-tevé, de modo a delinear as novas concepções estéticas que nascem desta junção, utilizando, como objeto, a participação de Glauber no programa *Abertura*.
13. Fernão Ramos, *Cinema marginal*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
14. Maria Regina de Paula Mota, *op. cit.*
15. Cf., por exemplo, Fernão Ramos, (org.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1987.
16. Glauber Rocha, "A estética da fome", *Retrospectiva Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Tempo Glauber/Embrafilme, 1987.

17. Oswald de Andrade, "Manifesto da poesia Pau-Brasil", *A utopia antropofágica*, São Paulo, Editora Globo, 1990, p. 41.
18. André Parente, *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro, Pazulin, 1998, p. 143.
19. Rogério Luz, "Cinema e psicanálise: a experiência ilusória", em D. W. Winnicott, *Experiência clínica e experiência estética*, Rio de Janeiro, Revinter, 1998, p. 241.
20. Rogério Luz, op.cit., p. 240.
21. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*, Rio de Janeiro, Imago, 1977.
22. Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo, Brasiliense, 1993.
23. Ismail Xavier, op.cit., p. 24.
24. Sobre as relações entre vanguarda histórica e modernismo, ver, por exemplo, Andreas Huyssen, *Memórias do modernismo*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

A B S T R A C T

This article presents the questions suscitated by the Brazilian *cinema novo* during the sixties and the seventies, having as reference the historical year of 1968. Thus, the manifest of Glauber Rocha, which contains the purposes of the *cinemanovista* esthetics, is the starting point to have an idea about the cinema of that period.

In "The esthetics of the violence as pedagogy", it is made a short analysis of the emergent esthetics forces in this period. In the other topic, "An anthropophagical cinema", it is formulated a comparative analysis between the *cinema novo* and the *cinema marginal*.

R É S U M É

Cet article a pour but présenter les questions suscités par le *cinema novo*, pendant les décades de 1960 et 1970, en regardant comme référence l'année historique de 1968. Ainsi, le manifeste de Glauber Rocha, qui contient les présuppositions de la esthétique *cinemanovista*, est le point de départ pour l'étude du cinéma de cette époque.

Dans "La esthétique de la violence comme pédagogie", on fait une brève analyse des forces qui y émergent. Dans l'autre topique, "Un cinéma d'anthropophagie", on fait une analyse comparative entre le *cinema novo* et le *cinema marginal*.