UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ESTEVÃO DE PINHO GARCIA

Belair e *Cine Subterráneo*: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina

São Paulo

2018

ESTEVÃO DE PINHO GARCIA

Belair e *Cine Subterráneo*: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina

Versão Original

Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

São Paulo

2018

Nome: GARCIA, Estevão de Pinho.

Título: Belair e *Cine Subterrâneo*: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina

Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Ao meu orientador, Ismail Xavier, que com generosidade me propiciou uma interlocução bastante presente, frequente e minuciosa. Neste percurso de quatro anos sua parceria, sempre solícita, foi fundamental.

Aos membros da banca de qualificação Mateus Araújo e Fabián Núñez, pelas argutas observações que me serviram de material reflexivo para repensar a estrutura da tese e determinados pontos de análise.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro concedido a esta pesquisa entre dezembro de 2014 e outubro de 2015 (Processo 2014/12812-2).

Aos companheiros argentinos: Paula Wolkowics, por ter me disponibilizado cópias de alguns filmes essenciais e pela troca de ideias e Mariano Mestman, pelas conversas nos congressos e por sua providencial carta que possibilitou a permissão do meu trabalho para pesquisar em Buenos Aires uma semana antes do congresso da AsAECA de 2016.

Aos funcionários dos arquivos consultados em Buenos Aires: o centro de documentação do *Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken* e a biblioteca do *Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales* (INCAA). Aos funcionários dos arquivos pesquisados no Brasil: Cinemateca Brasileira e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Aos colegas professores do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás (IFG) - Câmpus Cidade Goiás, especialmente Guilherme e Renato, e a chefe de departamento Ádria Borges, que me ajudaram institucionalmente no período de finalização da escrita da tese.

Aos amigos “do” Goiás, que me ajudaram no processo de adaptação na ocasião da minha mudança.

Aos amigos de São Paulo e aos velhos amigos do Rio.

À Helena, minha companheira, que com muito afeto seguiu comigo esse percurso e esteve presente em todas as horas.

À minha mãe, pelas vibrações enviadas de longe e pelo incentivo de sempre.

RESUMO

GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e *Cine Subterráneo*: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. 2018. 278p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A tese apresenta como objetivo abordar o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina por meio da análise comparativa entre os cinco filmes da produtora carioca Belair e três da vertente portenha *Cine Subterráneo*. O corpus fílmico é composto por *Família do barulho*, *Barão Olavo, o horrível* e *Cuidado madame*, de Júlio Bressane e *Copacabana mon amour* e *Sem essa Aranha*, de Rogério Sganzerla. E também por *Alianza para el progreso*, de Julio Ludueña, *Puntos suspensivos*, de Edgardo Cozarinsky e *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*, de Miguel Bejo. Temos como eixo a nova inflexão diante da interface entre cinema e política posta em prática após 1968 e que se coloca em conflito com o modelo de dinâmicas precedentes. Essas dinâmicas, o Cinema Novo no Brasil e o Grupo *Cine Liberación* na Argentina, se enquadram no *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), rótulo que abriga diferentes movimentos de cinema político espalhados por distintos países do continente. Fora de sua órbita, tanto a Belair como o *Cine Subterráneo* são práticas não mais estimuladas pelo imperativo do “cinema de conscientização” e não mais circunscritas a um projeto de revolução política. São manifestações que se destacam pela estima que conferem ao trabalho com a forma e ao ato criativo da realização cinematográfica. Este se vincula com um questionamento do estatuto convencional do filme que se direciona a um reposicionamento perante sua produção, circulação e recepção. A partir do exame de questões que assinalam uma ruptura com o NCL ou a pesquisa por novos caminhos estruturamos nossa análise formal dos oito filmes.

Palavras-chave: Belair. *Cine Subterráneo*. Cinema moderno. Análise fílmica.

ABSTRACT

GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair and *Cine Subterráneo*: modern cinema post-1968, in Brazil and Argentina**. 2018. 278p. Thesis (Doctorate Degree) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The thesis presents as an objective to approach the modern cinema post – 1968 in Brazil and Argentina by comparative analysis between the five movies of the carioca's producer Belair and the three of the portenha's side *Cine Subterráneo*. The films that are part of this object study are *Família do barulho*, *Barão Olavo*, *o horrível* e *Cuidado madame*, from Júlio Bressane and *Copacabana mon amour* and *Sem essa Aranha*, from Rogério Sganzerla. Also by *Alianza para el progreso*, from Julio Ludueña, *Puntos suspensivos*, from Edgardo Cozarinsky and *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, from Miguel Bejo. As central line, we have the new inflection front the interface between cinema and politic put in practice after 1968 and that was put in conflict with previous dynamics models. Those dynamics, the Cinema Novo in Brazil and the Grupo *Cine Liberación* in Argentina, fit into the *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), label that houses different movements of politic cinema spread by distinct countries of the continent. Outside their orbit, both Belair and *Cine Subterráneo* are practices no more stimulated by the imperative of “awareness cinema” and no more circumscribed to a project of politic revolution. They are manifestations that stand out for the esteem they give to work by the form and for the creative act of cinematographic realization. This one is linked to a questioning of the conventional statute of the film that directs to a repositioning towards their production, circulation and reception. From the exam of questions that signalize a rupture with NCL or the research for new paths we structure our formal analysis of the eight films.

Keywords: Belair. *Cine Subterráneo*. Modern cinema. Film analisys.

Sumário

Introdução.....	15
------------------------	-----------

Capítulo 1

Belair versus Cinema Novo

1.1 “Quem estiver de sapato não sobra”: Sganzerla se dirige contra o Cinema Novo.....	37
1.2 Tropicalistas são os outros.....	57
1.3 O texto <i>A questão da cultura</i>	72
1.4 O que é o Brasil? <i>Sem essa Aranha e O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	81

Capítulo 2

Cine Subterráneo versus Cine Liberación

2.1 Não dizeis o nome do <i>Che</i> em vão: Cozarinsky cobre o Festival de Viña del Mar de 1969.....	91
2.2 As declarações do <i>Cine Subterráneo</i> em <i>Hablemos de Cine</i>	105
2.3 Duas visões sobre Buenos Aires: <i>Puntos suspensivos</i> e <i>La hora de los hornos</i>	121

Capítulo 3

Copacabana mon amour, Cuidado madame e Alianza para el progreso

3.1 Identidades.....	129
3.2 Os condenados da terra estão aqui.....	145

Capítulo 4

Sem essa Aranha e Puntos suspensivos

4.1 Identidade nacional?.....	173
4.2 O inimigo como objeto de observação.....	189

Capítulo 5

A família do barulho, Barão Olavo, o horrível e La família unida esperando la llegada de Halleywen

5.1 A família e o espaço doméstico.....209

5.2 O horror e o horror.....235

Considerações finais.....259

Bibliografia.....267

Introdução

A origem da pesquisa

O interesse de nosso estudo reside no que compreendemos como cinema moderno, especificamente o cinema latino-americano moderno e, mais especificamente ainda, o cinema latino-americano moderno realizado depois de 1968. Este último se traduz em cineastas ou grupos, que situados na modernidade cinematográfica, não se alinhavam ao hegemônico *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). O foco, ao escolhermos o contexto cinematográfico latino-americano da virada da década de 1960 é justamente analisar os pontos de ruptura entre esse *outro* cinema moderno e o NCL e as novas concepções ante a interface entre cinema e política que a partir daí se desenvolvem. Esse recorte, que trabalhamos em nossa dissertação de mestrado¹ por meio da comparação entre as cinematografias brasileira e mexicana, aqui continua, tendo como eixo de análise os contextos cinematográficos do Brasil e da Argentina. O cinema brasileiro permanece como um dos elementos da comparação, o que modificou foi o segundo componente: em vez do cinema mexicano, temos agora o cinema argentino. Se na dissertação o foco foi a comparação entre dois cineastas e dois filmes específicos: Glauber Rocha / *Cabezas cortadas* (Brasil, Espanha, 1970) e Alejandro Jodorowsky / *La montañã sagrada* (México, EUA, 1972), para o projeto de doutorado a ideia desde o início foi a de comparar dois “movimentos”. Queríamos investigar dinâmicas mais ou menos coletivas que teriam sido contrárias, explicitamente ou não, ao cinema declaradamente político de seus respectivos países. Para mim, sempre estiverem presentes, o panorama do Cinema Marginal e sua cizânia com o Cinema Novo. Mas, a que outra dinâmica latino-americana o Cinema Marginal poderia ser relacionado? Tal ideia ganhou corpo quando ainda no primeiro ano do mestrado a Professora Dra. Marina Díaz López, então minha co-orientadora, me enviou pelo correio dois filmes: *The Players vs. Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, Argentina, 1968) e *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, Argentina, 1971). Brotou, embrionariamente, a sugestão de refletir sobre as analogias estéticas, formais e políticas entre o Cinema Marginal e a tendência na qual esses dois filmes argentinos poderiam

¹ A dissertação foi apresentada na Universidade de Guadalajara, México, em janeiro de 2010. Cf. GARCIA, 2010.

pertencer. Esses dois filmes, que eu já conhecia de nome e também através de algumas referências, eram, em 2008, praticamente invisíveis e inacessíveis. Tal inacessibilidade não acontecia só no Brasil ou no México, onde nesse momento eu estava, mas também na própria Argentina. As cópias que eu recebi de Marina Díaz López ela as havia conseguido com David Oubiña, que teve os filmes de Alberto Fischerman [1937-1995] e Edgardo Cozarinsky [1939] como objetos de estudo em sua tese de doutorado.² Não somente esses, mas todos os filmes argentinos “alternativos” da passagem dos anos 1960 para os 1970 eram impossíveis de se assistir. Em 2001 eles foram vistos pela primeira vez por muitos argentinos, notadamente os mais jovens, por conta de uma mostra retrospectiva.³ Após essas breves projeções em película, os filmes, neste e em outros formatos, continuaram sendo de difícil acesso. Mesmo com essa dificuldade, a ideia de estabelecer uma análise comparativa entre os cinemas brasileiro e argentino da virada da década de 1960 prosseguiu.

Finalizei a dissertação, voltei ao Brasil. Percalços como a lentidão burocrática para a obtenção do diploma de mestrado e depois para revalidá-lo, e atividades docentes impediram que eu “emendasse” no doutorado. No entanto, no intervalo compreendido entre a minha volta em 2010 e o início do doutorado em 2014 procurei me aprofundar no cinema argentino moderno e especialmente nessa produção que ainda era obscura e desconhecida inclusive em seu país de origem. Na primeira tentativa de identificá-la e rastreá-la já ocorreu a delimitação entre o cinema vanguardista que eu queria estudar e o denominado *Grupo de los cinco*. Tirri (2000) coloca na mesma categoria de “pioneiros do cinema independente argentino” tanto o *Grupo de los cinco* como o *Cine Subterráneo*, embora não use o segundo termo. No entanto, apesar de ambos serem considerados “independentes”, são totalmente distintos entre si. Após o contato com os filmes⁴ do *Grupo de los cinco*, ficou evidente que apenas *The Players vs. Ángeles caídos* e talvez *Tiro de gracia* poderiam ser comparados ao Cinema Marginal. Ficou excluída, portanto, a hipótese de fazer uma comparação, em bloco, entre Cinema Marginal e *Grupo de los cinco*. Concordamos com

² A tese originou o livro *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, publicado em 2011. Cf. OUBIÑA, 2011.

³ *El Grupo de los cinco y sus contemporáneos* foi uma mostra paralela do III Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), ocorrido em abril de 2001. A retrospectiva publicou um livro homônimo com artigos compilados pelo crítico Néstor Tirri. Essa publicação foi a primeira específica sobre o assunto e durante um bom tempo foi também a única. Ver Tirri, 2000.

⁴ *The Players vs. Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, Argentina, 1968); *Tiro de Gracia* (Ricardo Becher, Argentina, 1969); *Juan Lamaglia y Sra.* (Raúl de la Torre, Argentina, 1969), *Mosaico* (Néstor Paternostro, Argentina, 1969) e *Una mujer* (Juan José Stagnaro, Argentina, 1975) Cf. TIRRI, 2000a; CAPALBO, 2005; MANETTI, 2005.

Filippelli (2001) e Oubiña (2011) quando afirmam que o grupo portenho apresenta, em conjunto, um caráter “reformista” e que o filme de Fischerman por seu arrojo e experimentalismo destoa dos demais. Em outras palavras, o filme é um peixe totalmente fora d’água na qual dito “grupo” se banha. Parece claro que se *The Players vs. Ángeles caídos* destoa do grupo, isso o impede de representá-lo como filme-emblema. A partir dessa constatação seria um pouco complicado fazer uma comparação entre Cinema Marginal e *Grupo de los cinco* utilizando, por exemplo, um filme tido como “significativo” do primeiro e *The Players vs. Ángeles caídos* como “representante” do segundo. Para que um filme fale em nome de um conjunto de filmes, o mínimo que se pede é que seja coerente com as demais partes que, com ele, formam esse *todo*. Concluí-se que *The Players vs. Ángeles caídos* se destaca por suas características próprias, por seu surgimento no panorama do cinema argentino daquele momento e pela influência que despertou nos futuros cineastas. Sua inclusão ou não no *Grupo de los cinco* ou a própria existência do grupo pouco contribuem para a sua análise. O filme de Fischerman prescinde do grupo para ser analisado uma vez que possui pouca conexão estética com ele. Excluída tanto a alternativa da análise comparativa em bloco quanto a que articularia o filme de Fischerman como filme exemplar, foram descartados tanto o *Grupo de los cinco* como *The Players vs. Ángeles caídos* no cotejo com o Cinema Marginal.

Descartado o *Grupo de los cinco* fomos rastrear os “seus contemporâneos”. Estes foram enquadrados por Oubiña (2004a; 2005) e España (2005) como pertencentes a uma vertente denominada *Cine Subterráneo*. Posteriormente, essa designação aparece em Wolkowics (2011a; 2011b). Ficamos, portanto, com o Cinema Marginal como grupo-emblema do cinema brasileiro moderno da virada da década e o *Cine Subterráneo* como grupo-emblema do cinema argentino moderno do mesmo período. Embora a corrente argentina, em comparação com a brasileira, abarcasse um número bastante reduzido de cineastas,⁵ de filmes⁶ e fosse concentrada em uma única cidade,⁷ o objetivo era de recortar

⁵ Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña, Miguel Bejo e Rafael Filippelli para Oubiña (2004a; 2004b; 2005; 2006; 2011) e somente os três primeiros para España (2005). Wolkowics (2011a) cita os mesmos cineastas mencionados por Oubiña e inclui Fischerman e Hugo Santiago [1939] como pertencentes “à cena *under portenha*”.

⁶ *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, Argentina, 1971), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, Argentina, 1971), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, Argentina, 1971), o curta-metragem *Opinaron* (Rafael Filippelli, Argentina, 1971), *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, Argentina, 1974) e *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, Argentina, 1978) segundo Oubiña (2005) e os mesmos excetuando o curta de Filippelli para España (2005). Wolkowics (2011a; 2011b) cita os mesmos filmes de Oubiña e inclui *The players vs. Ángeles caídos*.

em um conjunto de cineastas mais coeso em termos estilísticos e de modo de produção e cujos longas-metragens tivessem sido realizados no mesmo período. O conjunto que cumpria esses quesitos era composto por Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña [1944] e Miguel Bejo [1944]. Recortamos nosso segundo objeto de análise nesses três diretores e em seus respectivos filmes de estreia: *Puntos suspensivos*, *Alianza para el progreso* e *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*. Se era complicado definir o *Cine Subterráneo* como grupo, mais ainda era atribuir essa definição ao Cinema Marginal. Ao contrário da produção *subterránea*, a dita produção *marginal* é bastante numerosa⁸ e espalhada em diferentes cidades. Mesmo os seus filmes considerados canônicos⁹ conseguem representar a “etiqueta” até um certo ponto uma vez que ela, como toda etiqueta, tende mais para a generalização e homogeneização do que para o exame das particularidades. Dentro desse amplo universo que recebe a alcunha de Cinema Marginal, o que temos, na verdade, é a coexistência de diferentes grupos.

Há o grupo de São Paulo: Ozualdo Candeias [1922-2007], Carlos Reichenbach [1945-2012], Antônio Lima, João Callegaro [1945], Andrea Tonacci [1944-2016], Júlio Calasso [1941], João Silvério Trevisan [1944] e José Agripino de Paula [1937-2007]. Mesmo em seu interior não parece haver o que poderíamos chamar de coesão. Candeias é tido como um “precursor” ou um “pioneiro” que teria sido decisivo como influência na formação dos realizadores mais jovens.¹⁰ Seria, portanto, um realizador *à parte*. Os três cineastas seguintes, Reichenbach, Antônio Lima e Callegaro, por sua vez, formariam um grupo coerente: o do *marginal cafajeste*. Tal grupo se inseriu no contexto produtivo da Boca do Lixo e as provas substanciais de sua existência seriam a escrita de um manifesto¹¹ e a realização conjunta de dois longas-metragens: *As libertinas* (Carlos Reichenbach, Antônio Lima, João Callegaro, Brasil, 1968) e *Audácia* (Carlos Reichenbach, Antônio

⁷ Todos esses realizadores viviam e trabalhavam em Buenos Aires, seja na publicidade, como nos casos de Ludueña, Bejo e Filippelli, ou no jornalismo, como Cozarinsky. Não houve um foco de produção *subterránea* em outras localidades da Argentina.

⁸ Na Filmografia indicativa do Cinema Marginal de Ramos (1987:143-156) constam cinquenta e três filmes. No catálogo da mostra *Cinema Marginal e suas fronteiras* constam quarenta filmes.

⁹ Curiosamente os filmes tidos como os mais canônicos ou mais emblemáticos da vertente são dois filmes pré-Belair de Sganzerla e Bressane: *O bandido da luz vermelha* (Brasil, 1968) e *Matou a família e foi ao cinema* (Brasil, 1969), respectivamente. Em um segundo plano poderíamos situar *Bang Bang* (Andrea Tonacci, Brasil, 1970).

¹⁰ A noção de Candeias como um precursor é colocada por Ramos (1987) e seguida pela bibliografia subsequente do Cinema Marginal. Segundo o autor o primeiro longa de Candeias *A margem* (Brasil, 1967) foi deflagrador e profético devido ao seu título, mas esteticamente marca um descompasso frente aos futuros filmes *marginais* por conta da ausência da dimensão da curtição/ avacalho e de sua busca do sublime dentro do abjeto (87-89).

¹¹ *Manifesto do cinema cafajeste*.

Lima, Brasil, 1969). O filme solo de Callegaro *O pornógrafo* (Brasil, 1970) também é associado a esta vertente. Os dois primeiros longas de Rogério Sganzerla [1946-2004] *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos* (Brasil, 1969) se sintonizam, de certa forma, com esses filmes. Andrea Tonnaci realiza apenas um longa-metragem no período, *Bang Bang*, que ao contrário dos filmes do *marginal cafajeste*, não teve a participação de produtores da Boca do Lixo. Independente desse fato, Tonnaci não é tão afinado aos *marginais* da Boca, seja em termos estéticos ou em termos de adesão, uma vez que não aparece integrado ao grupo em reportagens¹² ou em filmes¹³ onde esse coletivo é evidenciado. Se tinha afinidade com algum cineasta em São Paulo, estética e pessoal, ela era com Rogério Sganzerla. Um colaborou no primeiro curta-metragem do outro: Sganzerla montou *Olho por olho* (Brasil, 1965) e Tonnaci fotografou *Documentário* (Brasil, 1966). A sintonia entre os dois permanece quando Sganzerla migra para o Rio de Janeiro.

Por fim, os últimos três cineastas da lista são diretores que realizaram somente um longa-metragem. Calasso tinha ligação com o grupo da Boca do Lixo como diretor de produção [trabalhou nessa função em *O bandido da luz vermelha*] e não como realizador. Seu filme *Longo caminho da morte* foi só filmado em 1972 quando o *marginal cafajeste* já havia se dispersado. O filme dialoga mais com filmes de cineastas que tinham sido do Cinema Novo¹⁴ do que com a produção daquele grupo. João Silvério Trevisan e José Agripino de Paula podem ser compreendidos como artistas independentes que fizeram filmes de significativo ganho estético e em sintonia com o que se denominou genericamente de Cinema Marginal. Tanto *Hitler III mundo* (José Agripino de Paula, Brasil, 1968) como *Orgia, ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, Brasil, 1970), ao mesmo tempo que são bem diferentes dos filmes *cafajestes* se enquadram de modo confortável na etiqueta geral. Praticamente não houve tentativas associativas entre os diretores no que tange a produção de filmes e quando existiram os filmes produzidos não foram exclusivamente *marginais*.¹⁵ Em suma: torna-se complicado compreender o Cinema Marginal *cafajeste* como sinônimo de Cinema Marginal paulistano e é igualmente

¹² Como a famosa reportagem feita pela Revista Manchete em que no escritório do produtor Renato Grecchi aparecem Reichenbach, Antônio Lima, João Callegaro, João Silvério Trevisan e Jairo Ferreira [1954-2003]. Cinema Boca do Lixo. *Manchete*, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1970.

¹³ Tomemos como exemplo o prólogo de *Audácia*.

¹⁴ Em seu retrato da decadência de um Brasil arcaico e rural *Longo caminho da morte* apresenta afinidades com *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), *São Bernardo* (Leon Hirszman, Brasil, 1971) e *A casa assassinada* (Paulo César Saraceni, Brasil, 1971).

¹⁵ Um exemplo foi a produtora Tecla “que reuniu João Silvério Trevisan, Francisco Ramalho Jr., Sidnei Paiva Lopes e João Batista de Andrade e produziu o primeiro filme de Ramalho, *Anuska, mulher e manequim*, e vários documentários, além dos ‘marginais’ *Gamal* e *Em cada coração...*” Cf. GAMO, 2007:23.

problemático definir a produção *marginal* de São Paulo como homogênea. O mesmo se pode dizer, em linhas gerais, da produção *marginal* em outras localidades, considerando as diferenças quantitativas.

Há o grupo da Bahia, de André Luiz de Oliveira [1948] e Álvaro Guimarães cujos respectivos filmes *Meteorango Kid, o herói intergalático* (Brasil, 1969) e *Caveira my friend* (Brasil, 1969) conversam intimamente entre si. Há o grupo dos mineiros que migram para o Rio de Janeiro: Neville D’Almeida [1941], Geraldo Veloso [1944] e Sylvio Lana [1944]. E há o grupo do Rio, que abrangeria os mineiros acima citados e ainda Fernando Coni Campos [1933-1988], Elyseu Visconti Cavallero [1939-2014], Ivan Cardoso [1952] e Luiz Rosemberg [1943]. Coni Campos, na verdade, mais que um cineasta *marginal*, é um precursor e o seu *Viagem ao fim do mundo* (Brasil, 1967) estaria para o Cinema Marginal carioca assim como *A margem* está para o Cinema Marginal paulistano. Entre os outros nomes citados, o mais “isolado” talvez seja Rosemberg. Uma diferença entre o *marginal* carioca e o paulistano que não podemos deixar de apontar, uma vez que foi importante para a delimitação de nossa pesquisa, é a aproximação com o Cinema Novo. Tendo o Cinema Novo se concentrado no Rio de Janeiro, os realizadores mais jovens que ali se iniciavam estavam inseridos de forma mais direta em sua órbita de influência do que os aspirantes a cineastas de São Paulo. Essa conexão mais direta se revela no campo profissional [a colaboração em filmes cinemanovistas como assistente] e afetivo [alguns tiveram relação de amizade com cineastas do Cinema Novo]. Por isso, a ruptura entre Cinema Marginal e Cinema Novo se faz mais forte no meio cinematográfico do Rio de Janeiro.

No epicentro do Cinema Marginal carioca se localiza a Belair. Criada por Sganzerla, Júlio Bressane [1946] e Helena Ignez [1942], a produtora recebia em seus bastidores Neville D’Almeida, Elyseu Visconti Cavallero e Ivan Cardoso que colaboraram em seus filmes como “atores” ou técnicos. A Belair aglutinava cineastas, técnicos e atores. A sua existência, em si, se destaca no universo da numerosa produção *marginal* por ser a dinâmica que mais se aproxima de um “grupo” com um projeto artístico comum concretamente posto em prática. Para além de um conjunto de indivíduos que se reúne e se frequenta por afinidades pessoais, estéticas e ideológicas, aqui encontramos tudo isso acrescido do gesto concreto de montar uma produtora de filmes de vanguarda. Temos na produção fílmica da Belair uma coerência entre projeto estético e modo de produção que a categoriza como uma realização coletiva autoral. Outra característica da Belair que não se aplica a todos os filmes do Cinema Marginal reside em sua invisibilidade e clandestinidade. Invisibilidade porque, na ocasião em que foram feitos, os filmes não foram exibidos no

circuito comercial e tampouco em festivais de cinema. A sua circulação ficou limitada a projeções privadas ou a sessões bastante pontuais organizadas pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Clandestinidade porque a Belair nunca foi uma empresa produtora de filmes em termos oficiais ou jurídicos. Nunca teve qualquer registro ou documentação que a identificasse como empresa. Os seus filmes, não tendo sido enviados para a censura, tampouco tiveram a existência reconhecida. Para o Estado, tanto a produtora como seus filmes simplesmente não existiam. Essas características particularmente nos interessavam porque eram compartilhadas com os filmes *subterrâneos*. Os filmes de Cozarinsky, Bejo e Ludueña também foram clandestinos e invisíveis. Recortamos, dentro do Cinema Marginal, a Belair como objeto privilegiado de análise. Ficamos então entre a Belair e o *Cine Subterrâneo* e assim iniciamos a nossa pesquisa de doutorado.

Cinema moderno e vanguarda

Consideramos a Belair e o *Cine Subterrâneo* como dinâmicas vanguardistas por conta dos seguintes fatores: 1) a ênfase na pesquisa formal 2) a ideia de ser o “novo” em combate com o “velho” 3) a convergência ao princípio da não conciliação expresso pela recusa ao cinema comercial, ao gosto padronizado do público e a qualquer aproximação com a instituição cinematográfica 4) a eleição por imagens capazes de agredir ou chocar e 5) o questionamento do estatuto tradicional do filme ao optarem por outros procedimentos no que se refere a sua produção, distribuição e recepção. A realização cinematográfica, como processo e gesto criativo fundamental, é colocada no centro desse tripé. A recusa à distribuição e à exibição convencionais pressupõe a atitude de se colocar à margem do sistema e de recusar o filme como mercadoria. As duas dinâmicas negaram o cinema profissional e sua forma *standard* de produzir. O cinema não era visto como um “trabalho” em seu aspecto usual e deveria ser arrancado do esquema industrial e espetacular. Se o capitalismo promovia a espetacularização das relações sociais, o cinema, entendido como um espaço superior, teria que fazer exatamente o contrário. O termo vanguardista é adequado e aqui se sintoniza com o conceito de cinema moderno. Optamos por este e não o de “cinema experimental” porque tanto a Belair como o *Cine Subterrâneo* estão inseridos na tradição do cinema moderno de seus países e a ela respondem e interagem. Embora um uso mais amplo e elástico da categoria “experimental” possa aproximá-la de determinados filmes modernos, optamos por uma compreensão um pouco mais específica e restrita do

termo para a abordagem das cinematografias dos países estudados. Deste modo entendemos como “experimentais” manifestações posteriores, ocorridas a partir de meados dos anos 1970, no cinema brasileiro¹⁶ e argentino.¹⁷ O nosso objeto de análise se situa, portanto, antes e procura imprimir sua radicalidade no seio do cinema moderno.

No Brasil, quando a Belair surge, a referência de cinema moderno era o Cinema Novo. E este era representado, nacional e internacionalmente, por Glauber Rocha [1939-1981]. Na Argentina, quando o *Cine Subterráneo* aparece, havia o *Nuevo Cine Argentino*, então considerado como um fenômeno finalizado,¹⁸ e o modelo do *Cine Liberación*, que atuava desde 1966 mas que passa a ser conhecido em 1968. Se o *Cine Liberación* refutava a tradição do cinema argentino moderno anterior – Leopoldo Torre Nilsson [1924-1978] / *Nuevo Cine Argentino* – e aspirava a constituição de um *Tercer Cine*, os *subterráneos* não vão negar essa tradição. Torre Nilsson, reconhecido como um precursor¹⁹ do cinema argentino moderno, não será visto por eles como o representante cinematográfico do discurso governamental²⁰ e sim como um mestre.²¹ Os cineastas da posteriormente chamada *Generación del sesenta* não serão vistos como realizadores “alienados” e “europeizantes” que pertenceram a um superado *segundo cine*. Tanto Torre Nilsson como o

¹⁶ Como a produção experimental realizada em super oito por “poetas, artistas plásticos e uma nova geração de cineastas radicais” (MACHADO, 2009:17). Esses filmes “não podem ser confundidos com o Cinema Marginal nem com o Cinema Novo, mesmo quando neles se inspiram: são uma terceira vaga, marcada pela busca da diferença” (Ibidem).

¹⁷ Como o conjunto de cineastas superoitistas oriundos das artes plásticas que ao se vincularem ao Instituto Goethe de Buenos Aires formaram o grupo *Cine Experimental Argentino*. Entre esses realizadores estão Narcisca Hirsh [1928], Marie-Louise Alemann [1927-2015], Claudio Caldini [1952], Horacio Vallereggio [1945] e Silvestre Byrón [1948].

¹⁸ A periodização atribuída ao *Nuevo Cine Argentino* pela maior parte dos pesquisadores é de 1956 a 1966. Ver CASTAGNA, Gustavo. *Generación del 60. Paradojas de um mito. El amante*, Buenos Aires, n.6, 1992; BERNINI, Emílio. *Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el “nuevo cine argentino” (1956-1966). Kilómetro 111*, Buenos Aires, n.1, novembro de 2000; Peña, 2003. Se consideramos essa cronologia é importante notar que quando o *Cine Subterráneo* aparece em 1971 o *Nuevo Cine Argentino* já estava extinto há cinco anos.

¹⁹ Tivemos a oportunidade de analisar a designação de pioneiro do cinema argentino moderno atribuída a Torre Nilsson e a ideia de que seria um cineasta de transição entre o cinema de estúdio e os cinemas novos. Ver, Garcia, 2016a.

²⁰ Na virada dos anos 1960 Torre Nilsson inicia sua trilogia épico-histórica composta por *Martín Fierro* (Argentina, 1968), *El santo y la espada* (Argentina, 1969) e *Guemes- la tierra en armas* (Argentina, 1971). A esquerda peronista, que já não via o realizador com bons olhos, o acusa de reproduzir nesses filmes o discurso oficial do regime militar.

²¹ Apesar de fazer no início dos anos 1970 um cinema diametralmente oposto ao da geração do *Cine Subterráneo*, Torre Nilsson, neste momento, era bastante próximo a esses cineastas. Rafael Filippelli, Edgardo Cozarinsky e Bebe Kamin chegaram a ser assistentes do realizador veterano e no começo de suas carreiras o procuravam para conversar e pedir conselhos. Cozarinsky, segundo relatou na entrevista televisiva em ocasião da emissão de *Puntos suspensivos* pela TV Pública argentina em 2013, a câmera com que rodou seu filme de estreia foi cedida amistosamente por Torre Nilsson. Anos mais tarde, em uma leitura retrospectiva, Ludueña e Kamin o elogiam por seus feitos no cinema argentino e não consideram que os filmes históricos apaguem ou diminuam seu legado (TIRRI, 2000b).

Nuevo Cine Argentino são considerados como antecedentes. A oposição dos *subterráneos* não será com esse cinema moderno visto como pertencente a um momento pretérito, mas com o paradigma defendido no presente pelo *Cine Liberación*. O paradigma de uma vertente que se iniciava: o cinema militante argentino,²² na qual o *Cine Liberación* era o principal representante e embaixador. Embora o *Cine Liberación* se coloque como novidade e opere a demolição do cinema moderno que havia dominado a cinematografia argentina até então, ele é ciente que não nasce por geração espontânea e reconhece suas dívidas com o documentarismo social de Fernando Birri [1925-2017].²³ Apesar do grupo de Solanas [1936] e Getino [1935-2012] se definir e ser compreendido pela crítica como o “novo” e “revolucionário”, os *subterráneos* vão se colocar fora de sua órbita de influência. No contexto brasileiro a relação passado versus presente também será importante, porém, o Cinema Novo será visto como algo que ocupa os dois tempos. Sganzerla, como veremos, não será contra o Cinema Novo do passado e sim o do presente. As mudanças de estratégia que o movimento²⁴ brasileiro teria feito no presente foram o acionador que distanciaram os realizadores da Belair de seu entorno. Portanto, a interlocução contrária e com ímpetos de renovação se faz nos termos Belair versus Cinema Novo e *Cine Subterráneo* versus *Cine Liberación*.

Um outro cinema político

Tanto o Cinema Novo quanto o *Cine Liberación* se intitulavam políticos e acreditavam na concretização de uma revolução política. Nos filmes da Belair e do *Cine Subterráneo*, ao contrário, não há um projeto de revolução política. A ausência desse projeto ou de uma utopia de transformação social que seria compartilhada com o público através do

²² Referimos-nos aos filmes *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, Argentina, 1969), *Operación masacre* (Jorge Cedrón, Argentina, 1972) e aos grupos *Cine de la Base* e *Realizadores de Mayo*. Sobre o cinema militante argentino, ver España, 2005b; Kohen, 2005; Masmun, 2011; Castro, 2012.

²³ Sobre o *Instituto de Cinematografía* que Birri funda na *Universidad Nacional del Litoral* em 1956 e o modelo de documentarismo que estabelece, ver Aimaretti, 2009.

²⁴ Embora a classificação do Cinema Novo como um “movimento” possa ser questionada, aqui o compreendemos e o chamamos assim. Para Marie um movimento ou escola supõe: “um corpus de doutrina crítica mínima, comum a um grupo de jornalistas ou de cineastas; um programa estético que suponha uma estratégia; a publicação de um manifesto que explicita publicamente essa doutrina; um conjunto de artistas (diretores e também colaboradores de criação, roteiristas, técnicos, atores); um suporte editorial que permita o conhecimento das posições do grupo (revista, livre, filme de alcance teórico); uma estratégia promocional e, portanto, veículos dessa estratégia – imprensa, mídias radiofônicas ou televisuais; um líder (a forte personalidade do grupo) e/ ou um teórico (o “papa” do movimento); por fim, adversários, já que toda escola se afirma contra o que a precedeu ou lhe é coexistente” (2011:31).

ritual da experiência cinematográfica levou ao entendimento desses filmes como distópicos. Se os filmes do Cinema Novo em geral são tidos como utópicos, seja em tonalidade mais romântica como nos filmes pré-1964 ou na constatação dos limites dessa utopia como nos filmes pós-golpe, os filmes *marginais* como um todo frequentemente são colocados pela historiografia em uma etapa posterior: quando a utopia já não é mais possível. De fato, se associarmos o termo “utopia” unicamente ao conceito de revolução política esses filmes poderiam ser chamados assim. Uma vez que eles não conseguem mais acreditar em uma transformação vinda somente do campo da política, a falta de perspectivas seria dominante. No entanto, na Belair e também como veremos no *Cine Subterráneo*, a equação é outra. Anulada a esperança na revolução política, aqui, se é possível vislumbrar alguma utopia, ela será encontrada pela via da criação com as imagens e com os sons. É do cinema que se parte para o mundo. Em nossa pesquisa averiguamos que a afirmação categórica dessa produção como distópica pode ser relativizada uma vez que a crença e a devoção nas possibilidades do cinema e da criação cinematográfica não deixam de ser uma utopia.

Embora haja uma bibliografia e uma produção acadêmica quantitativamente significativa sobre o Cinema Marginal a Belair, como estudo de caso específico, é um terreno que ainda precisa ser desbravado. Geralmente a produtora é colocada como um episódio dentro da produção *marginal* ou como um caso à parte dentro das trajetórias cinematográficas individuais de Sganzerla e Bressane. O nome da vertente da qual a produtora pertence, Cinema Marginal, foi utilizado pela imprensa da época e depois incorporado pelos pesquisadores e pela historiografia do cinema brasileiro, para desagrado dos cineastas. Os cineastas *marginais*, até hoje, recusam o termo em uníssono.²⁵ Por sua vez o termo *Cine Underground* ou *Cine Subterráneo*, apesar de ter sido mencionado na época da realização dos filmes em uma ou outra resenha,²⁶ em termos historiográficos trata-se de uma designação relativamente nova. O termo não aparece nas Histórias do Cinema Argentino.²⁷ Isso não se explica somente porque os diretores e os filmes que a ele correspondem são apenas brevemente mencionados e sim porque a expressão ainda não estava disseminada. O conhecido texto de Beatriz Sarlo *La noche de las cámaras despiertas* (2007), publicado originalmente em 1998, narra o acontecimento que teria sido a origem do

²⁵ Conforme tivemos a oportunidade de presenciar em debate ocorrido na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 6 de maio de 2017 em que estavam presentes Rosemberg, Júlio Calasso, Neville D’Almeida, Sílvio Lana e Geraldo Veloso.

²⁶ SCHOO, Ernesto. Un nuevo cine argentino: destruir, dicen. *Panorama*, Buenos Aires, 10 de agosto de 1972; El cine *underground* argentino. *Clarín*, Buenos Aires, 12 de setembro de 1972.

²⁷ (MARTÍN, 1987; COUSELO, 1992; MARANGHELLO, 2006; PEÑA, 2012).

Cine Subterráneo. Em nenhuma passagem do ensaio, incluindo a fala dos cineastas entrevistados, encontramos o vocábulo *subterráneo*.

Observamos que na primeira publicação sobre o tema – o catálogo organizado por Néstor Tirri – em nenhum momento a alcunha *Cine Subterráneo* é citada. Ela não aparece no texto de abertura do compilador que se refere aos seus diretores como “contemporâneos” ao *Grupo de los cinco* “mais marginais em sua intenção na medida em que renunciavam de antemão a exibição comercial” (TIRRI, 2000a:9). A designação desses cineastas como somente contemporâneos ao *Grupo de los cinco* já era indicada no título da publicação. Esta e a mostra de cinema que a propiciou não se chamam *El grupo de los cinco y el Cine Subterráneo* e sim *El grupo de los cinco y sus contemporáneos*. Curiosamente Rafael Filippelli [1938], cineasta vinculado aos cineastas “mais marginais”, em seu artigo tampouco utiliza a expressão *Cine Subterráneo* para nomear o grupo do qual fazia parte. O autor menciona os seus colegas apenas no final do texto quando se refere ao filme de Fischerman e ao impacto que ele ocasionou entre os seus,²⁸ sem abrigá-los em uma denominação comum. Na entrevista em que o organizador da coletânea faz com Ludueña e Babe Kamin [1943],²⁹ ocorre a mesma ausência do emprego do nome. Poderíamos conjecturar que os cineastas *subterráneos* rejeitam esse rótulo da mesma forma que os cineastas tidos como *marginais* sempre rejeitaram o seu. Porém, a omissão do termo parece não se explicar por sua rejeição e sim, simplesmente, pela falta da recorrência de seu uso.

Entre a primeira publicação e o primeiro trabalho acadêmico sobre o tema transcorreram quinze anos. A tese de doutorado *Vanguardia y política. El cine underground argentino de los años setenta*, de Paula Wolkowics, concluída em dezembro de 2015 e defendida em 2016, firma-se no uso historiográfico do termo e, principalmente, na valorização dos filmes como gesto indispensável para uma melhor compreensão da história do cinema argentino. A tese de Wolkowics, que usamos como uma de nossas referências ao *Cine Subterráneo*, inclui além de Ludueña, Bejo, Cozarinsky, Rafael Filippelli e Alberto Fischerman os nomes de Bebe Kamim e Edgardo Kleiman. Para a

²⁸ “Como afirmou Julio Ludueña, *The Players...* se converteu muito rapidamente em uma experiência-farol. *Puntos suspensivos*, primeiro filme de Edgardo Cozarinsky, realizado em 1971, teve a sua origem não só nos mesmos filmes que fizeram *The Players...* possível [...] e sim também no próprio filme de Fischerman, como reconheceu Cozarinsky em várias intervenções. *La familia unida esperando la llegada de Hallowyn*, de Miguel Bejo; *Alianza para el progreso*, de Julio Ludueña, e *Opinaron*, do autor destas notas, todos filmados em 1971, se beneficiaram do diálogo estético com Alberto Fischerman e acusaram o impacto de seu filme” (FILIPPELLI, 2000:19).

²⁹ Kamin é apresentado como o técnico de som preferido dos diretores da maioria dos filmes concebidos e realizados fora da produção comercial e não como um cineasta do grupo. Cf. TIRRI (2000b).

autora, a vertente se inicia em 1968 com a filmagem de *The Players vs. Ángeles caídos*, percebido aqui como um precursor, e termina em 1978 com a filmagem de *Beto nervio contra el poder de las tinieblas*, segundo filme de Miguel Bejo. Seriam, portanto, dez anos de *Cine Subterráneo*. A vertente, ainda segundo a autora, teria dois filmes precursores: o já mencionado filme de Fischerman e *Invasión* (Hugo Santiago, Argentina, 1969). Esses filmes, ao contrário dos *subterráneos*, contaram com orçamentos razoáveis e estrearam comercialmente. No entanto, esteticamente, serviram como norte aos futuros cineastas. Em nosso trabalho, não abordaremos esses filmes “pioneiros” e tampouco os filmes *subterráneos* realizados depois de 1971: os segundos longas de Ludueña e Bejo, *La pieza de Frantz* (Alberto Fischerman, Argentina, 1973), o média-metragem *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (Edgardo Kleiman, Argentina, 1973) e *El búho* (Bebe Kamim, Argentina, 1974). Nossa escolha pelos três estreantes de 1971 e pelo formato do longa-metragem também já havia excluído o curta de Filippelli. O nosso recorte é outro.

A delimitação cronológica que utilizamos é de 1968 a 1971. Os dois primeiros anos se configuram como o período de “preparação” para a eclosão das duas dinâmicas estudadas e os dois últimos abarcam os da produção dos filmes de nosso corpus. São eles, os filmes da Belair:³⁰ *Copacabana mon amour* (Brasil, 1970) e *Sem essa Aranha* (Brasil, 1970), de Sganzerla e *A família do barulho* (Brasil, 1970), *Barão Olavo, o horrível* (Brasil, 1970) e *Cuidado madame* (Brasil, 1970), de Julio Bressane. E três filmes do *Cine Subterráneo*: *Puntos suspensivos* (Argentina, 1971), de Edgardo Cozarinsky, *Alianza para el progreso* (Argentina, 1971), de Julio Ludueña e *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* (Argentina, 1971), de Miguel Bejo. O método escolhido para acessar esses oito filmes foi o da análise fílmica. Assim, a análise fílmica comparativa se constitui como o recurso metodológico fundamental. Aqui é importante indicar uma diferença entre os dois conjuntos de filmes. Enquanto os filmes argentinos são todos de estreia, os brasileiros não. Essa disparidade gerada pela ausência de uma filmografia pregressa em um caso e pela existência dela no outro nos fez refletir. Para agravá-la, além do fato de que antes da Belair Sganzerla fez dois filmes e Bressane três, cada um foi responsável por um filme tido como canônico dentro da filmografia do Cinema Marginal. Desse modo, não é o nosso propósito comparar os filmes Belair de Sganzerla com *O bandido da luz vermelha* e tampouco os de Bressane com *Matou a família e foi o cinema*. Tampouco se configura como objetivo traçar

³⁰ Excluimos *Carnaval na lama* (Rogério Sganzerla, Brasil, 1970), tido como perdido. Sobre a história desse filme e as questões que giram em torno se ele deveria ou não ser entendido como um filme da Belair, ver Esteves, 2012:40-47.

uma linha evolutiva ou abordar a produção da Belair sob a perspectiva onipresente dos filmes anteriores de seus diretores. Não constatamos uma hierarquia entre os filmes de Sganzerla/Bressane pré-1970 e os da produtora. Na análise, a menção aos primeiros será pontual e com a intenção de melhor compreender as particularidades da Belair. Enfatizamos que a análise é centrada nos oito filmes do corpus e em suas relações.

É lícito sublinhar que ao escolhermos relacionar esses oito filmes uma questão relevante foi a de seus diálogos com os filmes do Cinema Novo e o do *Cine Liberación*. Clandestino, como os demais grupos de cinema militante, o *Cine Liberación* nele se destaca pela visibilidade que obteve através da difusão de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas; Octávio Getino, Argentina, 1966-1968) em festivais internacionais. A sua exibição em território argentino foi limitada a projeções em sindicatos, partidos, fábricas e agremiações,³¹ o que não impediu o seu acesso aos realizadores não militantes. Ademais, Solanas, assim como Fischerman, Filippelli, Ludueña e Bejo, era publicitário e frequentava o mesmo circuito de produtoras e agências de propaganda. *La hora de los hornos* se constitui como o modelo de cinema que Cozarinsky, Ludueña e Bejo vão, através de seus filmes, negar. Não é por acaso que em nossa abordagem aos filmes *subterráneos* se fez necessário a remissão ou o cotejo por contraste ao documentário de Solanas e Getino. Em relação a Belair, não teremos um filme específico do Cinema Novo que, volta e meia, retorna ao texto para ser posto em relação. Talvez por ser a produção do movimento brasileiro mais extensa não vemos nos filmes da Belair a insistente e recorrente referência a um filme específico. Se o *Cine Subterráneo* critica o cinema militante através de alusões a *La hora de los hornos*, a Belair em conjunto não transformará um filme individual do Cinema Novo em alvo constante. Isso, porém, não impediu *Sem essa Aranha* de realizar um diálogo conflituoso, através de suas escolhas, com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, Brasil, 1969), conforme observaremos.

No centro desse debate se chocam diferentes percepções frente a relação que se deseja estabelecer entre cinema e política. A ruptura eclodida em 1968 se reverbera e tem suas consequências nos anos imediatamente posteriores.³² Temos, ao mesmo tempo, uma radicalização e uma expansão do sentido de política. A expansão do termo “política” longe de significar o seu abandono se remete a um prolongamento para esferas antes consideradas fora de seus domínios como a sexualidade, o inconsciente, o corpo, o comportamento

³¹ Sobre a exibição clandestina de *La hora de los hornos* na Argentina, ver Mestman, 2009.

³² No campo cinematográfico internacional podemos citar como manifestações sintonizadas a 1968 os grupos Ziga Vertov, Zanzibar e Slom. Ver Coelho, 2013; Machado, 2010: 121-127.

individual, a linguagem, o misticismo, etc... A premissa do “tudo é política” torna-se dominante. A arte de um modo geral e o cinema em particular é visto como um campo de batalha autônomo e independente e não uma mera extensão das lutas e conflitos da sociedade. Se antes de 1968 o percurso era da política para o cinema, agora, uma nova via defendida é do cinema para a política, do cinema para o mundo (CASSETTI, 1994:208). A forma e a estética começam a carregar intrinsecamente o estatuto de compromisso político. Experimentar com a imagem e buscar novas linhas estéticas tornaram-se uma nova maneira de ser político, de fazer política. Podemos afirmar que após 1968 tanto o Cinema Novo como o *Cine Liberación* ainda estavam ligados a certas posturas e conceitos instalados no início da década, ao passo que as dinâmicas surgidas a partir daquele momento, como a Belair e o *Cine Subterráneo*, se encontravam mais sintonizadas com os novos rumos. Entre esses novos rumos há o que foi chamado de contracultura.³³ Compreendemos como contracultura a explosão de um conjunto de manifestações ocorrida em diversas partes do mundo entre os anos 1960 e 70 que, levadas a cabo pela juventude, repudiava o modo de vida ocidental. Dentro do seu imaginário e de sua maneira de proceder sobressaem-se: 1) a recusa às regras ditadas pelo capitalismo e a busca de um modo de vida simples, muitas vezes comunitário, descompromissado com o acúmulo de bens materiais e nômade que foi associado aos *hippies* 2) a defesa do irracionalismo e a recusa ao racionalismo manifestado na recuperação de determinadas vanguardas artísticas, no interesse no misticismo oriental, nas religiões de origem africana e na cultura indígena pré-colombiana, assim como em determinadas correntes psicanalíticas e marxistas 3) o hedonismo expresso na valorização das experiências sensoriais e corporais tendo como resultado a “revolução sexual” e o uso de drogas alucinógenas 4) o pacifismo contra qualquer tipo de violência manifestado no repúdio às guerras e intervenções militares e 5) o não alinhamento a partidos ou a ideologias políticas definidas e a sintonia com um posicionamento genericamente chamado de “anarquista”. Claro está que nem sempre todos esses tópicos aparecem e tampouco são uniformes em todos os grupos contraculturais ou com eles sincronizados. A Belair e o *Cine Subterráneo*, ao mesmo tempo em que respondem a um contexto global, isto é, não oriundo especificamente de um só país ou de um só continente, filtram esse contexto a partir de seus lugares de origem.

Tanto a Belair como o *Cine Subterráneo* se situam em um momento de ressaca vivenciado por seus respectivos países. Tanto o ano de 1970 no Brasil como o de 1971 na

³³ Para uma análise da contracultura, ver Roszak, 1972.

Argentina são anos que sucedem um período de grande efervescência cultural e política caracterizados por uma repressão crescente que decretou o seu fim. O período 1964-1969 no Brasil, analisado por Roberto Schwarz em seu famoso texto³⁴ *Cultura e política*, apresenta similaridades ao período 1966-1970 na Argentina.³⁵ Em ambos há a hegemonia de uma cultura de esquerda ou opositora ao regime que se no início foi de certa forma “tolerada” no final teve que ser violentamente sufocada. Nos dois países os dois períodos se iniciam com um golpe militar: o de 1964 no Brasil e o de 1966 na Argentina. Podemos indicar também, uma vez que é de nosso interesse, que nos dois países os períodos se encerram com uma ação efetivada pelo regime contra a contracultura: a prisão e o exílio de Caetano Veloso [1942] e Gilberto Gil [1942] e com isso o fim do tropicalismo, no Brasil, e o fechamento do Instituto Di Tella,³⁶ na Argentina.

O Di Tella não foi contemporâneo aos filmes do *Cine Subterráneo*. Estes foram realizados e finalizados quando o Instituto já havia sido encerrado. No entanto, enquanto funcionava, os futuros cineastas o frequentavam. Havia uma afinidade entre eles e a atmosfera contracultural que envolvia o Di Tella. O seu *Centro de Experimentación Audiovisual* (CEA), que apesar do nome não incluiu o cinema, ficou conhecido pela encenação de espetáculos de vanguarda e de happenings. Segundo Pinta (2013:53), o CEA se configurou como uma caixa de ressonância das atividades artísticas do Di Tella e também um impulsionador de um fenômeno cultural global: uma noção ampliada de espetáculo que implica uma reconfiguração do paradigma cultural em relação às formas tradicionais de arte. Privilegiou-se um conceito de criação cênica em diálogo com os meios

³⁴ Ver Schwarz, 2008: 70-111.

³⁵ Para Terán (2013) o estalo deflagrador foi o próprio golpe do General Juan Carlos Onganía [1914-1995]. Para Proaño (2002) o ápice da efervescência foi o conjunto de manifestações e revoltas que ficou historicamente conhecido como Cordobazo. No campo artístico autores como Longoni e Mestman (2010) destacam o que apontam como *itinerario del 68*: uma sequência de produções e intervenções públicas realizadas entre abril e dezembro de 1968 perpetrada por diferentes núcleos de artistas plásticos a partir de uma posição alternativa ou abertamente de oposição ao sistema. A ação mais conhecida desse itinerário foi “Tucumán arde”, uma obra coletiva levada a cabo em Buenos Aires e Rosario.

³⁶ O Instituto Torcuato Di Tella é fundado no dia 22 de julho de 1958 pela família Di Tella, com o intuito de fomentar o progresso das ciências e das artes na Argentina. Sem recursos econômicos próprios, era subsidiado pela Fundação Di Tella, que capitalizava a riqueza do complexo industrial Siam Di Tella, e também pelas Fundações Ford e Rockefeller. Estava estruturado sob três grandes áreas: ciências sociais, medicina e artes. No que concerne às artes, em 1963 foram instalados em um edifício da Rua Florida, no Centro de Buenos Aires, o *Centro de Artes Visuales* (CAV), o *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM) e o *Centro de Experimentación Audiovisual* (CEA). Se constituindo como um dos epicentros do circuito modernizador portenho, essa sede do Instituto Di Tella se localizava ao lado de editoras, bares e do Instituto de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Por suas atividades boêmias e pela juventude contracultural que nele transitava, tal quartelão ficou conhecido como o “quartelão maluco”. Sobre o Di Tella, ver King, 1985; Longoni; Mestman, 2010; Pinta, 2013.

de comunicação, o audiovisual e a tecnologia. O CEA levava para o seu palco espetáculos que desenvolviam uma prática integradora das tecnologias audiovisuais recorrendo, entre outros recursos, à moda, à música pop, às histórias em quadrinhos e ao jingle publicitário para formatar um teatro mais visual que dramático e interpretar o fenômeno da cultura de massa. A afinidade com as novas concepções cênicas³⁷, e aí incluímos o happening, eram compartilhadas pela Belair e pelo *Cine Subterráneo*.

Em relação ao happening, Lebel (1967) e Sontag (2008) apontam como as suas principais características: a manipulação criativa com o público, que implicaria desde a agressão direta e a formulação de situações desagradáveis até procedimentos explicativos equivalentes a uma exposição das regras do jogo, que permitiria uma participação voluntária. A importância dos materiais e dos objetos. A relevância do ambiente, compreendido como a composição que rodeia o espectador. Importância dos efeitos visuais, sonoros e sensoriais. Ausência de um argumento prévio e a presença de uma série de ações não conectadas logicamente. Embora a ação seja planejada cuidadosamente, a sua progressão é indeterminada e a ênfase recai no caráter único e irrepetível do acontecimento. Uso da linguagem verbal como efeito sonoro e expressivo mais do que um instrumento de informação narrativa. A presença do sonho, do irracional e do inconsciente. O tempo não é linear ou progressivo e sim circular e fundamentado pela repetição. Esse diálogo com o happening aparece nos filmes da Belair por meio do dispositivo fundamentado na interação dos atores com os transeuntes das ruas ou com anônimos em diferentes lugares públicos. Mas, também se estabelece através das repetições, da estrutura narrativa aberta e de seu próprio modo de produção que sublinha o caráter de “evento”, a indeterminação e a assimilação da “contribuição milionária de todos os erros”. A ideia de fazer um filme atrás do outro, alguns sendo filmados simultaneamente, em curto espaço de tempo, nos parece ser um jogo proposto ao acaso.

O mesmo jogo foi proposto pelos cineastas participantes do que ficou conhecido como *La noche de las cámaras despiertas*. Para manifestar o seu repúdio à censura através do cinema, um grupo de publicitários³⁸ resolveu filmar e finalizar uma série de pequenos filmes em uma noite e uma manhã. Esses filmes seriam projetados na noite seguinte em uma manifestação política na *Universidad Nacional del Litoral* em Santa Fé contra a

³⁷ Examinamos a interface entre cinema moderno e teatro de vanguarda no Brasil e na Argentina em outro estudo. Ver García, 2015.

³⁸ Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Rafael Filippelli, Jorge Cedrón [1942-1980], Carlos Sorin [1944], entre outros. Na ocasião apenas Fischerman tinha um longa-metragem no currículo.

censura e o fechamento de seu *Instituto de Cinematografía*. O processo de feitura desses curtas se assemelha a um happening graças a sua simbiose com o acaso e o indeterminado. Tendo o período de um dia como prazo estipulado para filmar e editar, tudo o que ocorria no calor da hora era absorvido e captado. O erro e o acidental são incorporados e se transformam em elementos integrantes. Além da filmagem, a própria exibição dos curtas no *Primer Encuentro Nacional de Cine* se converteu em um happening. A projeção se transformou no disparador de um acontecimento inesperado. O público, em sua maioria composto por estudantes engajados, se indignou com a inteligibilidade e a “imoralidade” dos filmes e partiu para a agressão. Os realizadores tiveram que fugir escondidos para não serem linchados. Os curtas tiveram como tempo de vida essa única exibição.³⁹ Foi um acontecimento efêmero, fugaz e irrepetível. Para Sarlo (2007), sem *La noche de las camaras despiertas*, a experiência de um cinema vanguardista na Argentina talvez não fosse possível. O *Cine Subterráneo* teria sido impulsionado por essa noite marcada pela fusão entre processo de realização de filmes e happening.

A estrutura da tese

Chegamos à exposição da estrutura da tese. Tanto o primeiro como o segundo capítulo se fundamentam por meio do rastreamento, julgado necessário, do discurso dos próprios cineastas a respeito do modelo de cinema que estavam refutando. Por que, afinal, os cineastas da Belair se posicionavam contrários ao Cinema Novo e por que os diretores do *Cine Subterráneo* refutavam os paradigmas do *Cine Liberación*? Quais eram os argumentos que fundamentam tais discursos de oposição? Duas premissas foram definidas, esses discursos precisavam: 1) ser documentos de época, isto é, ter sido proferidos entre os anos que antecederam o surgimento de cada dinâmica e o ano em que elas se iniciam 2) ter sido publicados na imprensa ou escritos com o intuito de tornar-se público. Com isso foram eliminadas prospecções mais recentes dos cineastas estudados e também opiniões emitidas em diários e cartas. No entanto, cada contexto apresenta sua particularidade.

O capítulo 1 se concentra nas declarações de Rogério Sganzerla. Tal escolha não se baseia em preferências de ordem pessoal e tampouco no estabelecimento de qualquer hierarquia entre os sócios da produtora carioca e sim em algo bem simples e direto:

³⁹ Todos os filmes somente foram exibidos nesta ocasião e logo após foram tidos como perdidos. Somente o curta de Fischerman foi encontrado inesperadamente em 2003. O filme foi incluído no final do documentário *La noche de las cámaras despiertas* (Hernán Andrade; Víctor Cruz, Argentina, 2003).

Sganzerla foi o único que bradou contra o movimento na imprensa entre 1968 e 1970. Bressane se colocou afastado da polêmica e, quando lhe era disponibilizado algum espaço na mídia através de reportagens sobre a estreia de seus primeiros filmes, não o usou para criticar o Cinema Novo.⁴⁰ Sganzerla, ao contrário, aproveitava as matérias sobre os seus filmes e as entrevistas que concedia para se posicionar a respeito dos cinemanovistas. Sendo isso ponto pacífico, os subcapítulos foram armados. O primeiro acompanha em ordem cronológica as declarações de Sganzerla contrárias ao Cinema Novo publicadas na imprensa entre 1968 e 1969. Isto é, justamente o período que cobre a realização de *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos* e exatamente os dois anos que antecedem a criação da Belair. Através dessa exposição linear procuramos examinar o aumento progressivo da intensidade e da virulência de seus apontamentos, que atingem o ápice na entrevista publicada em *O pasquim*. O segundo subcapítulo, assim como o primeiro, se originou a partir do exame às entrevistas de Sganzerla, mas não se prende nelas. Em algumas das reportagens em que atacou o Cinema Novo, o cineasta aproveitou o momento para afirmar a sua desvinculação com o tropicalismo. Embora não deixasse de citar Oswald de Andrade [1890-1954] e de indicar sua afinidade com Caetano Veloso e Gilberto Gil, Sganzerla insistentemente negava ser “tropicalista”. Abordamos essa questão por estar ela conectada à sua polêmica com o Cinema Novo. O terceiro tópico se dedica à descrição de *A questão da cultura*, texto que escreveu em 1970, simultaneamente às atividades da Belair. As nossas observações a respeito das declarações feitas pelo cineasta no período pré-Belair se complementam com a análise desse texto contemporâneo à sua produtora. Por fim, o quarto e último item se ocupa do cotejo entre *Sem essa Aranha* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. O objetivo é introduzir a ideia, através de uma primeira apreciação fílmica, que o debate não se deu somente por meio de palavras e sim também filme a filme. Nossa análise, embora o filme de Sganzerla não se remeta explicitamente ao de Glauber, enxerga em *Sem essa Aranha* uma espécie de “resposta” ou “réplica” ao que foi proposto pelo cineasta baiano em seu filme de 1969.

⁴⁰ MACIEL, Luiz Carlos. Júlio Bressane – Fazer cinema é modo de fazer política. *Última hora*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1969; SILVESTRE, Edney Célio. Matou a família e foi ao cinema. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1969; PEREIRA, Miguel. Julinho Bressane. O jovem cinema brasileiro em franca atividade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de março de 1970; ALENCAR, Miriam. Júlio Bressane. A rapidez do cinema jovem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de março de 1970; CUNHA, Wilson. Julinho, el expedito. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1970; ALMEIDA, Paulo Sérgio. O cinema é uma sala de torturas onde você faz o espetáculo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 de março de 1970.

O que falamos acima sobre Sganzerla em relação ao seu protagonismo no primeiro capítulo se aplica a Cozarinsky no capítulo 2. O destaque que lhe atribuímos em relação aos colegas Ludueña e Bejo não se deu gratuitamente e sim por questões práticas. Em primeiro lugar, ao contrário de seus parceiros, Cozarinsky havia sido crítico de cinema e foi exercendo essa atividade que escreveu uma resenha a *La hora de los hornos*. Através do exame de sua cobertura ao Festival de Viña del Mar de 1969, pretende-se observar o quão distante o futuro cineasta *subterráneo* estava, não só do *Cine Liberación*, como também do cinema militante latino-americano de um modo geral. Em segundo lugar, é o próximo material analisado que fornece um destaque a Cozarinsky em relação aos seus companheiros. Trata-se do dossiê organizado pela revista peruana *Hablemos de cine*. Nele, o crítico Cozarinsky é sucedido pelo Cozarinsky cineasta que agora fala sobre o seu primeiro longa-metragem. O mesmo acontece com Ludueña e Bejo. Os três realizadores compõem o dossiê dedicado ao cinema argentino invisível, porém a revista confere certo privilégio a Cozarinsky ao colocar um fotograma de *Puntos suspensivos* na capa e ao lhe oferecer, além do texto sobre seu filme, o espaço de uma entrevista notadamente extensa. Examinamos o dossiê, incluindo sua introdução, os três textos e a entrevista. Almeja-se sinalizar as diferenças entre o posicionamento público desses três cineastas em relação ao *Cine Liberación* e o de Sganzerla em relação ao Cinema Novo. O capítulo, seguindo a lógica do capítulo que o antecedeu, também se encerra com uma análise que põe em relação um filme de cada grupo. *Cine Subterráneo* e *Cine Liberación* são representados, respectivamente, por *Puntos suspensivos* e *La hora de los hornos*. Entretanto, diferentemente do cotejo anterior, há aqui uma citação direta e explícita no filme de Cozarinsky ao filme de Solanas e Getino. Esta se dá por meio de uma cena do primeiro que se remete a um segmento do segundo. Enxergamos nesta conversa entre sequências o eixo principal da crítica que o filme de Cozarinsky faz a *La hora de los hornos*.

Os próximos capítulos concentram a análise fílmica comparativa entre os filmes de nosso corpus. Desde o início da pesquisa a estratégia era a de não fazer uma análise filme a filme e sim abordar os filmes em conjunto. Mas, como articular a análise de oito filmes conjuntamente? A solução encontrada foi a de dividi-los em específicos eixos. Os integrantes dos nossos dois conjuntos de filmes, cinco brasileiros e três argentinos, foram agrupados devido a correspondências conceituais, temáticas e estilísticas. Chegamos à seguinte distribuição: 1) *Copacabana mon amour*, *Cuidado madame* e *Alianza para el progreso* 2) *Sem essa Aranha* e *Puntos suspensivos* 3) *A família do barulho*, *Barão Olavo*, *o horrível* e *La familia unida esperando la llegada de Halleywen*. O primeiro eixo é

analisado no capítulo 3, o segundo no capítulo 4 e o terceiro no capítulo 5. Cada um desses capítulos é composto por dois subcapítulos que variam em extensão. Preferimos optar pela disposição de dois tópicos que englobassem todos os filmes do capítulo em vez da fragmentação em vários por duas razões que se conectam: 1) conferir aos capítulos um toque mais ensaístico e livre que nos permitisse focar um determinado filme, partir para os seguintes, retornar ao primeiro, voltar para o terceiro e assim por diante e 2) deixar mais solta a metodologia da divisão em três eixos, assim, além de transitar livremente dentro de cada um deles, a elasticidade dos tópicos nos permite furar o bloqueio e ter relações, ainda que brevemente, com filmes que pertencem a outros eixos.

No eixo *Copacabana mon amour*, *Cuidado madame* e *Alianza para el progreso* abordamos a composição e a identidade dos personagens e suas relações com a performance dos corpos dos atores em cena. Em seguida, analisamos como as proposições de Frantz Fanon [1925-1961] expostas em *Os condenados da terra* aparecem nesses filmes. O autor antilhano já havia sido referência de diretores do NCL, entre eles Glauber e Solanas, que se inspiraram em suas teorias para a escrita dos manifestos *A estética da fome* e *Hacia un Tercer Cine*, respectivamente. Tendo sido material de reflexão do cinema político da América Latina, como os cineastas pós-1968 poderiam dialogar com o pensamento fanoniano? A abordagem centra-se na ideia de que mesmo tendo concepções divergentes perante a interface entre cinema e política, os cineastas “políticos” e os “vanguardistas” poderiam ter referências em comum. O que estaria em jogo é a maneira de interpretá-las. Entre os três cineastas deste capítulo o único que mencionou Fanon em textos dos anos 1970 foi Sganzerla (2005a; 2005b). Apontaremos a ausência de ortodoxia e a liberdade tomada por Sganzerla, Bressane e Ludueña no contato com Fanon. Tal liberdade lhes permitirá misturar ou associar o autor a referências a princípio inusitadas ou até mesmo a discordar de certos pontos de sua teoria. O elemento em comum parece ser uma leitura não literal ou ilustrativa.

No eixo *Sem essa Aranha* e *Puntos suspensivos* o arranjo é estabelecido entre “Identidade nacional?” e “O inimigo como objeto de observação”. O primeiro item se focaliza na dialética nacional versus estrangeiro e na resposta que os filmes fornecem ao conceito de “nacionalismo” encontrado na produção do Cinema Novo e do *Cine Liberación*. No segundo verifica-se como os filmes elaboram um discurso sobre a extrema direita de seus países através do ponto de vista dos personagens protagonistas: um capitalista corrupto no filme brasileiro e um padre conservador no filme argentino. Os protagonistas ganham um destaque na análise, assim como as relações que estabelecem

com os personagens secundários. Os primeiros representam o inimigo. Significam uma posição diante do mundo oposta ao da enunciação narrativa. O exame do desfecho e do destino reservado a esses protagonistas e o que eles simbolizam para os filmes assumirá uma notável relevância.

No eixo *A família do barulho*, *Barão Olavo, o horrível* e *La família unida esperando la llegada de Hallegwyn* objetivamos discutir a representação da violência associada a crítica à família como instituição. A família, alvo constante das vanguardas dos anos 1920, reaparece como objeto a ser golpeado. O espaço doméstico se configura como o local privilegiado para a consumação do ato violento. Há aqui, uma espécie de fusão entre violência política e violência doméstica, que será examinada. Como uma espécie de desdobramento dessa análise da representação da violência no âmbito familiar, averiguamos como este também se configura como o local do horror. O horror se torna presente enquanto sentimento evocado pelas situações e pelas imagens, entre elas sublinha-se a imagem-abjeta. Nos casos de *Barão Olavo, o horrível* e *La família unida esperando la llegada de Hallegwyn*, ao lado desse primeiro horror haverá a evocação da tradição do cinema de horror. Esse gênero cinematográfico, geralmente julgado pela intelectualidade como menor e de pouca importância, é nos dois filmes recuperado por meio de procedimentos intertextuais. A articulação das convenções e da iconografia do gênero não deixará, por sua vez, de traçar analogias com o quadro político então vigente. Localizaremos as particularidades no jogo reflexivo proposto e observaremos como cada um dos filmes incorporou o filme de horror. Para concluir, indicamos que uma outra análise desses oito filmes poderia ter optado por distintas combinações e também ter escolhido diferentes tópicos para efetuar a aproximação. Consideramos que a separação em três eixos, a seleção de seus componentes e a eleição dos pontos de análise foi a que de maneira mais satisfatória seguiu os propósitos dessa pesquisa: detectar o que nesses filmes há de peculiar e compreender essas singularidades no quadro de suas respectivas cinematografias e no campo do cinema latino-americano moderno.

Capítulo 1

Belair versus Cinema Novo

1.1 “Quem estiver de sapato não sobra”: Sganzerla se dirige contra o Cinema Novo

Considerado um elo entre o Cinema Marginal paulistano e o Cinema Marginal carioca, o catarinense Rogério Sganzerla se fez conhecer no campo cinematográfico primeiro como crítico.¹ Tornando-se, aos 17 anos de idade, um dos poucos críticos de cinema favorável ao Cinema Novo em atividade em São Paulo, Sganzerla, ao que tudo parecia indicar, teria um futuro promissor dentro do âmbito do jornalismo cultural. No entanto, não era esse o seu objetivo. Segundo as suas palavras: “Nunca pensei em ser crítico. Sempre quis mesmo foi dirigir. Mas gosto do que faço porque enquanto pude *fiz cinema com a máquina de escrever*. Não diferencio o escrever *sobre* cinema do *escrever cinema*” (ALENCAR, 2007:15, grifo do autor). Deste modo a voracidade cinéfila e o comportamento característico de um acumulador compulsivo que, no caso, amontoa múltiplas referências, orientará o processo criativo do futuro realizador. No entanto, no momento de exercer o papel de crítico profissional, os incontáveis filmes que a atividade jornalística lhe deu a oportunidade de assistir se deslocam da desordem da mente-quarto do acumulador inveterado para ganhar uma forma palpável através do filtro seletivo e analítico.

Neste processo de seleção e análise, o jovem crítico aspirante a cineasta dedica boa parte de sua atenção ao cinema brasileiro, seu futuro campo de ação. A projeção do Sganzerla diretor, intervindo, polemizando e combatendo as conservadoras estruturas do cinema brasileiro parece estar presente no horizonte do Sganzerla crítico. Em suas páginas, o jornalista sabia reconhecer de que lado estava e quem de fato eram os seus opositores. Porém, ao migrar da crítica para a prática cinematográfica, os cineastas do Cinema Novo que antes eram objetos de admiração se converteram em rivais. Como isso se deu? De que forma Sganzerla passou da filiação para o incomensurável ódio ao Cinema Novo? Muito se

¹ Antes de realizar *O bandido da luz vermelha* Sganzerla trabalhou como crítico cinematográfico no *O Estado de São Paulo* (1964-1967), *Jornal da Tarde* (1966-1967) e *Folha da Tarde* (1967).

comentou que, no âmbito pessoal, o ponto de virada foi a fatídica e hoje mítica projeção de *O bandido da luz vermelha* na cabine da Líder² para os cinemanovistas.

Embora possa ser verídica a hipótese de que quando terminou o seu primeiro longa-metragem Sganzerla esperava ser acolhido pelos cinemanovistas e incorporado ao movimento carioca e que a fria recepção na Líder o tenha atingido pessoalmente, o fato é que *O bandido da luz vermelha* destoava esteticamente dos filmes do Cinema Novo. Mesmo querendo ser considerado um cineasta do Cinema Novo, na tela, Sganzerla já havia se distanciado do grupo. Não nos cabe aqui analisar *O bandido da luz vermelha* e inventariar o que nele é ainda característico da produção cinemanovista e o que nele se configura como ruptura. Muito já se escreveu sobre esse filme.³ O que nos interessa é analisar o discurso de Sganzerla contra o Cinema Novo publicado na imprensa e rastrear os argumentos em que se baseiam a sua crítica.

No texto em que escreveu logo depois da filmagem de *O bandido da luz vermelha*, em que procura definir as suas influências e o seu programa estético, Sganzerla ainda menciona de forma amistosa o Cinema Novo e Glauber Rocha. Intitulado provocativamente como *Manifesto cinema fora -da -lei*,⁴ o texto relata o que foi ensinado por cada cineasta admirado. Assim, com Orson Welles [1915-1985] Sganzerla aprendeu “a não separar a política do crime”, com Godard [1930] aprendeu “a filmar tudo pela metade do preço” e com Glauber Rocha conheceu o “cinema de guerrilha feito à base de planos gerais”. É curioso observar que o ponto de admiração conferido a Glauber se refere à sua veiculação com um cinema de guerrilha, cinema que, segundo Sganzerla em escritos posteriores, teria sido abandonado pelo cineasta baiano e substituído por um cinema de grande produção.

Mais adiante diz:

Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis

² Um dos *marginais* que comentaram a projeção foi Geraldo Veloso [1944]: “Rogério traz para o Rio o seu primeiro longa, *O Bandido da Luz Vermelha*, recém-terminado. O filme cai com enorme impacto sobre a comunidade cinematográfica. A inesquecível sessão, na cabine da Líder (o laboratório cinematográfico do Rio, na rua Álvaro Ramos, em Botafogo), com todo o “cinema novo” presente, vai desencadear uma série de reservas, mais ou menos veladas – a meu ver causadas pelos ciúmes dos resultados fantasticamente criativos alcançados por Rogério, em seu filme. Ferido, Rogério se recolhe e procura continuar o seu trabalho em esquemas bastante pessoais”. VELOSO, Geraldo. Por uma arqueologia do outro cinema. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 de maio de 1983 a 14 de junho de 1983.

³ Para uma análise de *O bandido da luz vermelha*, ver Bernadet, 1990 e Xavier, 2012.

⁴ SGANZERLA, Rogério. *Manifesto Cinema fora-da-lei*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º de junho de 1968.

fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido.⁵

Nota-se o uso de um termo fartamente utilizado pelos cinemanovistas: “subdesenvolvido”. A novidade, porém, está na inclusão dos vocábulos “mágico”, “cafajeste”, “boçais” e “estupidez”. Em outras palavras: a transmutação do subdesenvolvimento em imagens e sons não se dará mais pela denúncia da pobreza material e sim pela revelação, através da estupidez, da alma e do corpo subdesenvolvido. O que agora importa é traçar um painel da sociedade delirante, sociedade que em *O bandido da luz vermelha* é essencialmente urbana.

Sganzerla prossegue dizendo que os seus personagens “são, todos eles, inutilmente boçais – aliás como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica de Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de *Barravento*”. O cineasta endossa uma continuidade entre o seu primeiro longa-metragem e os filmes do Cinema Novo através da composição de personagens. A equivalência entre os personagens de *O bandido da luz vermelha* e os personagens de dois filmes de Glauber: *Barravento* (Brasil, 1961) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil, 1963) residiria em suas boçalidades. *O Bandido da luz vermelha* também se vincula, pela via do “inutilmente boçal”, com o personagem-título de *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1962) e com Zé do Caixão, único personagem fora da esfera cinemanovista que é citado. Sganzerla, portanto, estabelece uma linha evolutiva entre o seu filme, os filmes do Cinema Novo e os filmes de José Mojica Marins [1936] com o Zé do Caixão. Nelson Pereira dos Santos [1928], Glauber Rocha e José Mojica Marins são aqui colocados no mesmo patamar.

A admiração de Sganzerla por Mojica Marins⁶ foi amplamente divulgada. Após a ruptura com os cinemanovistas, encontraremos em uma mesma entrevista críticas severas ao Cinema Novo e elogios extensos a Mojica.⁷ Enquanto o juízo de valor em relação ao

⁵ SGANZERLA, Rogério. Manifesto Cinema fora-da-lei. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º de junho de 1968.

⁶ Como não poderia deixar de ser, Mojica apareceu com destaque no *Manifesto Cinema fora-da-lei*: “Cineasta do excesso e do crime, José Mojica Marins me apontou a poesia furiosa dos atores do Brás, das cortinas e ruínas cafajestes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês me ensinaram a saber ser livre e – ao mesmo tempo – acadêmico”. Ibidem.

⁷ Como nesta de dezembro de 1969: “Eu acho que o Zé do Caixão é talvez o melhor cineasta do Brasil, não como autor – embora ache ele um bom autor que engloba tudo aquilo que Nelson Rodrigues jamais teve. Cineasta exacerbado, verdadeiro, ele é dono de um estilo, um diretor com grande sentido de cinema, um grande sentido de poesia, com uma personalidade forte, que produz uma obra bárbara, sanguinária, como a que estou procurando fazer, embora eu ainda tenha resquícios de delicadeza e bom comportamento” (FAERMAN, 2007:43).

Cinema Novo se modifica radicalmente, o juízo de valor à obra de Mojica cada vez é mais positivo. Cabe salientar que esse elogio e a filiação declarada ao criador do personagem Zé do Caixão não foi vista com bons olhos pela crítica.⁸ Compreendendo 1969 como o ano da ruptura escancarada de Sganzerla com os cinemanovistas e de seu isolamento do grupo, podemos refletir como Mojica reaparecerá em seu discurso sobre o cinema brasileiro. A partir de agora o Cinema Novo não é mais o modelo e sim a filmografia transgressora de Zé do Caixão. Curiosamente, o elogio mais rasgado de Sganzerla a Mojica tornado público em 1969 não surgiu em um texto ou em uma entrevista publicados em um jornal e sim em um filme. No prólogo do episódio *A badaladíssima dos trópicos x os picaretas do sexo* dirigido por Carlos Reichenbach para o longa *Audácia* Sganzerla, em *over*, faz uma crítica cinematográfica verbal favorável a Mojica.

O prólogo começa mostrando as ruas da Boca do Lixo enfatizando através de uma dupla de narradores que muito se assemelha aos de *O bandido da luz vermelha* que “aqui é onde se faz filmes em São Paulo”. O primeiro cineasta que é mostrado é nada mais nada menos que Luís Sérgio Person [1936-1976]. Ele aparece sentado em seu escritório encerrando uma ligação telefônica quando em *over* escutamos: “Aqui estão os diretores. Luís Sérgio Person é agora distribuidor de filmes nacionais”. Como que para legitimar o polo produtor da Boca do Lixo, Person, cineasta premiado e prestigiado,⁹ é colocado logo no início. Podemos interpretar que o que de fato está sendo dito nas entrelinhas é que Person, apesar de ter sido definido como cinemanovista¹⁰ pertence a São Paulo e à Boca do

⁸ “[...] as situações se conflitam sob a égide de José Mojica Morins [sic] (‘Esta noite encarnei teu cadáver’ [sic], ‘A meia noite levarei tua alma’), a quem Sganzerla considera padrinho artístico. Inútil observar que péssimo resultado adveio dessa filiação espúria e nociva”. MONTEIRO, José Carlos. *A mulher de todos*. Pretensioso e irritante. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d.

⁹ A trajetória de Person até o momento em que aparece em *Audácia* se distingue da maioria dos cineastas da Boca do Lixo. Entre 1961 e 1963 estudou direção no *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, onde foi colega dos futuros cinemanovistas Paulo César Saraceni [1933-2012] e Gustavo Dahl [1938-2011]. *Al ladro – Cronaca urbana*, o primeiro dos três curtas-metragens que dirigiu na Itália, foi selecionado pelos festivais de Veneza e Bilbao de 1962 e ganhou o prêmio de qualidade do governo da Itália. Ainda estudante, foi assistente de direção em *Glianniruggenti* (Luigi Zampa, Itália, 1962). Seu primeiro longa-metragem, *São Paulo S.A* (1965), foi premiado em festivais internacionais como a I Mostra Internacional do Novo Cinema de Pesaro, Itália e o VIII Festival de Acapulco, México. Além de premiações nacionais como Prêmio Governador de São Paulo, Prêmio Cidade de São Paulo, Prêmio Saci, menção honrosa para Person na Semana do cinema brasileiro de Brasília, melhor direção nos festivais de cinema de Santa Rita do Passa Quatro e de Marília, São Paulo. O seu segundo longa, *O caso dos irmãos Naves* (1967), representou o Brasil no Festival de Moscou, ganhou o candango de melhor roteiro no II Festival de Brasília e recebeu o Prêmio Adicional de Qualidade e o Prêmio Coruja de Ouro, ambos do Instituto Nacional do Cinema (INC).

¹⁰ Ely Azeredo [1930], crítico carioca contrário ao Cinema Novo, apontou uma dessas definições, no caso, feita pela própria assessoria de imprensa de Person: “[...] como se pode verificar quem se dê ao trabalho de examinar o *dossier* de imprensa de *São Paulo Sociedade Anônima*, os raríssimos pontos de crítica social *engagé* deste filme foram colocados sob uma lente de aumento, a fim de que Person pudesse ser catalogado,

Lixo. Tratar-se-ia de um legítimo diretor da Boca do Lixo paulistana e que no momento diversifica as suas atividades passando também para o ramo da distribuição, uma vez que se trata de diretores e de uma produção que não contam com os benefícios proporcionados pelo Estado¹¹ e que se voltam a outros tipos de financiamento¹². A premiação dos quadros da Boca também é utilizada como recurso de legitimação. Sganzerla e Sílvia Renoldi são apresentados pelo narrador respectivamente como diretor¹³ e montador¹⁴ “premiados”.

Mais adiante Sganzerla reaparece em cena em um terraço¹⁵ ao lado de diretores da Boca do Lixo como, entre outros, Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach. Em *over*, as vozes dos cineastas aparecem proferindo frases que soam como trechos de um programa de ação: “três tipos de filmes tem sucesso garantido: comédia, canção e erotismo”; “quero fazer uma chanchada psicanalítica e familiar”; “não quero fazer um filme de autor, quero fazer um filme de cooperador”; “precisamos fazer filmes péssimos, filmes baratos que custem menos”. O projeto de cinema desses realizadores é anunciado: a busca por filmes de gênero de forte apelo popular, a releitura de gêneros tradicionais, a aposta em filmes de equipe e a ênfase em produções de baixo orçamento. Em seguida, continuando a linha de raciocínio ilustrativa, são mostrados os bastidores da filmagem de *O profeta da fome*

já no berço, entre os “cinemanovistas” que minimizam o conflito trágico entre o ser e o mundo total’. AZEREDO, Ely. O Novo Cinema Brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, 1966, p.5-13.

¹¹ Como apontou José Mário Ortiz Ramos: “O mais importante é reter que esta produção [da Boca do Lixo] mantém-se deliberadamente afastada da discussão e luta travadas em torno do INC e da industrialização do cinema brasileiro” (RAMOS, 1983:68).

¹² Como disse Reichenbach ao lembrar os primeiros anos da Boca do Lixo: “69 e 70 foram os anos mais prolíficos da produção paulista. Ao contrário do Rio, o cineasta de São Paulo não buscou o seu investidor no meio de suas relações com os grandes banqueiros, os poderosos industriais, ou os mecenas eventuais. Seus financistas geralmente eram caçados entre fazendeiros, lascivos proprietários de postos de gasolina, amigos que possuíam amigos ricos, parentes mais abastados (normalmente um tio mais liberal), comerciantes e até ganhadores da loteria. Por isso a produção tornou-se tão diversificada [...] Quem estudou cinema, ou pensava usar o veículo para expor ideias, teve de mergulhar de cabeça no esquema, se não quisesse mudar para o Rio [...] E o cinema paulista com todos os seus filmes dissemelhantes (do faroeste ao horror, do udigrudi ao filme de tese), passou a representar mais de um terço da produção nacional. E a Boca do Lixo viveu seus dois anos de colônia anárquica”. REICHENBACH, Carlos. Carlos Oscar Reichenbach Filho. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n.28, fev. 1978, p.76.

¹³ Em 1966 no festival de filme amador JB Mesbla, no Rio de Janeiro, com o seu curta-metragem *Documentário* ganhou o prêmio de uma viagem para o festival de Cannes de 1967 e em 1968 com *O Bandido da luz vermelha* recebeu o prêmio de melhor direção no III Festival de Brasília.

¹⁴ Recebeu o prêmio de melhor montagem com *O bandido da luz vermelha* no III Festival de Brasília, em 1968.

¹⁵ Esta cena dos cineastas da Boca do Lixo sentados na bancada de um terraço cuja vista é o centro de São Paulo nos parece ser conscientemente uma paródia à uma cena do documentário televisivo sobre o Cinema Novo *Les carnets Brésiliens* (Pierre Kast, França, 1966). Nela estão os cineastas do Cinema Novo: Glauber Rocha, Luis Carlos Barreto [1928], Paulo César Saraceni [1932-2012], Walter Lima Júnior [1938], Joaquim Pedro de Andrade [1932-1988], Ruy Guerra [1931] e, curiosamente, Walter Hugo Khouri [1929-2003], sentados na bancada do terraço de um edifício localizado na zona sul carioca cuja vista é o mar. Recentemente, essas imagens do filme de Kast foram utilizadas no documentário *Cinema Novo* (Eryk Rocha, Brasil, 2016).

(Maurice Capovila, Brasil, 1969). A escolha por destacar o processo de realização desse filme não parece ter sido por acaso.¹⁶ Ressalta-se que a filmagem é feita no interior de um “circo miserável”, que a “equipe é pequena” e que “todos trabalham muito”. A narração afirma que são mínimas as condições para se fazer cinema no Brasil e diz que “um cineasta declarou que o cineasta brasileiro é obrigado a transformar a falta de condições em elemento de criação. Por isso que os nossos filmes fazem sucesso no exterior”. O narrador não menciona o cineasta que teria dito a frase, no entanto esse discurso, naquele momento, era facilmente identificado como oriundo do Cinema Novo.¹⁷ Inclusive o uso da marca de autenticidade, proporcionada pela transformação da precariedade em força criativa, como elemento de exportação para os festivais internacionais, também era atribuída aos filmes cinemanovistas. Os festivais mencionados pelo narrador: Cannes, Karlovy Vary, Pésaro, todos eles, premiaram os diretores do movimento. Deste modo, mesmo mostrando a Boca do Lixo como um polo de produção autônomo e distinto da produção carioca comercial e “autoral”, o prólogo recicla discursos de legitimação propagados pelo Cinema Novo.

Entre o final do prólogo e o início do episódio de Reichenbach surge uma cena onde vemos uma jovem, que mais tarde saberemos que se trata da aspirante a cineasta Paula Nelson, ao lado de Mojica Marins. O plano se inicia com uma mulher segurando a claquete onde lemos o título *Audácia*. Após alguns instantes a mulher sai de frente da câmera e se dirige para trás de Mojica e da cineasta onde pega um equipamento de som e se prepara para gravar o áudio da entrevista. Paula Nelson faz então uma pergunta ao veterano diretor: “Mojica, como devo fazer para ser autêntica no cinema brasileiro”? Mojica responde:

Ah, eu vou lhe dar a receita. Em primeiro lugar, não esnobar quando não estamos na altura de esnobar. Não procurar mostrar falsa intelectualidade

¹⁶ Maurice Capovilla [1936], assim como Person, era por muitos vinculado ao Cinema Novo, apesar de tampouco pertencer ao grupo. Vinha de um cinema entendido como “engajado” e “sério” representados tanto por seu documentário *Subterrâneos do futebol* (1964), um incisivo manifesto contra a alienação e o sistema empresarial que envolvem o esporte, quanto pela ficção *Bebel, a garota-propaganda* (1967), uma feroz crítica à publicidade e aos meios de comunicação de massa. Tendo trabalhado na Cinemateca Brasileira, com experiência no jornalismo e na docência universitária, entra na produção da Boca do Lixo com *O profeta da fome*. Embora não fosse tão conhecido como Person, sua trajetória anterior lhe conferia um certo prestígio. Cabe lembrar que *O profeta da fome*, além de dialogar com *A estética da fome* de Glauber, tem em seu elenco o ator Mauricio do Vale, o emblemático Antônio das Mortes de *Deus e o diabo na terra do sol*, que inclusive aparece em destaque nos ensaios mostrados no prólogo.

¹⁷ Podemos rastrear a presença desta fórmula no manifesto *A estética da fome* apresentado por Glauber Rocha no seminário “Terceiro mundo e comunidade mundial” no contexto da Resenha do cinema latino-americano organizada pelo Columbiano em Gênova em janeiro de 1965. Em julho do mesmo ano a comunicação foi publicada no número 3 da *Revista Civilização Brasileira*. O periódico, editado pela editora carioca homônima, possuía distribuição nacional, e pode-se afirmar que o texto de Glauber obteve uma significativa repercussão no meio cinematográfico brasileiro. Ver Pereira, 2001.

quando não temos cultura para isso. Não se esconder numa pele de ovelha quando na verdade somos lobos mesmo. Em suma, afastar de nós o manto nojento da demagogia e procurar sermos o que realmente somos dando assim mais expressão ao nosso eu.

A câmera se desloca dos personagens. Em *over*, escutamos a voz de Reichenbach: “Depoimento de Rogério Sganzerla”. Inicia-se então a crítica cinematográfica de Sganzerla em *over* enquanto vemos Mojica falar para a entrevistadora sem escutá-lo. Em outras palavras, a partir de agora a fala de Mojica, o cineasta, é substituída pela fala de Sganzerla, o cineasta/ crítico:

José Mojica Marins é a meu ver talvez o único cineasta brasileiro trilhando uma linha absolutamente pessoal e baseada em uma descoberta pessoal. Mojica descobriu o caminho e está desenvolvendo esse caminho radicalmente sem nenhuma influência subserviente ao cinema moderno que é evidentemente o cinema que eu não gosto e que do qual eu tento desesperadamente me afastar e desvencilhar. Mojica então é um cineasta sem compromisso com o cinema contemporâneo moderno e exatamente por isso ele é um cineasta moderno na medida que é um bárbaro radical com grande sentido de poesia, com grande sentido de cinema e com um efeito crítico avassalador diante dos problemas do homem brasileiro, que é um homem recalcado, um homem submisso, um homem pretensioso e um homem dos mil defeitos. Misturando a piadinha infame com o pastel de carne Mojica sugere o cinema brasileiro do futuro, o cinema de diversão e exportação. Um cinema bárbaro, criminal, recalcado que praticamente não tem nada a ver com o que está sendo feito hoje pois estamos vivendo um momento desinteressante da história do cinema brasileiro. Estamos nesse momento entre a chanchada e o cinema brasileiro do futuro que é uma interrogação. Eu tentaria responder essa interrogação acreditando que o novo cinema brasileiro, o cinema que me interessa, o cinema que eu quero fazer será o cinema popular, visionário. Um cinema anti-intelectual.

As duas falas, tanto a de Mojica como a de Sganzerla, indicam uma crítica ao Cinema Novo. Mojica, encarnando o seu próprio papel, ao responder à inquietação de uma fictícia aspirante a cineasta, converte as atribuições negativas que recebe da crítica e do meio cinematográfico intelectualizado em seu maior trunfo. Se ele é tachado de “analfabeto” e “inculto”, afirma que para ser autêntico no cinema brasileiro é necessário não esnobar, não ser pedante, não ser pretensioso e não ser demagógico. O curioso é que a chave para ser verdadeiro está na negação, na recusa e no rechaço dessas posturas. A autenticidade, fundamentalmente, não reside em apreender algo e sim em se afastar de algo. O resultado desse afastamento se desdobrará na procura de sermos o que somos e na expressão do próprio eu. Se Mojica é autêntico porque não adota essas posturas, quem as

adota se aproxima do campo semântico do falso e da cópia. Implicitamente, a adoção dessas posturas é endereçada aos cineastas do Cinema Novo. Mojica atesta que é preferível ser um autodidata autêntico do que ser um falso intelectual.

O anti-intelectualismo e tudo no que nele se refere à recusa da erudição pela erudição e ao esnobismo também está presente na voz *over* de Sganzerla. Segundo o comentarista, um dos pontos altos de Mojica é o seu descompromisso com a agenda do cinema contemporâneo moderno. Alheio às modas cinematográficas, Mojica faz um cinema moderno próprio, livre de influências subservientes. Aqui, novamente, o tópico da autenticidade é utilizado a favor do cineasta. Por ser autêntico ele é moderno e a sua autêntica modernidade reside em um barbarismo sem concessões, em seu forte sentido de poesia e cinema e em seu efeito crítico avassalador diante dos problemas do homem brasileiro. O cinema moderno legítimo,¹⁸ para Sganzerla, seria aquele que se pretende radical através da busca de uma sintaxe e de uma verdade particularmente próprias, com um potente projeto poético e vinculado aos grandes problemas contemporâneos, sendo o maior deles, o homem. No caso, o homem brasileiro. Sganzerla sugere que, apesar de internacionalista, o cinema moderno é local. O primeiro termo, aqui, não é antagônico ao segundo.

Sganzerla vê em Mojica o cinema no qual ele acredita e almeja realizar. A crítica ao “homem brasileiro” que afirma existir no cinema de Mojica já era por ele reivindicada antes da realização de seu longa de estreia:

Todos pretendem fazer denúncias através do cinema. Eu também. Mas não me interessa constatar o desespero das almas sem Deus, a psicologia feminina e a incomunicabilidade. Não gosto do Bolognini, Zurlini, Malle, Visconti e a maioria das fitas de Bergman, salvo *Mônica* e *Noite de circo*. Opto pela denúncia global da alma e do corpo subdesenvolvido, isto é, do homem brasileiro (ALENCAR, 2007:15).

Quando disse essas palavras, em 1966, antes da ruptura com o Cinema Novo, os realizadores que afirma não gostar são outros: trata-se dos cineastas que um ano antes havia

¹⁸ Quando em seu comentário Sganzerla afirma que não gosta e que tenta desesperadamente se afastar e se desvincular do cinema moderno compreendemos que se refere ao que entende por um falso cinema moderno, ou seja, a sua banalização e ao uso acrítico e indiscriminado de seus procedimentos. Segundo as suas palavras: “Ou seja: a montagem solta, o estilo documental, os planos-sequências, as personagens politicamente indecisas, elegantes e amorais, a câmera na mão etc. Ficam só nisso: o cinema pelo cinema”. VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1968.

conceituado como “cineastas da alma”.¹⁹ Esses mesmos cineastas “estetas da incomunicabilidade” também eram, em sua maioria, recusados pelo Cinema Novo e pela maior parte da crítica cinematográfica latino-americana de esquerda. Ao que parece, nesse momento, Sganzerla e o Cinema Novo compartilhavam as mesmas restrições. Ao afirmar o seu desinteresse no “desespero das almas sem Deus, na psicologia feminina e na incomunicabilidade” ele compactua com o que tampouco interessava ao Cinema Novo. No entanto, ao dizer que envereda “pela denúncia global da alma e do corpo subdesenvolvido, isto é, do homem brasileiro” ele estaria articulando a mesma linguagem de seus amigos cinemanovistas? Lembramos que dois anos mais tarde, no *Manifesto cinema fora-da-lei*, ele disse: “Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafaíste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido”. Tanto na entrevista de 1966 como no “manifesto” de 1968, alma e corpo subdesenvolvidos são sinônimos de “homem brasileiro”. Partindo do pressuposto que nesses dois momentos Sganzerla ainda era afinado aos cinemanovistas, perguntamos: o seu projeto de retratar ou denunciar o “homem brasileiro” era similar ao do Cinema Novo? Estavam ambos falando do mesmo “homem”?

Voltemos ao comentário de Sganzerla sobre Mojica no filme de Reichenbach. Ressaltamos que estamos em 1969, em teoria, depois da ruptura. Aqui, o crítico e já premiado diretor afirma que Mojica é um cineasta “com um efeito crítico avassalador diante dos problemas do homem brasileiro”, que, acima de tudo, é “um homem recalcado, um homem submisso, um homem pretensioso e um homem dos mil defeitos”. Aqui, nitidamente, o sujeito que Sganzerla quer captar é o mesmo que ele considera já ser captado por Mojica. Em sua reflexão, ambos se referem ao mesmo “homem”. De modo que, outra pergunta surge: teria Sganzerla modificado a sua concepção de “homem brasileiro” ao passar do Cinema Novo para Mojica ou teria ele tido sempre a mesma concepção? É lícito sublinhar que para Sganzerla Cinema Novo e Mojica não eram referências antagônicas. A separação tinha sido feita pela crítica “cult” que insistia em distinguir um cinema feito por intelectuais de classe média que representava o Brasil em festivais internacionais de um

¹⁹Além dos acima citados Mauro Bolognini [1922-2001], Valerio Zurlini [1926-1982], Louis Malle [1932-1995], Luchino Visconti [1906- 1976] e Ingmar Bergman [1918-2007], o crítico mencionou no seu artigo “Cineastas da alma” Michelangelo Antonioni [1912-2007], Federico Fellini [1920-1993], Robert Bresson [1901-1999], Alain Resnais [1922-2014], Claude Chabrol [1930-2010], o François Truffaut [1932-1984] de *Les quatre cents coups/ Os incompreendidos* (França, 1959) e Peter Brook [1925]. Curiosamente, quando chega ao cinema latino-americano não cita nenhum cineasta brasileiro, mas não deixa de lembrar o nome do argentino Leopoldo Torre Nilsson. Para uma melhor compreensão do conceito, ver SGANZERLA, Rogério. Cineastas da alma. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 de junho de 1965.

cinema realizado por um “autodidata iletrado” que era destinado a salas de quinta categoria e consumido por uma massa “analfabeta”. Em Sganzerla não havia essa delimitação. Cinema Novo e Mojica sim estavam no mesmo patamar, sem hierarquia.²⁰ Tal junção, neste caso, situada no campo da admiração, não deve ser confundida com o procedimento da colagem gordadiana que coloca “lado a lado a referência à literatura mais erudita e a homenagem ao astro do cinema clássico, a citação de Borges e o enredo de ficção científica, o melodrama folhetinesco de um *noir* romântico e a discussão em torno do existencialismo, rock’n’roll e Merleau-Ponty, Marx e Coca-Cola, Picasso e Humphrey Bogart” (XAVIER, 2012:51). cremos que o ato de colocar o Cinema Novo e Mojica no mesmo nível não foi em Sganzerla uma operação intelectual ou uma “colagem”.

Mojica, através “da mistura da piadinha infame com o pastel de carne” aponta para o cinema brasileiro do futuro, um “cinema de diversão e exportação”. Não foi dito aqui um cinema “político”. Tal como o cinema de Mojica, o cinema brasileiro do futuro deverá ser bárbaro, criminal e recalcado uma vez que não tem nada a ver com o que está sendo feito, pois “estamos vivendo um momento desinteressante da história do cinema brasileiro”. O momento em questão é o ano da exibição dos filmes do Cinema Novo que Sganzerla, virulentamente, vai rechaçar: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), *Os herdeiros* (Carlos Diegues, Brasil, 1969) e *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr., Brasil, 1969). No entanto, o comentarista situa o momento como “entre a chanchada e o cinema brasileiro do futuro, que é uma interrogação”, portanto, a produção cinemanovista contemporânea sequer é citada. Sganzerla finaliza dizendo que tentaria responder essa interrogação acreditando que o “novo cinema brasileiro” – cuidadosamente não usa a expressão Cinema Novo – o cinema que lhe interessa, o cinema que quer fazer é o cinema popular e visionário, em síntese, “um cinema anti-intelectual”.

Ao ser colocado ao lado dessa narração *over* o *Manifesto cinema fora-da-lei* torna-se um programa explicativo de *O bandido da luz vermelha*.²¹ Se formos rigorosos, nem a

²⁰ Rubens Machado em seu verbete sobre o cineasta na *Enciclopédia do cinema brasileiro* sugere que essa não separação hierárquica entre Cinema Novo e Mojica era também realizada por outros “cinéfilos, aspirantes a cineastas vanguardistas e críticos cosmopolitas” que circulavam pela Boca do Lixo. Estes, seriam “marcados também pelo Cinema Novo e inspirados na espontaneidade popular de um José Mojica Marins”. (RAMOS; MIRANDA, 2000: 511).

²¹ O “manifesto” foi distribuído para a imprensa na ocasião do lançamento comercial de *O bandido da luz vermelha* e foi citado de maneira fragmentária pelos jornalistas como se fossem falas explicativas do diretor extraídas de uma entrevista. Cf. MENEZES, Joaquim. *O bandido da luz vermelha*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1969; *O bandido da luz vermelha*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1969; AZEREDO,

crítica cinematográfica verbal nem o *Manifesto cinema fora-da-lei* poderiam ser classificados como manifestos. Acreditamos que nem era a intenção de Sganzerla classificar seriamente qualquer um dos dois dessa forma. No entanto, se compreendemos a definição de manifesto como um gênero que pressupõe a explicitação de uma estratégia de ação, o que mais se aproximaria do formato seria, sem sombra de dúvida, o comentário do cineasta no prólogo de *Audácia*. E o curioso é que o “manifesto” de Sganzerla parte de uma crítica favorável a José Mojica Marins.

Recuemos para o final de 1968. A primeira entrevista de Sganzerla concedida a Alex Viany [1918-1992]²² é publicada no final daquele ano. Nela, Sganzerla menciona a existência de uma nova geração e lhe dá o recado de que é preciso procurar por novos caminhos: “Os filmes tem que ser políticos, mas podem sê-lo de outras maneiras, não somente como Rocha e Saraceni. Não se pode nem tentar imitá-los. É preciso que a turminha de hoje, mais nova, abra os olhos e enverede por outras saídas”.²³ O diretor afirma que há outras maneiras de se fazer um filme político e sugere que essa pode ser a novidade dos novos realizadores. Glauber Rocha e Paulo César Saraceni não são mais jovens, eles já apresentam um estilo e uma carreira, logo, não é o caso de imitá-los e sim de criar novas formas.

Mais adiante, volta a mencionar os cineastas do Cinema Novo: “Glauber Rocha, cineasta brasileiro, meu irmão, meu semelhante. O cinema brasileiro nasce com Humberto Mauro, vive com Nelson Pereira dos Santos, excita-se com Paulo César Saraceni, desespera-se com Glauber Rocha e morre em todos nós”.²⁴ Após traçar essa síntese do

Ely. O bandido da luz vermelha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de maio de 1969. O texto foi publicado na íntegra ao lado de uma matéria do crítico e cineasta Maurício Gomes Leite [1936-1993]. Cf. GOMES LEITE, Maurício. As explosões necessárias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º de junho de 1968; SGANZERLA, Rogério. Manifesto cinema fora-da-lei. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º de junho de 1968.

²² É lícito destacar o interesse de Alex Viany em Sganzerla. Crítico e cineasta, Viany torna-se também historiador quando em 1959 publica o livro *Introdução ao cinema brasileiro*, obra que terá a sua importância na formação intelectual dos futuros cinemanovistas. Com o surgimento do movimento, torna-se um de seus principais defensores e divulgadores na imprensa. Publicou textos sobre os filmes do Cinema Novo em revistas como *Revista da Civilização Brasileira*, *Leitura* e *Senhor* além de importantes artigos panorâmicos, entre os quais, *Cinema Novo ano 1* (1962) e *Cinema no Brasil: o velho e o novo* (1967). Além de acompanhar o movimento como crítico também o acompanhou como historiador, tendo a preocupação de gravar o áudio de debates públicos com os cineastas e de entrevistá-los. O seu antigo projeto de reunir em livro o material que escreveu e coletou sobre o Cinema Novo foi realizado pelo crítico José Carlos Avellar [1936-2016] postumamente (VIANY, 1999). Portanto, o crítico e historiador do Cinema Novo se interessa pelo jovem estreante que se atreve em “incomodar” o movimento. Não é por acaso que o termo “incômodo” aparece em duas de suas matérias sobre Sganzerla. Cf. VIANY, Alex. Confissão e desafio de um bandido incômodo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1969; VIANY, Alex. O incômodo Sganzerla. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1970.

²³ VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1968.

²⁴ *Ibidem*.

cinema brasileiro onde só existem os cinemanovistas e que vê em Humberto Mauro [1897-1983] o mito de origem, por sinal um discurso²⁵ tomado emprestado do Cinema Novo, Sganzerla torna-se mais direto e diz: “O cinema brasileiro, mesmo o Cinema Novo, está se aburguesando; virou cinema novo-rico”. O cineasta informa que até o Cinema Novo não escapou do aburguesamento geral do cinema brasileiro. O Cinema Novo, portanto, não é mais uma exceção e foi cooptado pela normativa estabelecida.

Em seguida, divide o cinema brasileiro em dois:

Em verdade, hoje existem dois cinemas: o novo rico e o cinema de guerrilha. Nesta última perspectiva é que se alinha a nova geração [...] Há muito interesse por parte de gente inexperiente, ou quase, em trabalhar com celuloide, fazer filmes, mudar as atuais condições do Cinema Novo. Ele está um pouco desgastado.²⁶

De um lado está o Cinema Novo e do outro os jovens adeptos ao cinema de guerrilha, o mesmo cinema de guerrilha que no *Manifesto cinema fora-da-lei* era associado a Glauber Rocha. O outrora novo tornou-se velho e agora um outro novo surge. Parece que estamos diante de um conflito geracional. Há um interesse de parte da nova geração em fazer filmes e de alterar o contexto no qual o Cinema Novo se encontra uma vez que ele está debilitado. Sganzerla, de certa forma, ainda é comedido. Reconhece que o Cinema Novo não é o mesmo de antes, o provoca chamando-o de burguês e de novo rico, porém, o embate mais agressivo ainda não se iniciou.

Em uma segunda entrevista concedida a Alex Viany, publicada em maio de 1969, se preocupa em indicar que, apesar de suas críticas ao grupo, não está alinhado com os seus tradicionais rivais,²⁷ leia-se, os críticos que estão no comando do Instituto Nacional de Cinema (INC). Ressalta que prefere se situar à margem para assegurar a sua independência, porém, um pouco mais adiante, tenta situar o momento do início de sua divergência com o Cinema Novo e deixa entender que o seu desligamento ainda está em processo: “Concordei com o Cinema Novo até dois anos atrás, um ano talvez, mas *progressivamente* estou

²⁵ Quando crítico, Sganzerla escreveu sobre Mauro e, de certa forma, a sua visão a respeito do velho cineasta se assemelha a de Glauber exposta em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963). Cf. SGANZERLA, Rogério. Humberto Mauro, autor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de fevereiro de 1965; ROCHA (2003:43-56).

²⁶ VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1968.

²⁷ “Não estou ligado a qualquer corrente contrária ao Cinema Novo, mas atualmente ando bastante desconfiado de todo espírito de clã ou capelinha. Prefiro me manter um pouco à margem, e fazer os filmes que quero fazer, do que tentar conciliar com uma série de filmes, ideias e proposições de que discordo”. Idem. Confissão e desafio de um bandido incômodo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1969.

rompendo minhas amarras e sentindo que, para desenvolver livremente meu trabalho, eu tenho que falar o que penso”.²⁸ Sganzerla, portanto, esclarece que tenta “fazer um cinema livre, exatamente aquele que o Cinema Novo tentou fazer e que, a meu ver, está fracassando”. O entrevistado não deixa claro porque o Cinema Novo não faz um “cinema livre”. O que, concretamente, impediria o movimento de ser livre e o faz fracassar?

Apesar das ressalvas, o jovem cineasta faz questão de apontar o respeito que nutre por seus colegas: “Respeito Paulo César, como respeito a obra do Glauber e do Nelson, os cineastas que melhor conseguiram retratar a realidade brasileira”. O elemento que justifica o sentimento de respeito é o retrato da realidade brasileira, porém, aqui o verbo está conjugado no passado: “conseguiram”, melhor dizendo, não conseguem mais. Os méritos do Cinema Novo não pertencem ao presente, porém, os seus realizadores, no presente, ainda merecem o seu respeito pelo o que fizeram no passado. Quando tece suas observações sobre o movimento as contraposições passado versus presente, o que foi versus o que é, o que objetivou fazer versus o que de fato fez frequentemente retornam. De modo que se o Cinema Novo é o velho e o desgastado o seu filme *O bandido da luz vermelha* é o novo, é o original, é o filme que abrirá novos caminhos para o cinema brasileiro. Ao afirmar a originalidade de seu primeiro longa-metragem reforça a ideia de que além de não estar com o Cinema Novo tampouco está do lado do cinema tradicional.²⁹

Sganzerla quer frisar a sua originalidade e autenticidade. Em uma entrevista concedida no final de 1969, o tópico da autenticidade, que como vimos aparece em seu comentário sobre Mojica em *Audácia* para elogiá-lo, é articulado novamente. Porém, nesse caso, trata-se da falta de autenticidade: “Os filmes do Cinema Novo começaram a piorar sensivelmente a partir de 1964. A autenticidade inicial foi perdida” (FAERMAN, 2007:41). Nesta entrevista Sganzerla desenvolve o argumento e diz as razões pelas quais essa autenticidade se perdeu: “A partir de 1964, sofrendo uma série de reveses, problemas de financiamentos e etc, o Cinema Novo começou a se sofisticar e ficou mais grosso porque perdeu a grossura inicial que era realmente autêntica e poética” (FAERMAN, 2007:41).

O cineasta delimita como o início do declínio cinemanovista o ano de 1964, mas podemos interpretar que quis se referir ao golpe militar ocorrido em março daquele ano. O ponto de virada seria, portanto, não simplesmente 1964 e sim, especificamente, março de

²⁸ VIANY, Alex. Confissão e desafio de um bandido incômodo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1969, grifo nosso.

²⁹ “[...]— se bem que, dentro do ambiente do cinema brasileiro, meu filme seja original, um filme de abertura de caminho -, não acho que *O bandido da luz vermelha* ofereça conforto ao lado interessado num cinema tradicionalista, bem comportado”. Ibidem.

1964. A historiografia do cinema brasileiro geralmente divide o Cinema Novo em duas etapas: uma anterior e outra posterior ao golpe.³⁰ Sganzerla também o coloca como marco divisório e diz que a partir de então o movimento passou por dificuldades para financiar seus filmes e que por isso começou a se sofisticar. Podemos compreender essa “sofisticação” como a passagem do filme preto e branco para o colorido e do filme de baixo orçamento para filmes com orçamentos mais elevados. Também parece estar claro que essa sofisticação, além de ter sido a solução encontrada para sair da falta de financiamento também foi, e por conta do financiamento adquirido, usada para atrair o grande público.

Ao dividir o Cinema Novo em duas grandes fases tendo o golpe no meio a historiografia, grosso modo, assim as caracteriza: a primeira fase, ambientada no sertão e voltada ao retrato desse *outro* encarnado pelo sertanejo nordestino, revelaria uma utopia e um romantismo revolucionário característicos do contexto das Reformas de Base encampadas pelo então presidente João Goulart [1919-1976]. Na segunda fase, a frustração diante do fracasso do projeto revolucionário e a perplexidade frente aos novos rumos da política brasileira propiciaria nos filmes um deslocamento espacial – do sertão para os grandes centros urbanos e de protagonista – do sertanejo para o intelectual de esquerda de classe média. Os cineastas, portanto, começam a falar de sua própria classe e de seus próprios dilemas.³¹ Sganzerla percebeu essa passagem negativamente: “os filmes perderam a informação inicial que era quase essencialmente brasileira para se voltarem para as individualidades relativas e medíocres de cada diretor. Assim, cada diretor saiu do universo brasileiro dos filmes iniciais, para se voltar para sua interioridade, para seu próprio temperamento” (FAERMAN, 2007:41).

É importante observarmos que a passagem que Sganzerla critica não é a da zona rural para o ambiente urbano e sim a passagem do “universo brasileiro” para as individualidades de cada diretor. Ele prossegue: “Na medida em que o Cinema Novo se interiorizou, os filmes tentando ser requisitados ficaram vulgares, menos autênticos, menos fortes. Esse segundo Cinema Novo foi apenas um fantasma daquilo que o movimento propôs em 1962” (FAERMAN, 2007:41). Embora os filmes do Cinema Novo mais

³⁰ Ver Bernadet, 2007.

³¹ Ramos, ao se referir à essa passagem diz: “Embora tenham entre si a distância de um ou dois anos, estas obras [*O desafio*, *Terra em transe* e *O bravo guerreiro*] possuem como temática o dilema do jovem de classe média face a um contexto ideológico que se esvai em 1964. É o diálogo franco e sincero da própria geração cinemanovista com o universo que a cerca, suas dúvidas e suas culpas [...] O personagem central não é mais o caminhoneiro ou o matador de cangaceiros que se exaspera diante da passividade popular, mas o próprio jovem de classe média” (RAMOS, 1987:358).

emblemáticos do período 1962-1964 sejam exatamente três ambientados no sertão: *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, Brasil, 1963), os filmes desse período não se confinaram no sertão.³² Quando se refere a “universo brasileiro” Sganzerla certamente não está se restringindo ao campo. Na entrevista que concedeu junto com Helena Ignez ao *Pasquim* retoma a ideia de que o movimento se perdeu quando se voltou para o mundo dos cineastas. No entanto, dessa vez, ele afirma que o Cinema Novo era melhor quando era feito no mato ou na favela.³³ No seu ponto de vista, seria esse o “universo brasileiro”?

Independente de que Sganzerla considere o mato e a favela³⁴ como sinônimos de “universo brasileiro” o fato é que, segundo sua leitura, o Cinema Novo ao se voltar para o universo pequeno burguês de seus cineastas se aburguesou. Ao se aburguesar procurou ser mais requisitado e conseqüentemente perdeu a sua autenticidade e força. Sganzerla associa essa busca dos cineastas pelo seu próprio universo com a decadência do cinema de autor: “Deu aquela: sou autor, vou filmar o meu universo, o meu estilo, os meus mitos, as minhas sensibilidades. Aí o cara não tinha nem muita sensibilidade, nem muita coragem e nem muito talento”.³⁵ Nessa passagem dos anos 1960 para os 1970 Sganzerla era contrário à banalização do cinema moderno³⁶ e do cinema de autor.³⁷ E o Cinema Novo, segundo a sua

³² Na verdade, a maioria dos filmes realizados no período 1962-1964 não foi ambientada no sertão. Basta lembrarmos de *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Brasil, 1962), *Boca de ouro*, *Garrincha, a alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1962), *Porto das caixas* (Paulo César Saraceni, Brasil, 1962), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, Brasil, 1962), *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires, Brasil, 1962), *Esse mundo é meu* (Sérgio Ricardo, Brasil, 1964), *Integração racial* (Paulo César Saraceni, Brasil, 1964). Perifericamente ao Cinema Novo: *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, Brasil, 1962), *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, Brasil, 1962), *Gimba, o presidente dos valentes* (Flávio Rangel, Brasil, 1963).

³³ “Eu acho que de 1962 a 1965 [o Cinema Novo] tem filmes excepcionais. O Nelson Pereira tem filmes maravilhosos. *Boca de ouro*, *Mandacaru Vermelho* que é mil vezes melhor que *Fome de amor*, embora ele não saiba, *Barravento* é sensacional, gosto muito de *Deus e o diabo*, gosto do primeiro filme do Miguel Borges que chama-se *Canalha em crise*. O cinema brasileiro quando era feito no mato ou na favela. São os caminhos que Oswald de Andrade apontava: no sertão ou na favela. Eram filmes extremamente interessantes pela ingenuidade. Do momento em que o cara deixou de ser ingênuo pra ser um pouquinho menos ingênuo se (*) todo”. SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

³⁴ *O bandido da luz vermelha* tem cenas na favela do Tatuapé, na Zona Leste de São Paulo. *Sem essa aranha* tem um plano-sequência na favela do Vidigal, em São Conrado, Zona Sul do Rio de Janeiro. *Copacabana mon amour* foi filmado na favela do Cantagalo, em Copacabana, e na extinta favela da Catacumba, na Lagoa, ambos, bairros da Zona Sul carioca.

³⁵ SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

³⁶ Como observamos no seu comentário em *voz over* em *Audácia*.

³⁷ “E eu talvez esteja chegando à superação do filme de autor. Acho que o cinema de autor vale como um estágio, mas não é conseqüente em si porque resulta na apologia de uma sensibilidade, de um gosto e de uma coragem individuais: assim, ao mesmo tempo que é uma abertura, é uma limitação. E eu acho que a limitação é justamente essa, de o filme ser individual, ser um estágio subjetivo de captação e de recriação da realidade.”

percepção, é a materialização, no Brasil, do declínio do cinema de autor. O cinema de autor, “que é um fenômeno mundial”, estará “daqui a cinco anos” totalmente desacreditado, pois é “um negócio que acabou. Serviu pra mediocrizar o cinema. Então esses caras [do Cinema Novo] viraram vítimas de um equívoco nacional acrescido do fato de que de 1964 pra cá a situação brasileira ter mudado diametralmente.”³⁸

Em outras palavras: a possibilidade de se fazer um cinema de autor no Brasil se modificou radicalmente depois de 1964. Sganzerla não disse, mas poderia ter mencionado que a situação brasileira também se modificou radicalmente depois de dezembro de 1968 e, por conseguinte também os meios de se fazer um cinema de autor no país. Para o cineasta era preciso propor uma estratégia que fosse distinta a esse cinema, e à sua “versão brasileira”, que considerava ultrapassado e não condizente com a realidade do Brasil. Compreendemos que essa estratégia será proposta no momento em que, com Helena Ignez e Júlio Bressane, cria a Belair. A produção da Belair não negará o “cinema de autor” no sentido em que não deixa de ser autoral, mas o colocará em outros parâmetros na medida em que surge da tensão estabelecida entre criação coletiva e expressão individual.³⁹ Ainda na reavaliação do conceito, a partir do colocado por Sganzerla, os filmes da produtora carioca podem ser compreendidos como a concretização de um cinema de autor possível no contexto brasileiro pós-1964 e pós-1968 por apresentarem uma característica que o praticado pelo Cinema Novo não tem: a clandestinidade. É ela que permitiria a independência e a liberdade criativa, elementos fundamentais para a sobrevivência de um cinema autoral, em um quadro político tão adverso.

É importante salientar que a entrevista ao *Pasquim*, concedida a jornalistas nitidamente favoráveis ao Cinema Novo, é o ápice da agressividade de Sganzerla – agora, ao lado de sua esposa e atriz Helena Ignez – contra o movimento. Intitulada *A mulher de todos e seu homem*, devido ao lançamento comercial de *A mulher de todos*, a entrevista foi bombástica. Apesar de a maior parte das acusações terem sido feitas por Sganzerla, a presença de Ignez, que havia sido atriz de filmes do Cinema Novo⁴⁰ e esposa de Glauber,

VIANY, Alex. Confissão e desafio de um bandido incômodo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1969.

³⁸ SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

³⁹ Essa questão foi por nós abordada em um outro trabalho. Ver Garcia, 2014.

⁴⁰ Helena Ignez trabalhou em *A grande feira* (Roberto Pires, Brasil, 1961), *O grito da terra* (Olney São Paulo, Brasil, 1964) e *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1966). Fora da esfera cinemanovista atuou em *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, Brasil, 1962) e no longa de estreia de Júlio Bressane *Cara a cara* (Brasil, 1967).

por si só é um rastilho de pólvora. Sganzerla, sem nenhuma inibição declara a sua posição: “Eu sou contra o Cinema Novo porque eu acho que depois de ele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 1962 a 1965, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita.”⁴¹ Chamar o Cinema Novo explicitamente de direita é aqui uma novidade. O jovem cineasta se coloca escancaradamente na vanguarda e contra um grupo, segundo sua visão, antivanguardista por excelência.⁴²

Ao se colocar como um cineasta de vanguarda em embate com um grupo que considera ter passado da vanguarda para o *status quo* Sganzerla reproduz um procedimento vanguardista: o da periodização. Segundo Aguilar (2005:64) “a atividade de periodizar é essencial para as vanguardas uma vez que baseiam suas práticas na irrupção do novo e se autolegitimam a partir dessa categoria”. Desse modo, a quase obsessão de Sganzerla de frisar até quando o Cinema Novo se alinhava nas características de um movimento de oposição e a partir de quando deixa de ser se explica porque é a partir daí que sua inserção no campo cultural pode ser compreendida como novidade. Aqui, como em entrevistas anteriores, Sganzerla estabelece o ano de nascimento e de óbito do movimento:

O Cinema Novo começou em 1962; em 1965 ele chegou ao fim. Exatamente no momento em que ele acabou-se e ganhou uma projeção, começou a ganhar prêmios internacionais e se impôs como escola. Então todo cara que aparecesse a partir dali ou ele era paternalizado ou então marginalizado. Eu fui marginalizado.⁴³

O entrevistado associa o fim do movimento à sua institucionalização, uma vez que se tornou uma “escola” respeitável. O Cinema Novo teria abandonado o princípio vanguardista da não conciliação e teria se academizado. O reconhecimento internacional o colocou em uma situação de prestígio e uma vez atingido esse patamar os novos que quisessem entrar em suas fileiras precisariam passar por uma espécie de processo seletivo.

⁴¹ SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

⁴² “Hoje em dia, como eu estou num processo de vanguarda, eu sou um cineasta de 23 anos, eu estou querendo me ligar às expressões mais autênticas e mais profundas de uma vanguarda e eu acho que o Cinema Novo é exatamente a antivanguarda. O Cinema Novo está fazendo exatamente aquilo que em 1962 negava. O Cinema Novo passou para o outro lado.” Ibidem.

⁴³ Ibidem.

Nesse processo, uns eram apadrinhados e outros, excluídos. Sganzerla deixa claro que não foi selecionado e que foi posto à margem.⁴⁴

Quando é perguntado sobre a geração à qual pertence e acusado de estar inventando essa nova geração diz: “Eu quis dizer a última safra. E isso existe. Eu, Neville, Julinho. Agora, Neville e Julinho são paternalizados e hoje saem dessa. Eu sou um cara que fui além, eu já de cara esculhambei”.⁴⁵ Pontos importantes: Sganzerla substitui, ao ser interpelado pelo entrevistador, o termo “geração” por “safra”. Tal troca de termos aparentemente banal, na verdade, pode sugerir o fato de que o jovem cineasta não está preocupado em se definir como parte e muito menos como líder de uma geração de novos realizadores que, a priori, faria uma oposição em conjunto ao Cinema Novo. Não havendo uma nova geração deduz-se que não há conflito geracional. O embate, nessa entrevista, parece existir em outros termos e Sganzerla, ao falar por si, delimita em termos individuais a sua divergência com o Cinema Novo. O confronto, aparentemente, é individual e não coletivo.

Com bem menos pompa, o conceito de “safra” é equivalente ao de “fornada”, ou seja, significa a última leva de cineastas que apareceram com o seu primeiro ou primeiros filmes debaixo do braço. O elo que os une seria o fato de terem aparecido no mesmo momento. Se, como vimos na primeira entrevista ao historiador do Cinema Novo, Alex Viany, ele havia falado em geração, aqui, talvez por uma pressão dos entrevistadores, houve uma correção no uso do termo. Entre os seus colegas de “safra” logo faz uma distinção: eles chegaram a ser paternalizados pelo Cinema Novo ao passo que ele desde o início “esculhambou”. Sganzerla sugere que não deixou ser cooptado e o seu uso do verbo “esculhambar”, feito de maneira consciente ou não, o associa ao gesto anárquico do protagonista de *O bandido da luz vermelha* e à sua emblemática frase “Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”. Lido de outro modo podemos compreender que o cineasta quis dizer que uma vez que não poderia modificar o Cinema Novo, em vez de ser mais um pupilo, resolveu anarquizar.

Um pouco antes desse trecho, Sganzerla sublinha que Glauber não é mais uma referência: “se tivesse de imitar o Glauber, eu não imitaria o Glauber de hoje do *Dragão da maldade*, que é um filme que vocês viram e conhecem, eu imitaria o Glauber de oito anos

⁴⁴ Podemos remeter essa marginalização ao episódio da Líder, quando os cinemanovistas teriam assistido *O bandido da luz vermelha* pela primeira vez.

⁴⁵ SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

atrás, quando ele fez *Barravento*, que é o melhor filme dele.”⁴⁶ Dizer a admiradores do Cinema Novo que *Barravento* é o melhor filme de Glauber Rocha se configura claramente como uma provocação.⁴⁷ Ao ser interpelado sobre o que quis dizer sobre o último filme de Glauber, responde: “Quer dizer que o filme é um lixo. É um filme primário, um filme ginásiano, é um filme que agride mais pela burrice”. O nome de Glauber voltará outras vezes ao longo da entrevista. Quando solicitado para falar de sua trajetória pessoal, o entrevistado informa que “quando tinha onze anos eu estudava em um colégio de padre, aquela formação horrorosa [...] Depois eu saí e fui morar em São Paulo. Morei numa pensão durante cinco ou seis anos. A pensão foi um negócio que me abriu, porque é um negócio sórdido brasileiro”. E arremata: “Tem aquilo que os filmes de Glauber não tem. Um negócio totalmente visceral, sórdido”.

Diz que ao morar durante muitos anos em uma pensão em São Paulo conheceu de perto a sordidez. Mas, não uma sordidez qualquer e sim uma sordidez “brasileira”. Essa sordidez brasileira que o formou não aparece, segundo ele, nos filmes de Glauber. Em seguida afirma que morando na pensão deixou de ser um cara preconceituoso para ser um cara liberal. Sganzerla soma essa experiência à outra que considera fundamental, a de ter sido crítico: “Eu já fazia crítica desde os 17 anos, escrevia no suplemento literário do *Estado de São Paulo* [...] Depois eu fui redator de cinema na *Visão*, na *Folha da tarde*, *Última hora*. Então, foi todo um negócio que abriu”. Essas experiências foram responsáveis por sua distinção frente aos demais cineastas: “Quando eu fui fazer cinema, tinha, apesar de uma grande ingenuidade, uma malícia que os outros caras não tinham”. Entre esses “caras” está Glauber: “O Glauber quando pega a realidade brasileira, que é um negócio monstruoso, ele pega de um lado conceitual. Quer dizer, ele está indiretamente filmando a realidade brasileira, porque ele está através dos conceitos. Ele nunca entrou nessa”.⁴⁸

⁴⁶ SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

⁴⁷ A ideia de que *Barravento* era um filme “menor” não havia ganhado corpo somente pelo fato de que não tinha sido um projeto original de Glauber, mas sobretudo porque ao ser cotejado com *Deus e o diabo na terra do sol* após sua estreia foi tido como uma espécie de rascunho. Essa hipótese foi difundida entre os admiradores do Cinema Novo através da formulação que dizia que entre *Barravento* e *Deus e o diabo* há uma diferença de trinta filmes. Isto é, devido à suposta diferença qualitativa brutal entre os dois, Glauber teria realizado trinta filmes mentalmente. A formulação dos trinta filmes e a defesa da superioridade de *Deus e o diabo* podem ser conferidas no debate entre os cineastas do Cinema Novo ocorrido em 24 de março de 1964 e transcrito em Viany, 1999:51-84. Ao afirmar, nessa entrevista concedida em 1969, que *Barravento* é melhor que *Deus e o diabo* e que *Terra em transe*, Sganzerla se coloca na defesa de um Cinema Novo que somente existia enquanto projeto.

⁴⁸ SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena, op.cit.

Se antes Glauber foi visto como um dos cineastas que melhor conseguiu retratar a realidade brasileira,⁴⁹ agora é percebido como um retratista ineficiente porque, não tendo vivência, tampouco tem malícia e desprovido de malícia não consegue apreender a realidade brasileira de fato e sim apenas por meio de conceitos. Se Glauber não teve a experiência de morar em uma pensão paulistana, sabe-se que teve a de ter sido crítico cinematográfico.⁵⁰ Em todo caso, segundo Sganzerla, Glauber não passou pelo rito de passagem que transformou o catarinense de Joaçaba de um cara cheio de preconceitos em um cara liberal. Glauber não teria conhecido de perto o aspecto visceral, sórdido e grosso da realidade brasileira, que, para Sganzerla, é o elemento fundamental para compreendê-la:

Procuro utilizar o mau gosto para poder chegar a uma compreensão intuitiva da realidade brasileira e dos problemas que nos afligem hoje em dia, dos mais pequenos [sic] aos mais fortes. E eu acho que, quando se faz um filme sobre o Brasil, sobre a realidade brasileira, não se pode ignorar o elemento mau gosto. É mesmo uma questão estética a utilização do mau gosto: se você não o utiliza, está falseando, está deixando de captar a realidade como ela é. Eu posso, amanhã ou depois, fazer um filme bonito, um filme plástico, mas, desde que seja sobre a realidade brasileira, terei de utilizar elementos de mau gosto, vulgares, cafajestes. Se nós não aproximarmos desse lado – tradicionalmente considerado ruim –, não poderemos entender as contradições brasileiras.⁵¹

Essa estética visceral, grossa e do mau gosto que Sganzerla diz não encontrar nos filmes de Glauber e do Cinema Novo como um todo e que julga ser indispensável para captar a “realidade brasileira” foi o elemento estruturante de *O bandido da luz vermelha* e atingiu seu ápice em *A mulher de todos*. Em seu segundo longa-metragem, Sganzerla radicaliza a utilização do cafona e do “mau gosto”, além de intensificar as experimentações com diferentes estilos e gêneros. Ambas as estratégias: o procedimento cafona e a recuperação de gêneros considerados inferiores pelas normas do “bom gosto” e pela tradição de esquerda já haviam sido articuladas, de diferentes modos, pelo tropicalismo desde 1967. Essas e outras propostas aproximariam Sganzerla dos tropicalistas. No entanto, entre eles há um outro elemento: o Cinema Novo.

⁴⁹ Ver VIANY, Alex. Confissão e desafio de um bandido incômodo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1969.

⁵⁰ Glauber escreveu no *Diário de Notícias*, na revista *Mapa* e no *Jornal da Bahia*, em Salvador e foi colaborador do suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro.

⁵¹ VIANY, Alex, op.cit.

1.2 Tropicalistas são os outros

Na entrevista em que define a nova corrente, Caetano Veloso afirma ser o tropicalismo uma “tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento ‘cafona’ da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico” (CAETANO apud FAVARETTO, 2007:28). Sganzerla está em sintonia com o grupo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, porém, sempre negou ser tropicalista. Apesar de seu rechaço ao termo, um considerável número de afinidades o aproxima do movimento que, segundo Caetano, nasceu a partir de conversas com artistas de outros campos, entre os quais, Glauber Rocha.⁵² Entre essas afinidades, além do uso do cafona e da mistura de gêneros, podemos citar a carnavalização, a colagem, a autorreflexividade, a intertextualidade e o humor. Talvez um dos motivos para a sua recusa resida na associação de Glauber ao tropicalismo desde o berço. Se Sganzerla afirma estar do lado oposto de Glauber no campo cinematográfico como poderia pertencer a um movimento cultural que, ao abranger diversos campos artísticos, posiciona Glauber como o principal nome ligado ao cinema?

Havíamos dito que *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos* dialogam com a estética tropicalista e que o segundo filme radicaliza as experimentações do primeiro. A exacerbação do mau gosto não foi vista com bons olhos pela maior parte da crítica, seja ela favorável ou não ao Cinema Novo. A interpretação da relação de *A mulher de todos* com o tropicalismo feita pela crítica foi na mesma direção de Glauber quando afirmou, segundo Sganzerla, que a nova geração estava fazendo a “parafernália tropicalista”.⁵³ O filme de Sganzerla foi visto, em linhas gerais, como uma má assimilação do tropicalismo chegando a ser classificado de “happening cafono-tropicalista”.⁵⁴ Em outros casos houve crítico que, mesmo desaprovando o filme, considera ser obrigatório dar um crédito de confiança ao diretor justamente por conta de seu vínculo com Caetano.⁵⁵ O principal alvo dos ataques foi

⁵² “Eu e Gil estávamos fervilhando de ideias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas ideias, junto ao público. Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo [...]” (CAETANO apud FAVARETTO, 2007: 28).

⁵³ Cf. SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. *A mulher de todos e seu homem*. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

⁵⁴ MONTEIRO, José Carlos. “A mulher de todos”. Pretensioso e irritante. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d.

⁵⁵ “O filme, escrito, produzido e dirigido por Sganzerla, seria um quase fracasso cinematográfico se visto isolado de seu contexto, esgotado em si, apenas uma fita de circunstância – mas há que lembrar suas relações

precisamente o seu aspecto grotesco, sórdido e “pornográfico”. A presença da “baixa cultura” consumida pelas classes populares em um filme “culto” parece que somente poderá ser aceita pela classe média se apresentar o revestimento da paródia ou da citação distanciada. Em *A mulher de todos* há o registro paródico e há citações, porém, como bem apontou o cineasta *marginal* Carlos Frederico [1945-1994], o filme se serve dos valores da classe C através da própria linguagem da classe C:

O grande crime de ‘A mulher de todos’ é o de ser um filme classe C, que não recua diante dos valores próprios dos filmes classe C, antes utiliza-os criadoramente, a partir do momento em que os adota anarquicamente e envolve-se com eles. Foi com esses valores que Sganzerla trabalhou a sua ‘A mulher de todos’ e, o que é mais importante, descobriu que eles têm um potencial, uma violência e uma autenticidade ainda praticamente inexplorados. Sganzerla dispôs-se a explorá-los (o mau gosto, a cafonice, o erotismo barato e folhetinesco, a grossura, a sujeira, a porcária) e fez muitíssimo bem, com admirável coragem.⁵⁶

Sendo movido pelo mesmo impulso de seus colegas da tropicália, Sganzerla teria sido com o seu *A mulher de todos* mais grotesco? Teria ido mais fundo no seu mergulho em direção aos “detritos” culturais? Alex Viany em suas observações sobre o filme utiliza uma palavra que largamente será usada para analisar os filmes pré-Belair de Sganzerla: lixo. Porém, um lixo manuseado com refinamento.⁵⁷ O lixo processado com refinamento estético é o resultado da ação de colocar em um mesmo liquidificador elementos estilísticos da vanguarda, da arte contemporânea e da produção classificada como baixa cultura. O tropicalismo ao recuperar, por exemplo, Carmem Miranda [1909-1955] e Vicente Celestino [1894-1968] já fazia o mesmo. A mistura realizada pelos tropicalistas, através de procedimentos vanguardistas, entre o moderno e o cafona, uma vez que o segundo é compreendido como dado primordial do subdesenvolvimento, foi associada pela crítica e pelos próprios músicos como um resgate da antropofagia de Oswald de Andrade.

com o tropicalismo liderado por Caetano Veloso, e aqui já é obrigatório um crédito de confiança a Sganzerla, pois se Caetano triunfou ele também pode levar o cinema brasileiro a uma nova renascença”. SILVA, Alberto. *A mulher de todos*. *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1970.

⁵⁶ FREDERICO, Carlos. *A mulher de todos*. *O Dia*, Rio de Janeiro, 1º de março de 1970.

⁵⁷ “Como qualquer outro cineasta brasileiro, [Sganzerla] formou-se no cinema vindo de fora; mas como cidadão dessa terrinha, neste momento, interessa-lhe desarrumar o (pretensamente) arrumado, rebuscar o lixo à procura de joias (falsas ou verdadeiras) ou até de ossos que hajam escapado aos vira-latas, e, por fim, agarrar e arremessar com força e raiva tudo o que sirva para apressar o apodrecimento do podre. Assim, Sganzerla propõe um cinema (literalmente) de lixo, que na tela aparece como uma colagem de chanchada e grossura, teatro de revista e programa de auditório, **cafonice** e – aí é que está – refinamento. Pois, em verdade, em *O bandido da luz vermelha* como agora em *A mulher de todos*, Sganzerla termina por fazer um cinema (refinado) sobre o lixo [...]”. VIANY, Alex. O filme em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970, grifo do autor.

Se os tropicalistas tiveram o primeiro acesso a Oswald através da encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, consta que o contato com sua obra poética se deu pelo intermédio dos concretistas.⁵⁸ Foram esses últimos que resgataram Oswald do ostracismo a partir do final dos anos 1950. A interpretação concretista de Oswald foi de suma importância para a tropicália⁵⁹ e, um pouco depois, para Sganzerla. Entretanto, o filtro concretista não impediu que o tropicalismo fizesse uma leitura própria da antropofagia oswaldiana⁶⁰ e o mesmo podemos dizer de Sganzerla. O cineasta recusa a classificação de tropicalista, mas não se desvencilha de seu vínculo com Oswald. Como veremos na análise de *A questão da cultura* no próximo subcapítulo, Sganzerla endossa e se apropria, a seu modo, da oposição entre Oswald e Mário de Andrade [1893-1945] fomentada pelos poetas concretos, principalmente por Haroldo de Campos.⁶¹ Na polêmica entre concretistas e não concretistas⁶² em torno dos dois Andrades, o cineasta resgata determinadas proposições dos primeiros. No entanto, se Haroldo de Campos se vale de fundamentação teórica para elogiar Oswald⁶³ e assim minimiza a importância de Mário vendo-o como um reformador,⁶⁴

⁵⁸ Em 1968 Caetano Veloso revela a Augusto de Campos [1931]: “Acho a obra de Oswald enormemente significativa. Fiquei impressionado, assustado mesmo, com aquele livro de poemas dele [de Oswald] que você me deu” (CAMPOS, 1974: 204). O livro em questão é o *Poesias reunidas*, coletânea de poemas de Oswald com seleção, comentários e prólogo de Haroldo de Campos [1929-2003]. O músico provavelmente deve ter recebido de presente a edição publicada pela *Civilização Brasileira* em 1966.

⁵⁹ Segundo Favaretto, “Ambos os movimentos coincidiram no interesse de operar na faixa de consumo e, ainda, na tentativa de criar estratégias culturais que se opusessem às das correntes nacionalistas e populistas” (2007:51). Uma análise mais extensa sobre a relação entre os poetas concretos e os músicos tropicalistas pode ser vista em Aguilar, 2005:117-154.

⁶⁰ Para uma análise da apropriação feita pelos tropicalistas da antropofagia oswaldiana, suas semelhanças e diferenças ver Favaretto, 2007:55-61.

⁶¹ Na trinca concreta formada por Haroldo de Campos, seu irmão Augusto e Décio Pignatari [1927-2012], o primeiro foi o que mais se empenhou no resgate da obra de Oswald de Andrade que, na passagem dos anos 1950 para os 60, estava esquecida. A academia e a historiografia haviam consagrado Mário de Andrade como a figura mais importante do mordenismo e da semana de 22 em detrimento da valorização a Oswald. Deste modo, Haroldo propõe uma inversão intensificando a dualidade entre os dois mordenistas.

⁶² Não entraremos nos detalhes dessa polêmica, nos limitamos apenas em indicar que ela girou em torno da disputa de qual dos dois escritores foi o mais importante. O que seria mais relevante: *Macunaíma* ou a dupla de romances *Memórias de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*? Obviamente que no eixo dessa disputa estava o embate entre “nacionalismo” e “internacionalismo”. Anos depois da querela, Haroldo de Campos defende sua tese de doutorado *Morfologia do Macunaíma*, que acaba provocando uma outra polêmica no âmbito acadêmico. No meio desta, novamente, temos a dualidade “nacionalismo” versus “internacionalismo”. Ver Campos, 1973 e Souza, 2003.

⁶³ Haroldo de Campos se inspirou em conceitos como os de diacronia e sincronia para confrontar a historiografia literária e assim fazer um novo mapeamento utilizando como bússola o mote da invenção. Dessa forma, a organização linear/ cronológica de autores e obras reunidos em estilos, escolas e movimentos bem delimitados e relacionados aos seus respectivos contextos históricos, isto é, a diacronia, era então substituída pela análise da reabsorção e releitura entre autores e textos através dos tempos, em outras palavras: a sincronia. O poeta concreto cunha o seu conceito de leitura sincrônico-retrospectiva e com ele lê a história da literatura a partir do momento presente. No caso, o elemento de sincronização é a invenção e é ela, segundo Campos, que une o trabalho de Oswald ao dos concretistas. É estabelecida uma tradição da invenção na qual o criador da poesia “pau-brasil” desempenha um papel fundamental.

Sganzerla será talvez um pouco menos argumentativo e mais passional. Em *A questão da cultura* o cineasta transplantará a distinção entre os dois poetas modernistas para a sua própria rivalidade com o Cinema Novo. Afinado aos concretistas, também louvará Oswald por meio da defesa do signo da invenção e também enxergará em Mário um reformador. Porém mais do que isso, Sganzerla verá no poeta, folclorista e musicólogo paulistano o introdutor de uma orientação ideológica continuada pelos cinemanovistas: o “culturalismo”.

A influência da leitura de Oswald sob o viés concretista não foi presente somente na tropicália e em Sganzerla, mas na chamada poesia marginal⁶⁵ e em grande parte das manifestações contraculturais no Brasil. Oswald será recuperado pela contracultura⁶⁶ e Mário seria por ela rechaçado.⁶⁷ No âmbito do Cinema Marginal, essa valorização de um em detrimento do outro foi encampada por Sganzerla, mas também era presente em outros cineastas. Embora outros *marginais* tenham, da mesma forma, sido influenciados diretamente pelos poetas concretos, Sganzerla foi a principal voz que importou essa querela para o cinema e a que dela se apossou de maneira mais eloquente. Trata-se de uma questão geracional. Os cineastas *marginais* ao se definirem como oswaldianos quase que automaticamente se colocavam avessos a Mário de Andrade. Parecia que não havia a hipótese de admirar um sem recusar o outro. O fato é que Sganzerla retorna à distinção entre os dois Andrades em seu texto de 1970 e ela é colocada de maneira muito similar por alguns dos cineastas *marginais* quando anos mais tarde fizeram o exercício de recordar o período. No começo dos anos 2000, por conta de uma mostra retrospectiva do Cinema Marginal, Inácio Araújo [1948] volta ao tópico:

⁶⁴ “A *Paulicéia*, com tudo o que trazia de novo, ainda não era a revolução; era a reforma, com seu lastro de conciliação e palavrosidade” (CAMPOS, 2003: 26-27).

⁶⁵ Seus principais nomes foram Waly Salomão [1943-2003], Torquato Neto [1944-1972], Cacaso [1944-1987], Paulo Leminski [1944-1989] e Chacal [1951]. Os dois primeiros eram ligados a tropicália e foram compositores de canções tropicalistas.

⁶⁶ “[...] o hedonismo e a busca pela liberdade sexual voltam a aproximar, biograficamente, Oswald dos ideários contraculturais. A fama de libertino, exagerada na opinião de Antonio Candido, casava com o lema iconoclasta do desbunde e da rebeldia. [...] Apagado seu aristocratismo, surgia o escritor em conflito com a elite burguesa, o comunista fichado no Ministério da Justiça como subversivo, o amante de Pagu, enfim, o Oswald marginal. Uma construção linear e verossímil” (SILVA, 2006:142).

⁶⁷ “Em termos comportamentais, a persistir os boatos, se tivesse “saído do armário” talvez representasse um equivalente a Allen Ginsberg. Mas em tempos de liberação sexual, simbolizava o oposto: a auto-repressão. Sua canonização pela historiografia foi a cereja no bolo, pois encenava os valores que a geração de 70 desprezava, como a seriedade, a pesquisa estética, o nacionalismo folclórico. Poderia, facilmente, ser considerado o patrono do ideário cepecista, o paradigma do movimento Violão de rua. Politicamente, seu medo em se assumir comunista, sua abstenção na torre de marfim, sua crítica à qualidade do romance de 30, também o afastam do comprometimento dos artistas engajados. Enfim, neste panorama, Mário era, ironicamente, um outsider” (Ibidem: 143).

Mário de Andrade tornou-se quase uma besta. Oswald, sim, era a chave: o iconoclasta, o safado, o antropófago [...]. Se algo nos podia salvar era um mergulho na cultura, mas não uma cultura de “dentro”. Nada de Mário ou Cinema Novo. Era preciso sair fora do Brasil, nem que fosse imaginariamente. E como não era possível sair de uma vez, que voltássemos como antropófagos, recosturando as coisas, digerindo influências, restabelecendo nexos. Então, a chanchada passou a interessar bem mais que o Cinema Novo, Mojica bem mais que Nelson Pereira, o Oficina bem mais que o Teatro de Arena (ARAÚJO, 2000:24).

O crítico e cineasta antes de chegar na formulação que abre a citação afirma que o Cinema Novo começou a lhe parecer obsoleto e que sua ideia de “nacional” passou a lhe parecer caquética. O Golpe de Estado de 1964 teria produzido o efeito de levar sua geração a desconfiar de tudo que fosse nacional e isso também incluía o discurso cinemanovista. O autor não define ou explica que conceito de nacional era defendido pelo movimento, mas aponta que este possuía um desejo construtivo de instaurar um cinema nacional e de institucionalizá-lo no meio de um governo repressor, atitude que na época pensou ser uma loucura. Araújo, nessa passagem, parece se remeter à aproximação de parte do grupo cinemanovista com a Embrafilme em meados dos anos 1970. É justamente aí que expõe o juízo de valor que atribuía aos dois poetas modernistas. Mário é associado ao “institucional” e à ideia de uma arte classificada como “nacional” tal como os cinemanovistas teriam almejado em converter o cinema através do diálogo com o regime. O caminho a ser vislumbrado seria portanto se afastar de tudo que fosse oficial, acadêmico ou com ares de museu e se aproximar da iconoclastia, da malícia e da antropofagia. Mário e o Cinema Novo são relacionados ao “de dentro” como se este fosse algo fechado, autônomo e vedado a qualquer comunicação com o mundo exterior. Oswald, ao contrário, permitiria o diálogo criativo com o “de fora”, transformando-o a partir de nosso próprio lugar de enunciação. Toda manifestação artística que relacionava seu engajamento político com a defesa de um país que imaginava ser “seu” perdia o seu interesse e era trocada por manifestações mais comprometidas com a invenção a partir da apropriação do *outro*. Araújo, ao representar as atitudes e as preferências de sua geração, apenas diz que era assim e não se comove em reparar possíveis injustiças.

Vinte anos antes, no começo dos anos 1980, Geraldo Veloso retomou a oposição Mário versus Oswald em um texto em que pretendia traçar uma “arqueologia” ou “genealogia” do Cinema Marginal. Nele, expõe que a ruptura entre Mário e Oswald foi de suma importância para a eclosão da ruptura entre Cinema Marginal e Cinema Novo. O cineasta mineiro, lembrando-se do período, dirá: “A cisão ‘cinema novo’ x ‘udigrudi’ se faz

no momento que se descobre o caráter da cisão entre Mário e Oswald de Andrade”.⁶⁸ Para Veloso, a consciência dessa primeira ruptura propicia o advento da segunda, no caso, ligada especificamente ao cinema moderno. Embora essa formulação possa ser historicamente questionada porque parece não levar em conta que a cisão entre os dois poetas já havia sido significativamente difundida na esfera cultural e que o tropicalismo, antes do “udigrudi”, já havia feito a sua escolha, ela não deixa de ser sintomática. Veloso, em um texto memorialista, fez questão de relacionar as duas rupturas para enfatizar o que enxerga como duas posturas distintas em relação à arte: Mário/Cinema Novo e Oswald/Cinema Marginal. Para comprovar a sua hipótese faz uma caracterização dos dois modernistas:

Mário de Andrade, um esforçado e brilhante catalogador, arquivista, etnógrafo cartesiano, não resiste à fúria criativa e existencial do rico, perdulário e aristocrata brilhante que vivia em contato direto com as modas intelectuais europeias transmitidas pela convivência direta com Bréton [sic], Artaud, Eluard, Picabia, Cendrars, de Oswald.⁶⁹

Veloso transita pela repetição da ideia que destitui Mário de qualquer traço de inventividade ou experimentação de linguagem ao colocar em primeiro plano o seu trabalho como pesquisador e “catalogador”. Há aqui problemas em dois pontos: em anular qualquer indício de criatividade ao trabalho de pesquisa e em colocar uma das muitas facetas da vasta trajetória de Mário de Andrade como se fosse o *todo*. Também se incorre no equívoco de relacionar implicitamente as inúmeras viagens e pesquisas de campo empreendidas por Mário pelo interior do país ao entendimento que ele havia se trancafiado no espaço de “dentro” e, portanto, se excluído de qualquer contato com o mundo exterior. Este, segundo o autor, seria exclusividade de Oswald, que ao invés de desbravar o interior preferiu se beneficiar do intercâmbio direto com as vanguardas europeias. Novamente, o primeiro é racional e sério enquanto o segundo é um *porralouca*. Posto desse modo, o que resulta mais atraente, ser um “esforçado”, “brilhante” e “cartesiano” arquivista ou um aristocrata com fúria inventiva que conheceu de perto os dadaístas e surrealistas?

A partir dessa diferença entre os dois modernistas Veloso caracteriza o Cinema Novo e o Cinema Marginal distinguindo-os:

⁶⁸ VELOSO, Geraldo. Por uma arqueologia do outro cinema. *Estado de Minas*, 17 de maio de 1983 a 14 de junho de 1983.

⁶⁹ Ibidem.

O “cinema novo”, projeto cultural cuidadosamente elaborado dentro de um esquadro poético novo, mas ainda dramaturgicamente “quase” acadêmico como postura individual do ser criador, vai ceder lugar à sanha do “aventureiro” cultural, do homem que vai procurar a aventura física, filha dos últimos vagabundos cósmicos da guerra espanhola, da resistência (Malraux, Sartre, Kerouac, Henry Miller, os dadaístas – via Beatles), buscando o marginalismo social (mais por falta de escolha que propriamente por opção) não como modelo a ser observado com distanciamento científico (como há vários personagens no meio disso tudo que o fizeram), mas certamente como radical opção de vida. E a vagabundagem cósmica/existencial passa a ser a opção (ou compulsão) para todos nós. O cinema é apenas um braço poético necessário para nosso testemunho.⁷⁰

O Cinema Novo é um projeto ou um plano de ação concreto para a cultura. E não se trata de um projeto qualquer e sim de um projeto rigorosamente arquitetado. Em outros termos: um grupo que almeja deter a hegemonia no âmbito cultural. Mesmo engendrado em um contexto poético novo é “quase” acadêmico enquanto dramaturgia e como concepção individualista do artista. Com poucas palavras Veloso se aproxima das críticas de Sganzerla ao Cinema Novo. De maneira comedida o cineasta mineiro define o movimento como: 1) endógeno 2) esteticamente acadêmico e 3) ultrapassado porque ainda preso ao cinema de autor. Ao passo que o cineasta *marginal* é um “aventureiro” da cultura. A palavra é colocada entre aspas para afastá-la de sua interpretação negativa e com o intuito de associá-la ao ato de se arriscar. De modo que ser um aventureiro no campo cultural é ser o extremo oposto do artista de gabinete. É ser livre, independente e autônomo. E é também não estar atado a projetos culturais estabelecidos por determinados grupos. É o homem que vai procurar a aventura física, em outras palavras, a aventura palpável, prática, empírica e, por isso, a aventura por excelência. Esse argumento que privilegia a vivência em detrimento de um conhecimento somente teórico já tínhamos visto em Sganzerla quando na entrevista ao *Pasquim* o usou para se beneficiar e criticar Glauber.

Essa aventura da própria experiência é “filha dos últimos vagabundos cósmicos da guerra espanhola” e “da resistência”. Para o autor, o Cinema Marginal, ao contrário de seu predecessor, teria deglutido a vanguarda, a literatura estadunidense, a contracultura e o pop. O imaginário da contracultura permeia o relato de Geraldo Veloso: o marginalismo social é defendido como radical opção de vida e a “vagabundagem cósmica/ existencial” passa a ser a opção ou a compulsão para todos os cineastas *marginais*. Retomando a inspiração das

⁷⁰ VELOSO, Geraldo. Por uma arqueologia do outro cinema. *Estado de Minas*, 17 de maio de 1983 a 14 de junho de 1983.

vanguardas, sugere-se a destruição da barreira que separa arte e vida: “O cinema é apenas um braço poético necessário para nosso testemunho”. A contracultura é percebida a partir de um ponto de vista romântico e nostálgico. Oswald e o Cinema Marginal se localizam em seu entorno. Torna-se importante indicar que anos mais tarde em outro texto memorialista Geraldo Veloso praticamente repetirá a equação entre os dois Andrades e, se não modifica a equação Cinema Novo/Cinema Marginal, nela Glauber será uma exceção. Para o autor “Oswald, uma figura agressiva, corrosiva, irônica (‘perco o amigo mas não perco a piada’) e brilhante, bem informado, abusado, hedonista, rico, aristocrata, não se coadunava com o espírito ascético, romântico, operário, programático, racional, de certa forma místico, metódico, agregador, e feio, desajeitado, *gauche*, de Mário”. Em seguida declara que “Glauber é, de certa forma, a reincorporação pura de Oswald” (VELOSO, 2015:192). Em outras palavras, Oswald permanece sendo o exemplo e Glauber, que no primeiro texto não foi enaltecido, é a ele relacionado por compartilhar as mesmas qualidades. Neste sentido o primeiro texto de Veloso é o que mais se relaciona com *A questão da cultura*. No texto de Sganzerla ninguém é poupado na equivalência entre Mário de Andrade e Cinema Novo. É relevante frisar que, ao contrário dos textos de Veloso e o de Inácio Araújo, *A questão da cultura* não pertence a uma escrita memorialista e sim foi redigido no calor da hora. Sganzerla, em sua beligerância, tampouco apresentava o distanciamento de um historiador. E será justamente um historiador do cinema que, décadas depois, transplantará a equivalência Mário/ Cinema Novo do polo negativo para o positivo.

Paulo Antônio Paranaguá (2015) relaciona Cinema Novo e modernismo precisamente através da associação Glauber Rocha/Mário de Andrade. O historiador aponta uma comparação entre o nacionalismo do Cinema Novo e o do modernismo. Pondera que o primeiro não é incompatível com o diálogo e a procura de alianças com os novos cinemas dos anos 1960 assim como o segundo sempre esteve conectado com as vanguardas dos anos 1920. A “atualização” da cultura brasileira seria uma preocupação comum a modernistas e cinemanovistas, desde que sejam preservadas a originalidade e a identidade. Assim, seguindo o seu raciocínio, informa que Mário de Andrade rejeita a paternidade do Futurismo assim como o Cinema Novo recusa ser a versão brasileira da *Nouvelle Vague*. Da mesma forma que os cineastas, Mário admite as influências estrangeiras na música brasileira e sua valorização do folclore brasileiro seria o equivalente ao interesse dos vanguardistas europeus pela arte primitiva (PARANAGUÁ, 2015:128).

Deus e o diabo na terra do sol seria um bom exemplo dessa renovação da cultura brasileira enraizada em tradições populares e aberta a diversas influências internacionais.

Deste modo, Glauber integra dialeticamente Euclides da Cunha [1866-1909] e Sergei Eisenstein [1898-1948]. Como Mário de Andrade, Glauber está sintonizado com o folclore. A literatura de cordel e a tradição oral nutrem a narrativa de seu filme (PARANAGUÁ, 2015: 128-9). Segundo o autor, Mário e Glauber estariam sintonizados na medida em que o nacionalismo cultural que defendem não refuta o diálogo com a cultura estrangeira. A operação cultural efetivada por ambos é similar: promover uma interface entre o folclore, percebido como o “autêntico”, com influências internacionais.

Ao longo de seu texto, Paranaguá fará mais duas comparações entre Mário e Glauber. A primeira se relaciona com a questão da catalogação. O historiador indica que o cineasta baiano repartia tarefas e projetos aos amigos como se pretendesse fazer o mapeamento cinematográfico do Brasil assim como fez Mário de Andrade em sua época (PARANAGUÁ, 2015:132). Dotado de espírito gregário, com a ajuda de seus companheiros, objetivava “mapear” através do cinema o Brasil. A ação de mapear, catalogar, arquivar, independente do meio utilizado, pressupõe um filtro seletivo. O “objeto” a ser mapeado, no caso, o Brasil, por ser tão amplo, exigiria uma peneira ainda mais rigorosa. Nesse desejo de mapeamento, compartilhado por Glauber e Mário, como distinguir o que é “essencialmente” brasileiro e o que não é?

A segunda comparação se relaciona ao privilégio atribuído por ambos à estética. O autor frisa que mesmo em um contexto de radicalização nacionalista, populista e revolucionária, o Cinema Novo se afasta dos esquemas militantes propiciados pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) ou por Cuba. Enquanto o cubano Julio García Espinosa [1926-2016] escreve o manifesto *Por un cine imperfecto* (1969) tão impregnado de considerações ideológicas quanto o *Hacia un tercer cine* (1968) dos peronistas Fernando Solanas e Octavio Getino, Glauber Rocha passa da *Estética da fome* (1965) à *Estética do sonho* (1971) sem ter renunciado nem à palavra nem à prioridade estética nos seus dois manifestos. Da mesma maneira, Mário de Andrade promovia acima de tudo uma “música artística” (PARANAGUÁ, 2015: 134). A maior atenção dada à estética por Mário também poderia ter sido dita em relação a Oswald. E o privilégio conferido à estética por Glauber também poderia ter sido mencionado a qualquer outro cineasta do núcleo duro do Cinema Novo. Portanto, não observamos nessa aproximação algo específico compartilhado entre Mário e Glauber. O autor os utiliza como exemplos por considerá-los os líderes de seus respectivos movimentos. Portanto, para Paranaguá, Mário teria tido um protagonismo maior no modernismo em relação a Oswald.

Em seguida o historiador faz uma outra comparação, só que agora entre o Cinema Novo e Mário de Andrade. Aponta que a primeira fase do Cinema Novo foi predominantemente rural.⁷¹ Indica que o Brasil do interior era visto como reserva de identidade cultural para jovens cineastas à procura de raízes e que Mário de Andrade também tinha privilegiado o folclore rural em lugar da música urbana (PARANAGUÁ, 2015: 134). Entre os modernistas, a atenção dada ao rural era algo característico de Mário de Andrade. Oswald não poderia ser encaixado nesse quesito de maneira confortável. A oposição entre o rural, louvado como matriz da identidade nacional, e o urbano, visto como o espaço da perda de originalidade e da contaminação pelos produtos da indústria cultural internacional, frequentemente realizada pelo Cinema Novo, não é levantada pelo autor. De que forma o Cinema Novo conciliaria o seu desejo de “atualização” com a cultura internacional e o seu rechaço ao universo urbano? Certamente os elementos que resgata dos outros países não pertencem exclusivamente ao universo rural.⁷² Sendo assim como se resolve essa contradição? Quando o autor diz que a “atualização da cultura brasileira é uma preocupação comum a modernistas e cinemanovistas, desde que sejam preservadas a originalidade e a identidade”, podemos indagar que originalidade e que identidade seriam essas. Que “cultura nacional” é essa que está sendo defendida?

O pesquisador, ao realizar a comparação positiva entre Mário de Andrade e Cinema Novo, responde um a um aos principais pontos nos quais ambos foram criticados pela geração influenciada pelos poetas concretos. À acusação de que se trancafiaram na esfera do nacional, devolve afirmando que nos dois o nacionalismo sempre conviveu com o internacionalismo. À crítica da baixa densidade de invenção, feita pelos concretistas a Mário e pelo Cinema Marginal ao Cinema Novo da última fase, devolve destituindo de toda carga negativa o trabalho de catalogação e também ao atribuir a Mário/Glauber a prioridade dada à estética em relação a qualquer outro objetivo, incluindo o de fazer uma “arte

⁷¹ Como vimos no subcapítulo anterior, não foi bem assim. Embora o Cinema Novo compreendesse o rural como o local genuíno da “identidade nacional” a maioria dos filmes, mesmo os da primeira fase, se ambientou na área urbana.

⁷² Quando se refere às influências de *Deus e o diabo na terra do sol*, Paranaguá diz: “Na descrição do contexto social e da personagem feminina, há reminiscências de Visconti. A épica do cangaço é utilizada à maneira do *western* e do filme de samurais. A dramaturgia remete ao distanciamento de Brecht ou à introspecção psicológica de Stanislavski, dependendo dos personagens e das sequências” (PARANAGUÁ, 2015:129). O autor não especifica qual filme ou os filmes de Visconti, no entanto, a partir de declarações do cineasta baiano e de críticas de época, sabe-se que a referência viscontiana trata-se de *Rocco e i suoi fratelli/Rocco e seus irmãos* (Itália, 1960), um filme urbano. Interessante lembrar que o filme aborda a migração de uma família pobre oriunda da Basilicata, uma região rural no sul da Itália, para Milão e a partir daí todos os conflitos (morais, afetivos, sociais) vão se desencadear. O tema do êxodo rural será trabalhado poucos anos depois pelo Cinema Novo.

nacional”. Claro está que essas respostas estão implícitas. Também estão implícitas as predileções do autor, que são reveladas em seu sistema de seleção e exclusão dentro do panorama que traça. Deste modo, o Cinema Novo e a adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade sobre a obra de Mário são privilegiados com capítulos próprios. Em seu capítulo sobre o tropicalismo, centra-se na figura de Glauber, sendo que Sganzerla ou qualquer outro cineasta *marginal* são sequer mencionados. Nele, o Cinema Marginal é lembrado brevemente e de maneira genérica quando diz que com ele “a dissolução da linguagem vai ser levada ao extremo”. Tampouco aqui temos uma maior atenção dada a Oswald e a antropofagia, ao contrário de Mário, que teve um capítulo exclusivo. Não obstante, descreve a escolha feita pelos tropicalistas: “Na Tropicália, prevalecem a desconstrução e a fragmentação propiciadas por Oswald, em lugar da construção e a unificação nacional almejadas por Mário de Andrade” (PARANAGUÁ, 2015: 156).

Sganzerla, assim como o tropicalismo, vai recuperar Oswald e não Mário de Andrade. No entanto, como havíamos dito, vai recusar qualquer vínculo com a tropicália.⁷³ O cineasta dispensa a etiqueta, mas afirma que o elemento comum entre ele e artistas considerados tropicalistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa [1945] é justamente Oswald de Andrade. Sganzerla não vê Oswald apenas como o elo entre o seu trabalho e o dos tropicalistas e sim também como o elemento que o vincula aos poetas concretos e a cineastas que não foram considerados “tropicalistas”, como Fernando Coni Campos e Zé do Caixão. Para o cineasta, ele e todos esses artistas, sob a inspiração de Oswald, trabalham em uma perspectiva de renovação fundamentada na recusa às “perspectivas culturalistas”. Estas seriam compartilhadas pelo Cinema Novo que, segundo ele, são dominantes no cenário cultural brasileiro. Como veremos adiante, em *A questão da cultura*, culturalismo e cinemanovismo serão tidos como sinônimos.

Portanto, de um lado temos Sganzerla e os artistas que apresentam “uma nova compreensão estética” e do outro, os cinemanovistas. Para Sganzerla o Cinema Novo está situado no extremo oposto dos músicos tidos pela imprensa e pelo público como tropicalistas. Mas, se Sganzerla se considera afinado esteticamente a Caetano e Gil, por que

⁷³ “Não, eu não sou tropicalista, não sou um cineasta tropicalista. Não estou interessado em me filiar a uma corrente estética. Minha ligação com esse pessoal todo, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, é nossa disposição de voltar a Oswald de Andrade. Oswald é o ponto de ligação entre o meu trabalho e Caetano, Gil, os poetas concretistas de São Paulo, que tem essa nova compreensão estética, e Fernando Coni Campos, Zé do Caixão. Todos nós trabalhamos numa perspectiva de renovação que se baseia numa recusa das perspectivas culturalistas, até então dominantes” (FAERMAN, 2007:40).

a recusa ao termo? Na entrevista concedida ao *Pasquim*, responde a Glauber⁷⁴ que, em uma entrevista publicada pela revista *Manchete*, havia acusado a nova geração de cineastas de fazer a “parafernália tropicalista”. O jovem cineasta se defende afirmando que os tropicalistas na verdade são os “velhos” Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Júnior. Apresentando as contradições que frequentemente tornam-se mais evidentes no discurso oral, Sganzerla logo “corrige” a afirmação anterior ao dizer que esses dois cineastas “tentaram” fazer tropicalismo e “não conseguiram”. Ao concluir que eles “ainda nem chegaram ao tropicalismo” sugere que a tropicália, de fato, não chegou ao cinema. A sua fala, na realidade, devolve a acusação ao acusador. Se Glauber o acusa de fazer a parafernália tropicalista, ou seja, um arremedo de tropicalismo ao imitar Godard, Orson Welles, chanchada e Mojica Marins, Sganzerla rebate ao declarar que os cinemanovistas procuraram a estética da tropicália, mas não foram bem sucedidos.

Apesar de sempre deixar claro a sua não adesão ao tropicalismo, Sganzerla, ao falar do que compreende por cultura brasileira, se aproxima do discurso dos tropicalistas. A crítica que faz ao Cinema Novo se assemelha à crítica que Caetano Veloso faz à linha engajada da MPB. Compreendemos as especificidades de cada campo e reconhecemos que o embate entre os músicos foi menos agressivo,⁷⁵ no entanto, a discordância em como representar o Brasil é similar. Sganzerla, na entrevista concedida a Marcos Faerman, chega a tecer considerações sobre o campo da música e parece tecer ressalvas à mesma linha

⁷⁴ “Eu queria explicar o seguinte: ele falou no meio da entrevista que os jovens cineastas brasileiros estão fazendo uma parafernália tropicalista, quer dizer, me acusando, a mim e outros talentos, de fazerem tropicalismo quando quem faz tropicalismo são velhos como Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Júnior. Tentaram fazer tropicalismo e não conseguiram. Ainda nem chegaram ao tropicalismo. O que não é o meu caso, que, pô, desde o início estava dito que não era essa jogada. Então, ele falou que nós fazíamos a parafernália tropicalista, especificamente no meu caso, que nós estávamos refazendo o Godard de cinco anos atrás como o Orson Welles de 15 anos atrás, a chanchada de 25 anos atrás e o Mojica de sempre, porque eu sou um cara apaixonado por José Mojica Marins”. SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

⁷⁵ Ghezzi utiliza o termo “disputa fraterna” de Bordieu para designar o embate entre Caetano Veloso e Edu Lobo/ Chico Buarque, em outras palavras, entre a nova posição tropicalista e as posições já consolidadas no campo da MPB, uma vez que as ressalvas aos pares não anulam o reconhecimento de suas qualidades. “Ainda que os dois paradigmas composicionais mais emblemáticos da MPB naquele momento (Edu Lobo e Chico Buarque) representassem respectivamente, grosso modo, sofisticação técnica e apuro poético, por serem sínteses possíveis das problemáticas da esquerda nacionalista, não poderiam ser automaticamente endossadas pelo tropicalismo, uma vez que o movimento denunciava tais problemáticas como construções ideais que já não representavam a complexidade da realidade brasileira. Naquele momento específico de afirmação da nova posição, reconhecer tais sínteses como as mais legítimas do campo em termos de paradigmas composicionais implicaria em legitimar também os valores que estavam por trás desses projetos autorais, algo que ia de encontro à invenção da posição tropicalista. Portanto, para a afirmação do tropicalismo era imprescindível fazer a derrisão desses projetos símbolos da MPB, ainda que os tropicalistas reconhecessem seus valores artísticos” (GHEZZI, 2011:354). No caso do cinema, parece que não há mais nenhuma “fraternidade” na disputa e tampouco uma valorização amistosa.

criticada pela tropicália:⁷⁶ “Sabe, eu sempre tive uma certa desconfiança daquela música, daquilo que vinha sendo feito desde 1962, 1961, a busca de uma cultura brasileira, nacional e tal, um negócio meio fascista, com a mesma linguagem de Mussolini, de buscar uma ‘cultura brasileira’” (FAERMAN, 2007:42). O cineasta persiste em mostrar-se contrário a todo estilo, corrente ou movimento artístico que identifica como alinhados à esquerda nacionalista.

Em seguida, contrapõe essa proposta de buscar uma cultura entendida como genuinamente brasileira à sua busca “internacionalista” de mistura de estilos:

Isso [a busca de uma ‘cultura brasileira’] eu acho errado porque se a gente enterrou toda uma cultura ocidental, por que vai salvar a nossa? Eu acho que é um sentimento possessivo de guardar os pequenos elementos daquilo que se produz. Eu acho que a gente devia botar no fogo a cultura brasileira também, e não tentar separá-la, isolá-la do universal, da jogada geral. Eu sempre tive uma busca internacionalista de uma mistura de estilos (FAERMAN, 2007:42).

Sganzerla vai se definir como “internacionalista” também em outros momentos⁷⁷ e constantemente vai se declarar contra a construção de uma essencialidade brasileira. O cineasta recebe o que vem de fora e o que vem de dentro com a mesma voracidade, mas quando se trata de se aproximar da “realidade brasileira”, considera ser necessário olhar de dentro, tendo a consciência das contradições de nosso contexto. E uma dessas contradições é exatamente esse constante embate entre nacional e estrangeiro. Entre as suas críticas ao Cinema Novo está a de que o movimento se valeria de fórmulas europeias para falar do Brasil.⁷⁸

Ao contar a passagem de seu curta-metragem *Documentário* para o seu primeiro longa, Sganzerla revela que escreveu o roteiro de *O bandido da luz vermelha* quando estava na Europa e o julgou grosso e pouco conceitual. Quando retornou ao Brasil viu *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, encenado pelo grupo Oficina e percebeu que era aquele

⁷⁶ “Em contraposição à narrativa linear da música de Edu Lobo, os tropicalistas propuseram uma narrativa fragmentária. Em contraposição ao samba de Chico Buarque, os tropicalistas inseriram ruídos e arranjos descontínuos feitos à base de colagens sonoras na canção popular (com o que muito contribuiu o maestro Rogério Duprat). Em contraposição à pretensa brasilidade das interpretações de Elis Regina, os tropicalistas passaram a fazer uso de guitarras elétricas e flertar com a jovem guarda. Em contraposição às posturas ortodoxas de Geraldo Vandré quanto ao engajamento aos moldes da cultura nacional-popular, os tropicalistas propuseram a desconstrução da ortodoxia e do ‘banquete’ da esquerda nacionalista” (GHEZZI, 2011:355).

⁷⁷ Como no texto *A questão da cultura*, que analisaremos no próximo subcapítulo.

⁷⁸ “Aí ele [o Cinema Novo] revelou sua verdadeira condição de contemplação culturalista da cultura europeia (na verdade o que se fazia era olhar para o Brasil com fórmulas e reflexões europeias).” Cf. FAERMAN, 2007:41.

roteiro mesmo que queria realizar. Admite a influência de José Celso Martinez Corrêa [1937] e de Caetano Veloso em seu filme e também de *Terra em transe*. Posto ao lado das outras duas influências, caracteriza o filme de Glauber como “pré-tropicalista”⁷⁹ e o associa a posturas anteriores à eclosão do tropicalismo.⁸⁰ *Terra em transe*, ao contrário de José Celso e Caetano, ainda estaria vinculado a uma preocupação européia estetizante. O cineasta não desenvolve a argumentação e não explica de que maneira o filme de Glauber expõe essa característica. Tampouco aponta os elementos, presentes em *O bandido da luz vermelha* e na obra dos artistas tropicalistas, que teriam propiciado a superação dessa preocupação e o “passo para frente” em relação a *Terra em transe*. Acreditamos que a postura de classificar o filme deflagrador da tropicália como “ainda” preso a uma orientação europeia marcada pela adoção da estética pela estética é uma provocação, mas não só. Trata-se também de ser a devolução de uma acusação, uma vez que o seu filme de estreia foi considerado estetizante e estrangeirizante. Atribuindo a *Terra em transe* os mesmos qualificativos recebidos por seu filme, Sganzerla lança mão de uma estratégia de abordagem que minimiza a legitimação do filme de seu oponente.

É importante ressaltar a insistência de Sganzerla em posicionar Glauber e o Cinema Novo em geral no lado oposto ao que ele e os artistas que admira se situam. Mesmo admitindo a influência de *Terra em transe* sobre *O bandido da luz vermelha* torna-se imprescindível esclarecer que o filme ficou no passado. Ele, ao contrário, se coloca no presente e deixa claro que dialoga com o que há de mais inventivo na arte brasileira. Sganzerla e Glauber, na disputa, utilizam estratégias diferentes. O primeiro vai negar que ele e seus dois primeiros filmes sejam tropicalistas, o segundo vai aceitar com satisfação o

⁷⁹ *Terra em transe* foi filmado em 1966 e lançado comercialmente em 1967, mesmo ano de acontecimentos considerados como marcos inaugurais do tropicalismo: a instalação Tropicália e o texto de Hélio Oiticica *Esquema geral da Nova Objetividade Brasileira*, a montagem de *O rei da vela* por José Celso Martinez Corrêa e a composição da canção *Tropicália* por Caetano Veloso. Tanto José Celso como Caetano afirmaram, na época, suas dívidas com *Terra em transe*. A ideia do filme como um precursor ou um deflagrador do tropicalismo foi a que prevaleceu desde então e, por conseguinte sua localização na categoria de “pré-tropicalista”. Glauber aceitou de bom grado o pioneirismo, entre outros Cf. ROCHA, Glauber. *El trance de América Latina. Hablemos de cine*, Lima, n.34-38, maio-junho 1969.

⁸⁰ “Esse negócio do Caetano e do *Rei da vela* marcou um movimento, uma eclosão na arte brasileira. Aconteceu em 1967, exatamente quando eu estava na Europa como correspondente de um jornal. Nessa viagem extremamente acidentada pude refletir e acabar com aquela proteção que havia manifestado no meu curta-metragem, tudo certinho e bem comportado – percebi que isto não dava pé. Então fiz o roteiro do *Bandido da luz vermelha*. Quando eu voltei, *Rei da vela* ia estrear – aí eu vi que era aquilo mesmo que eu queria fazer. Tinha coisas no meu roteiro que eu achava grossas e pouco conceituais demais. Depois não tive dúvidas. E logo surgiu Caetano, então houve a identificação. *Terra em transe*, de Glauber, teve alguma influência, pois é um filme pré-tropicalista, mas ainda está ligado a uma preocupação europeia, estetizante” (FAERMAN, 2007: 43).

efeito de detonador do tropicalismo atribuído a *Terra em transe* e vai elogiar a tropicália. Sganzerla se afasta e Glauber se aproxima do termo. Consideramos ser um falso problema definir qual dos dois cineastas estaria, de fato, mais afinado à estética tropicalista. O que sim podemos afirmar é que Sganzerla apresenta uma grande sintonia com José Celso e Caetano Veloso.

Se compararmos o discurso de Sganzerla presente nas entrevistas concedidas em 1968 e 1969 com as declarações de José Celso⁸¹ e Caetano, feitas na mesma época, percebemos uma sinergia evidente. Nos três, entre outros aspectos, a presença de Oswald é fundamental assim como a necessidade em se opor aos academicismos e ao nacional popular. Embora consideremos a importância de uma pesquisa interdisciplinar envolvendo cinema, teatro e música que realizasse uma comparação, do discurso e das obras, entre Sganzerla, José Celso e Caetano, deixamos tal tarefa para outro pesquisador, pois aqui não é esse o nosso propósito. O que nos interessa é salientar que em um primeiro momento, 1968 e 1969, justamente no período de realização de *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, Sganzerla, progressivamente aumenta os seus ataques ao Cinema Novo na imprensa. O Cinema Novo é o que Sganzerla refuta e o tropicalismo, sem o uso do nome, é o que ele se identifica. No seu discurso e nos seus dois primeiros longas-metragens há esse diálogo com a tropicália.

Em 1970, há um ponto de virada. Sganzerla transfere-se de São Paulo para o Rio de Janeiro e com a esposa Helena Ignez e o amigo Júlio Bressane funda a produtora Belair. É nesse momento que o cineasta escreve *A questão da cultura*, fundamental para compreendermos a passagem dos seus dois primeiros filmes para os filmes realizados na Belair. Intimamente conectado à experiência da Belair, *A questão da cultura* se aproxima de *Sem essa Aranha* e *Copacabana mon amour* ao nos mostrar o desenvolvimento de ideias anteriores e a inclusão de elementos novos. Um passo na frente do tropicalismo é dado, uma vez que agora foi a sua vez de ficar para trás. Caetano e Gil estão no exílio⁸² e José

⁸¹ “Nossa forma de arte popular está na revista, no circo, na chanchada da Atlântida, na verborragia do baiano, na violência de tudo o que recalamos, na violência do nosso inconsciente. É isso que temos que devorar e esculhambar. É deste material que é feito o país: plumas e recalques”. (MARTINEZ CORRÊA, 1998:105). Entrevista realizada por Tite Lemos originalmente publicada em TUSP, São Paulo, n.1, março-abril 1968.

⁸² Para Favaretto o tropicalismo chega ao fim com a prisão de Caetano e Gil. A partir do período do exílio em Londres, as experimentações iniciadas nos anos da tropicália são intensificadas, culminando com o LP *Araçá azul* de Caetano, lançado em 1973. Esse LP é a síntese de todos os roteiros abertos pelo tropicalismo levados às últimas consequências (FAVARETTO, 2007:41). Caetano e Gil partem em julho de 1969. Enquanto eles iniciam o período de intensa experimentação em Londres, no Brasil, Sganzerla, Ignez e Bressane atingem, no começo de 1970, o ápice da experimentação com a Belair. Após essa experiência de poucos meses também se

Celso se refugia com o grupo Oficina no interior do Brasil.⁸³ Um passo novo teria que ser dado. O de Sganzerla foi o de, junto com seus parceiros, criar a Belair e repensar a cultura.

1.3 O texto *A questão da cultura*

Sganzerla inicia o seu texto apontando dois anos chave: 1964 e 1968, e indica que eles não foram suficientes para a “inteligência brasileira”, leia-se, o Cinema Novo, “superar o culturalismo e o liberal reformismo institucionalizado a partir de 1922 por Mário de Andrade” (SGANZERLA, 2005a: 63). Em outras palavras: o culturalismo e o liberal reformismo, que no presente é representado pelos cinemanovistas, foram oficializados como prática hegemônica no Brasil pelo poeta e musicólogo paulistano. Lembremos o texto de Geraldo Veloso visto no tópico anterior e de sua proposição: a ruptura entre Cinema Marginal e Cinema Novo se fez a partir da compreensão da cizânia entre Mário e Oswald de Andrade. Independente do acerto ou não dessa hipótese, a questão é que aqui nesse texto de Sganzerla, escrito em 1970, Mário e Oswald são avaliados como figuras radicalmente antagônicas e incompatíveis. A distância entre os dois modernistas é diretamente proporcional à delimitada por Sganzerla entre ele e o Cinema Novo.

Aponta que, para os cinemanovistas, Oswald de Andrade permanece sendo um tabu já que fora do revisionismo oficial que defendem ninguém admite a invenção considerada “irresponsável”. Ao dizer: “os culturalistas que tentaram matar Oswald vão pagar em futuro próximo a dívida histórica” porque “jamais conseguirão substituí-lo por Mário, o diluidor, o bibliotecário erudito”, expõe os termos dos dois polos em embate. Para Sganzerla, os

exilam em Londres e se juntam aos amigos músicos. Sobre a relação desses dois grupos no exílio londrino, ver Veloso, 1997.

⁸³ No começo dos anos 1970, o grupo Oficina estava passando pela maior crise de sua história, tanto financeira como existencial. No entanto, a maior crise se dava entre os seus integrantes. Formaram-se claramente dois grupos rivais. Um era os chamados “representativos”, encabeçado por alguns de seus fundadores, entre eles Renato Borghi [1937] e Fernando Peixoto [1937-2012], e por atores experientes que objetivavam realizar um teatro racional, engajado e dialético, nos moldes de Bertolt Brecht [1898-1956]. O outro era a chamada “ralé”, composto por atores jovens e por José Celso Martinez Corrêa. A “ralé” era a ala carnavalesca e contracultural, afinada ao teatro como peste segundo os escritos de Antonin Artaud [1896-1948]. Nesse embate engajados versus contraculturais, os primeiros foram saindo do grupo e os segundos, tornando-se maioria, empreenderam uma grande viagem ao interior do Brasil. Nessa aventura o Oficina abandona a estrutura de empresa para viver em comunidade, onde a receita dos espetáculos era dividida e deveria servir apenas para a subsistência de seus integrantes. Modificando toda a estrutura condizente ao teatro institucional e às suas formas canônicas, o grupo radicaliza as experiências interativas com o público e atinge o apogeu da experimentação. Sobre o período da viagem do Oficina pelo interior do Brasil ver Silva, 2008: 197-214.

culturalistas sabotam toda invenção, polo representado por Oswald, em nome do que consideram como cultura brasileira e como Arte com A maiúsculo, polo Mário de Andrade. Mário é associado à academia, ao institucional, à cultura e à arte oficiais, ao liberal reformismo, à diluição e à erudição de gabinete. Oswald é relacionado à invenção. Mário de Andrade, o diluidor, é continuado pelo Cinema Novo e Oswald, o inventor, é o principal nome de uma linhagem maldita reivindicada por Sganzerla e, por extensão, pelo Cinema Marginal.

Linhagem que antes dele foi seguida pelos poetas concretos e pelos tropicalistas. No entanto, na ocasião em que esse texto foi escrito tanto o tropicalismo como o concretismo⁸⁴ já tinham se encerrado como corrente ou tendência. De modo que é importante reiterar que a filiação de Sganzerla a Oswald é independente de sua ligação com esses dois movimentos. A sintonia com o autor do *Manifesto Antropofágico* continuará em sua filmografia. Nos seus filmes da Belair, que são contemporâneos à escrita desse texto, o espírito oswaldiano talvez seja mais evidente em *Sem essa Aranha*, mas também o encontraremos em *Copacabana mon amour*. Além de Oswald, temos uma outra importante referência compartilhada entre *A questão da cultura* e os filmes da Belair: Frantz Fanon. Aqui, a posição se inverte, a influência de Fanon é mais explícita em *Copacabana mon amour* que em *Sem essa Aranha*.

O tom fanoniano do texto é nítido em diversas passagens, porém, indicaremos onde a referência é mais evidente. Logo no segundo parágrafo encontramos:

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 para tranquilizar o ocupante. (SGANZERLA, 2005a: 63, grifo nosso).

Os termos ocupante e ocupado foram empregados por Fanon em *Os condenados da terra* (1961) e antes de sua publicação já era utilizado na guerra de independência da Argélia para designar respectivamente o colonizador francês e os combatentes argelinos. Três anos depois do texto de Sganzerla, Paulo Emílio Sales Gomes [1916-1977], servindo-se da mesma fonte do cineasta, usou-os em seu ensaio *Cinema: trajetória no*

⁸⁴ “O ciclo vanguardista do concretismo finaliza, com o endurecimento do regime militar em 1969, a passagem da ‘revolução’ à ‘tradição’ e o exílio dos líderes do tropicalismo, Caetano Veloso e Gilberto Gil. A partir daí, a atividade programática continua, com diferentes inflexões, nas trajetórias individuais dos poetas concretos” Cf. AGUILAR, 2005:23.

subdesenvolvimento empregando-os a toda situação de dependência e não especificamente à ocupação militar estrangeira.⁸⁵ Sganzerla, em seu texto, também os transfere para o contexto brasileiro, no entanto, endereça a designação de ocupantes aos que normalmente eram associados aos ocupados: os cinemanovistas. Pior ainda, os “culturalistas” estariam a serviço dos ocupantes tranquilizando-os com sua arte oficial. Pouco depois, afirma:

Sabotando toda criação fora dos moldes oficiais em nome de “uma frente única contra o inimigo”, os culturalistas se esquecem de que o inimigo está também entre nós. Defender a cultura nacional equivale a imitar a remota cultura ocidental e outras noções importadas das metrópoles que há muito tempo jogou-a no lixo. “Um dos maiores erros”, assinala Fanon, “é tentar revalorizar a cultura no quadro de dominação cultural”. (SGANZERLA, 2005a: 64).

Para Sganzerla, os cinemanovistas sabotam qualquer arte que escape de sua ideia de brasilidade em nome da defesa do nacional e do rechaço à influência do inimigo estrangeiro. Assim, o cineasta devolve a frequente acusação de ser influenciado pela arte internacional ao afirmar que a própria defesa da cultura nacional é uma noção importada das metrópoles. Melhor dizendo, o nacionalismo cultural, em si, é uma moda que vem de fora e que, segundo o realizador, mesmo em seus países de origem está há muito tempo ultrapassada. O autor então cita Fanon para dizer que não adianta revalorizar a cultura em um contexto de dominação cultural.

Prosseguindo com o tom fanoniano, diz que a cultura, objeto de segunda mão ainda em uso em certas colônias distantes no tempo e no espaço, continua sendo expressão da classe possuidora e exploradora que a criou. Dito isso, no parágrafo seguinte, traz para o texto uma terceira referência: Leon Trótski [1879-1940]. Faz uma citação extensa. Vamos reproduzi-la tal como aparece no texto, porque sua leitura nos ajudará a compreender o desenvolvimento de sua linha de pensamento:

Trótski: “Cada classe dominante cria a sua cultura e em consequência sua arte. A história conheceu as culturas escravistas da antiguidade clássica e do Oriente, a cultura feudal da Europa medieval e a cultura burguesa que hoje domina o mundo. Daí a dedução de que o proletariado deva tentar criar a sua cultura e a sua arte (...) É fundamentalmente falso opor a cultura e a arte burguesas à cultura e à arte proletárias. Essas últimas, de fato, não existirão jamais porque o regime proletário é temporário e transitório. A significação histórica e a grandeza moral da revolução

⁸⁵ Ver Gomes, 2016:186-205.

proletária residem no fato de que esta planta os alicerces de uma cultura que não será de classe mas pela primeira vez verdadeiramente humana (...) Contrariamente ao regime dos possuidores de escravos, dos senhores feudais e dos burgueses, o proletariado considera a sua ditadura como um breve período de transição.

Pode-se portanto concluir que não haverá cultura proletária. E para dizer a verdade, não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho a uma cultura da humanidade. Esquecemos isso, ao que parece, com muita frequência” (SGANZERLA, 2005a: 64).

Sganzerla reflete sobre o que acabou de citar e conclui que a cultura em si, ou seja, que a própria “ideia” de cultura apresenta um caráter classista e, portanto, é preciso acabar com a noção de cultura, seja ela feudal, burguesa ou proletária. Em seguida, lança mão de mais uma citação de Trótski: “Prefiro um bom poema de amor a um mau poema político, porque o mau poema político desserve a revolução” (SGANZERLA, 2005a: 64). Aqui, “poema” pode remeter a arte de um modo geral e também especificamente a filme, uma vez que o texto é escrito por um cineasta e que apesar de tratar da “questão da cultura” em termos gerais há em suas linhas um inevitável interesse especial pelo cinema. Ao dizer implicitamente que um mau filme político desserve a revolução, diretamente sabemos a quem é endereçado a mensagem.

Sganzerla esclarece que nem a classe intelectual, os poetas e os camponeses têm qualquer chance histórica de tomar o poder em um contexto subdesenvolvido porque foi exatamente em torno de falsos dilemas que a inteligência subdesenvolvida adjetivou, mentiu, enganou e perseguiu uma “estética aristocratizante sentimental europeizante”. Expõe que são “as alegorias camponesas, as vocações reformistas dos maus poetas e as heranças cultivadas que intoxicam, deturpam e exploram o público brasileiro” (SGANZERLA, 2005a: 65). O autor ao falar de “alegorias camponesas” se refere à arte que se situa no ambiente rural e que enxerga nesse espaço a essência do nacional. Vocações reformistas e heranças cultivadas reforçam a ideia da manutenção de uma arte embelezada, seja na sua postura contrária à inovação seja em seu apego a tradições embalsamadas. Essa arte embelezada que, muitas vezes é compreendida pelo senso comum como a arte em si ou em seu estado mais elevado é, como já vimos, chamada pelo autor como “Arte com A maiúsculo” e ela está necessariamente comprometida com o sistema.

Sganzerla diz lutar contra a cultura ocidental, contra a criação de uma cultura subalterna nos “moldes ocidentais” e também contra a comprometedora “ideia” de cultura. Aponta que “Diante do incêndio universal, é mesquinho, provinciano e reacionário querer defender o que é nosso”. E em seguida cita ao mesmo tempo Oswald e Vladimir

Maiakóvski [1893-1930]: “Ao mesmo tempo não deixo de rir antropofagicamente e dar mais um *tchau cultura*. Ou como ameaçava Maiakóvski: ‘acabaremos contigo, mundo romântico!’” (SGANZERLA, 2005a: 65). O cineasta serve-se de humor ao explicitar que a sua maior arma, o riso, será por ele disparada antropofagicamente contra os árdus defensores da “cultura nacional”. Contra os guardiões de um mundo que ficou para trás só mesmo a antropofagia e o chamado de Maiakóvski. O uso de tal chamado reforça o caráter bélico e combativo do texto que, em momentos posteriores, se tornará mais incisivo ao incitar o leitor.

Sganzerla volta para o campo do cinema ao dizer que o inimigo mortal do Cinema Novo são os produtores independentes, os não reformistas, os radicais, os profetas e os criadores. Lembra que quem ganhou quase todos os prêmios oferecidos pelo Instituto Nacional de Cinema no Brasil em 1970 foi *Antônio das Mortes*⁸⁶ e a “pobre cúpula do cinema novo”. Indica que o principal problema do Cinema Novo é a consciência dividida e a má consciência. A consciência dividida entre a vanguarda e a reação o teria estagnado na tradicional má consciência formalmente traduzida por um esteticismo autocomplacente e tardio. Desse modo, coloca que ninguém do Cinema Novo poderia tratar de outro tema que não fosse a má consciência e menciona filmes, considerados por ele, como resultados dessa má consciência: *Antônio das Mortes*, *Macunaíma*, *Os Herdeiros*, *Brasil Ano 2000*. A má consciência estaria, portanto, aparecendo principalmente nessa safra colorida e de grande produção, “onde a concessão chega a ser escandalosa e poderia paradoxalmente dar em bom cinema se não fosse o complexo de culpa e o arrependimento sobrecarregados” (SGANZERLA, 2005a: 66).

Nessa passagem, o autor faz uma inclusão de termo. Somando ao “culturalistas”, já utilizado desde o início do texto, Sganzerla emprega “stalinistas” para se referir aos cineastas do Cinema Novo: “Ainda em 1970 a técnica principal do stalinismo latino-americano continua sendo a conciliação – principalmente com a burguesia nacional” (SGANZERLA, 2005a: 66). Parece que há aqui uma referência à estratégia da “união nacional”, melhor dizendo, à formação de uma vanguarda anti-imperialista entre a burguesia nacional e o proletariado, então em voga no pensamento da esquerda brasileira antes do golpe de 1964. Tal estratégia baseava-se na conciliação da esquerda com a burguesia “progressista” nacional que, juntas, conduziriam o proletariado para uma

⁸⁶ É interessante ressaltar que Sganzerla usa o título internacional, veiculado nos festivais e na exibição comercial no exterior, e não o título nacional de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

revolução nacional-burguesa, etapa que seria supostamente necessária para a eclosão da derradeira revolução socialista. Para Sganzerla, em 1970 essa estratégia de se aliar com a burguesia nacional ainda vigora no stalinismo latino-americano em geral, não só no brasileiro. No entanto, se no contexto brasileiro anterior a 1964 essa aliança era compreendida como um “mal necessário” para a revolução, qual seria a desculpa para a aproximação dessa vez? O cineasta então responde, referindo-se agora especificamente ao caso brasileiro:

No Brasil, a conciliação continua sendo a estratégia vital do culturalismo stalinista. O deslumbramento constitui forma de impulso de ascensão social para a classe média colonizada que ‘quer fazer cinema de autor’ precisamente depois da falência total deste último respiro liberal da social democracia ocidental. (SGANZERLA, 2005a: 66).

O cinema de autor, sendo fruto da social democracia ocidental já se encontra totalmente falido, o que não impede o Cinema Novo de ainda insistir nesse cinema.

Sganzerla diz se interessar pela destruição da infraestrutura intelectual que oprime o colonizado que é fundamentalmente o culturalismo ainda poderoso nas províncias distantes onde predomina o autoritarismo paternalista e/ou populista. Para o autor, a teoria de que o elemento nacional seria suficiente é ingênua e a ela somam-se os preconceitos e os complexos de culpa, o deslumbramento, o sentimentalismo discursivo e a tradicional má consciência, disfarçados pela política do culturalismo, da cultura nacional, da colaboração com a burguesia nacional e da teoria stalinista da revolução em um só país. Segundo o cineasta, a América Latina continua sendo um dos últimos redutos internacionais do stalinismo. Dito de outra forma, em praticamente todos os aspectos, o Brasil e os demais países da América Latina estão presos a dinâmicas e pensamentos ultrapassados.

Sendo o continente latino-americano o lugar por excelência da resistência stalinista, na percepção do autor, o intelectual latino-americano quando se julga “participante” é um cristão ingênuo, deslumbrado e autocomplacente, exclusivamente racional e autocensurado. Desse modo, para Sganzerla, o grande inimigo do intelectual latino-americano não é a ditadura e sim o irracional. Em sua defesa do irracional o cineasta mais uma vez se afasta da esquerda nacionalista e se aproxima do que podemos compreender como contracultura. Em sua visão, na América Latina o stalinismo acomodou-se confortavelmente ao nosso tradicional populismo. O resultado da fusão entre os dois foi “a criação de uma cultura centralizada, ‘nacional’, populista e de preconceitos, liberal, humanitária, estetizante, conteudística, sentimental, individual, anti-industrial, anti-anthropofágica e anti-

internacionalista” (SGANZERLA, 2005a: 67). Sganzerla elenca tudo que desaprova. Assim, assume um tom panfletário:

Cabe a nós extirpar definitivamente o culturalismo de nosso subconsciente explorado e subdesenvolvido. Cabe a nós extirpar a moral stalinista, o culturalismo e o reformismo populista, que são deformações inseparáveis e por isso precisam ser destruídas com um só golpe internacionalista. (SGANZERLA, 2005a: 67).

A antropofagia e o internacionalismo são as principais armas a serem empregadas nesse embate.

Indica que quando começou o ataque contra os “culturalistas”, procurou deixar bem claro que não era contra a qualidade de um ou outro filme que se dirigia, mas sim contra o projeto geral e contra a política do Cinema Novo. Tal política é “aprioristicamente, globalmente reacionária nas suas intenções, na moral de grupo, no paternalismo familiar, no que se quer de um filme no resultado, na baixa densidade criativa dos filmes” (SGANZERLA, 2005a: 67). Eles, para o autor, não são ruins somente por problemas de produção, mas principalmente porque o diretor mesmo antes de começar a fazer cinema já estava conciliando, traindo o irracional, se comportando perante o Cinema Novo. Reitera que ataca “simbolicamente” todos os filmes do Cinema Novo, em bloco, principalmente os vexames mais vulneráveis da cúpula, que seria a única responsável pelos seus próprios fracassos e pelos fracassos dos outros. A cúpula cinemanovista é quem destruiria, com o seu poder de comando, os filmes antes mesmo do início de seu processo de realização. Dito isso, Sganzerla é enfático: “É essa cúpula que vamos destruir. Ou destruí-la ou o cinema brasileiro afunda de uma vez” (SGANZERLA, 2005a: 68).

Sganzerla reconhece o papel que desempenha⁸⁷ e diz “Todos sabem que mexer na infraestrutura intelectual é dinamizar (isto é, incomodar; pois é o que fizemos, incomodamos, abrimos a polêmica), a infraestrutura política do subdesenvolvido” (SGANZERLA, 2005a: 68). Mesmo com o quadro desolador que ele traça, o cineasta arrisca uma profecia: “O que eles fingem não saber é que o culturalismo perderá mais

⁸⁷ “[...] eu estou fazendo um cinema revolucionário. Quando o Stalin estava fazendo da Rússia uma potência sensacional, ele estava ao mesmo tempo obstruindo um trabalho geral, internacional. Então você pode sentir que naquele momento as opções eram dualísticas. Você ficava com um lado ou com o outro. Agora, teria sido muito mais criativo se você tivesse feito, dentro do regime soviético, um trabalho de modificação e de complicação geral que é o que eu estou fazendo. Eu já escolhi o caminho que é o caminho consequente da transformação da sociedade. Dentro desse caminho eu sou incômodo. É um papel óbvio, primário, mas tem que ser desenvolvido”. SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

terreno ainda com a falência do liberalismo e da social-democracia. Maio, o terrorismo e a extrema esquerda se encarregam de tirar-lhes todo sentido” (SGANZERLA, 2005a: 68). Enquanto o Cinema Novo “culturalista”, “populista” e “stalinista” definharia com a dissolução do que o mantém, Sganzerla se vê alinhado aos novos ventos: maio de 1968, a subversão e a nova esquerda.

A questão da cultura é, sob diversos aspectos, um texto radical, sem concessões e que, com uma visão maniqueísta de mundo, elenca o grupo que está no caminho certo e o grupo que deve ser urgentemente combatido. Sganzerla se coloca entre “os produtores independentes, os não reformistas, os radicais, os profetas e os criadores” que são, segundo o texto, os inimigos mortais do Cinema Novo. Como um guerrilheiro, um terrorista ou um homem bomba, Sganzerla, com esse texto e a criação da Belair atinge o auge de sua radicalidade. Os seus filmes da Belair representam no campo da realização cinematográfica o que esse texto representa no contexto de sua reflexão teórica. Assim como os filmes da Belair, *A questão da cultura*, ao que tudo indica, mal foi difundido em sua época, não tendo sido publicado em nenhum veículo com significativa distribuição. No entanto, não podemos deixar de mencionar que há um pequeno escrito, esse sim publicado em um jornal de grande circulação, que guarda diretas relações com *A questão da cultura*. Trata-se da resposta aos críticos escrita por Sganzerla em *O filme em questão* sobre *A Mulher de todos* publicada no *Jornal do Brasil* em fevereiro de 1970.⁸⁸ Neste período a Belair já estava em plena atividade e supomos que Sganzerla já havia iniciado as filmagens de *Copacabana mon amour*. Embora não sabemos o dia e o mês exatos da escrita de *A questão da cultura* podemos supor que sua finalização tenha sido próxima, antes ou depois, da escrita dessa resposta.

Ainda que se refira ao seu segundo filme, pois se trata de sua defesa dos ataques da crítica, o cineasta já se encontra em outro contexto e em outra fase. Sganzerla vê *A mulher de todos* com os olhos de *A questão da cultura* e da Belair. Aqui, inicialmente inclui a crítica sul-americana entre os culturalistas:

Compreendo perfeitamente que vocês [a crítica] não entendam. Ninguém precisa concordar comigo. Faz parte do jogo: eu proclamo o óbvio e poucos o percebem [...]. A culpa não é minha nem dos piedosos críticos

⁸⁸ SGANZERLA, Rogério. O filme em questão. *A Mulher de todos*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970.

sul-americanos, mas simplesmente dos preconceitos culturalistas que esta década se encarregará de destruir. Até lá, a burrice é gratuita.⁸⁹

Logo diz que “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”. Como observaremos adiante, a fome será uma questão fundamental em seus filmes da Belair, inclusive veremos personagens gritarem repetidamente que estão com fome. Em seguida, como já havia feito em outras ocasiões, define o seu cinema e, é claro, a citação a Oswald não deixa de aparecer: “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!”⁹⁰

Nesse *Filme em questão* também encontramos menções ao Cinema Novo:

Faz parte do jogo inglório: a crítica brasileira repudia toda criação marginal (Júlio Bressane, Neville d’Almeida, um filme como *Viagem ao fim do mundo* de Fernando Campos) promovendo as manifestações oficiais do Cinema Novo e do expressionismo caipira. Principalmente dessa velha escola preocupada em falsificar nossa realidade com academicismos medíocres e orçamentos astronômicos.⁹¹

Dessa vez, a queixa se volta ao privilégio conferido pela crítica ao movimento e ao cinema paulista. Sganzerla se refere na verdade a duas vertentes da crítica brasileira, uma entendida como de esquerda e pró-cinemanovista e outra, tida como politicamente conservadora e admiradora de determinados diretores paulistas como Walter Hugo Khouri e Rubem Biáfora [1922-1996]. Também não deixa de, mais uma vez, definir o Cinema Novo como oficial e acadêmico. Acusa-o de falsificar a realidade brasileira e critica os orçamentos elevados de suas últimas produções. Por fim, Sganzerla conclui dizendo que os seus filmes são os seus próprios defeitos, o que a produção não conseguiu e concretamente aquilo que jamais poderá filmar. O cinema brasileiro é o máximo porque é a realização do impossível. Sganzerla, portanto, estava naquele momento ao lado de Ignez e Bressane, concretizando o impossível: a realização de seis filmes em cinco meses. A produção não profissional da Belair, feita como se fosse um happening, se contrastava com as

⁸⁹ SGANZERLA, Rogério. O filme em questão. A Mulher de todos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970.

⁹⁰ Ibidem, grifo nosso.

⁹¹ Ibidem.

superproduções cinemanovistas realizadas um pouco antes. A seguir, analisaremos dois filmes dessas duas vertentes: *Sem essa Aranha* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

1.4 O que é o Brasil? *Sem essa Aranha* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*

Como observamos, Sganzerla se dirigiu contra os filmes do Cinema Novo exibidos em 1969, os filmes “alegóricos” e “tropicalistas” do movimento. Entre os quais, o seu alvo principal foi *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Isso não quer dizer que Sganzerla rejeite ou tenha mais ressalvas ao filme de Glauber do que dos demais e sim que, por questões políticas, tornou-se imprescindível focar n’*O dragão*. O quarto longa-metragem de Glauber foi o primeiro filme do Cinema Novo a ser premiado no festival de Cannes, que lhe outorgou o prêmio de melhor direção. Tal reconhecimento propiciou a circulação do filme em outros festivais internacionais, a sua distribuição no circuito exibidor de outros países e também influenciou sua recepção brasileira. Se, no mesmo momento, *Macunaíma* foi o maior sucesso de bilheteria do Cinema Novo no mercado brasileiro, o que lhe confere o título de o filme cinemanovista mais visto no Brasil, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* foi o filme do Cinema Novo mais visto no exterior, seja em festivais, nos cinemas ou na televisão. Pela posição de Glauber como líder e embaixador do movimento no exterior e pela repercussão de *O dragão* lá fora e no Brasil, ele seria o filme mais representativo dessa leva de filmes. Ele simbolizaria, para Sganzerla, mais que nenhum outro filme, essa nova fase do Cinema Novo.

Segundo a historiografia do cinema brasileiro, a rejeição dos cineastas *marginais* a esses filmes residiria em seus traços espetaculares e em seus valores de produção. Ao procurarem um diálogo mais abrangente com o público, os cinemanovistas teriam abandonado a bandeira da radicalidade estética e da experimentação com a linguagem e optado por essas “superproduções” em que haveria a primazia do espetáculo a cores. Dito de outro modo: filmes caros e com uma equipe mais numerosa que se aproximariam de um esquema aos moldes de uma indústria cinematográfica. Sganzerla, como vimos em suas declarações, não parece se incomodar com a busca pelo mercado em si. O que de fato lhe inquieta são as concessões que teriam sido feitas para atingir esse objetivo. Essas concessões teriam produzidos filmes sem autenticidade e transformado o Cinema Novo em uma “escola” conservadora e prestigiada internacionalmente. Sganzerla com *Sem essa*

aranha procura trilhar um outro caminho, mas que não está totalmente livre de cruzamentos com o Cinema Novo.

Sem essa Aranha e *O dragão* marcam a opção por novas estratégias no uso do som e na estruturação narrativa no contexto da filmografia de Sganzerla e Glauber. Ambos passam da dublagem para a captação em som direto e partem para a experimentação com o plano-sequência. Embora Sganzerla já o tenha utilizado em *Copacabana mon amour*, ele será melhor pesquisado em *Sem essa Aranha*. É preciso lembrar, no caso de Glauber, a experiência da realização de *Câncer* (1968-1972) que, devido a impossibilidade de se iniciarem as filmagens de *O dragão* por conta de problemas burocráticos, foi concebido como uma espécie de preparação ou ensaio para o filme principal no que tange ao uso de seus procedimentos técnicos. *Câncer* se configura como um filme-experiência em que o som direto e a duração do plano levada ao limite são testados e posteriormente utilizados em *O dragão*.

O plano-sequência, coqueluche do cinema moderno europeu, será utilizado no cinema brasileiro da passagem dos anos 1960 para os 70 à exaustão. Iremos encontrá-lo tanto em filmes de cineastas do Cinema Novo: *Os herdeiros* e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, Brasil, 1969) como nos cineastas da dissidência: *Matou a família e foi ao cinema*, *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, Brasil, 1969) e *Bang Bang*. No contexto da virada da década o uso do recurso poderia indicar o rechaço à “montagem proibida” e a busca de um realismo que, nos termos de André Bazin [1918-1958],⁹² seria inerente ao cinema, como também sublinhar o artifício. Em outras palavras, o mesmo procedimento apresentava a potencialidade de se dirigir para o registro, para o documental e para a captação dos objetos e dos corpos “tais como eles são” em um ensejo de se produzir efeitos de realidade e a potencialidade contrária de enfatizar a representação. No cinema brasileiro moderno, tanto em sua vertente cinemanovista como na *marginal*, prevaleceu a segunda opção.

A exacerbação da representação, a revelação da fonte produtora ou do aparato cinematográfico, a ênfase de que o filme é um filme são disparados quando o plano-sequência é concebido como um elemento estrutural ou um componente da armação do jogo cinematográfico que está sendo proposto ao espectador. Trata-se de um dispositivo, de uma recorrência formal que, ao se desvencilhar da preocupação em apreender o real, se detém nos corpos que inertes ou em movimento estão em cena. O corpo do ator torna-se um elemento fundamental e é ele que determinará a posição e a coreografia da câmera. Esta

⁹² Ver Bazin, 2014.

será composta, reelaborada, ajustada e desencadeada pelos movimentos dos atores, acompanhando-os ou mantendo-se fixa no sentido de captar, colada aos seus corpos ou à distância, a teatralidade de suas articulações. Tanto o anti-ilusionismo como o privilégio conferido ao corpo dos atores possuem dimensões políticas: o imperativo de se estabelecer uma crítica aos modelos cinematográficos dominantes e novas inscrições do corpo, incluindo o seu aspecto libertário, contra-hegemônico e revolucionário. Assim, se as duas vertentes do cinema brasileiro moderno se aproximam na equação plano-sequência/ anti-ilusionismo, o que as separariam em suas maneiras de utilizarem o recurso?

O dragão da maldade contra o santo guerreiro não é composto somente por planos-sequência, diferentemente do filme da Belair em sua versão original.⁹³ O aspecto de jogo estrutural é mais evidente em *Sem essa Aranha*. O elemento formal preponderante e que se repete é o plano-sequência. Terminado o primeiro, sabemos que haverá outros. Há uma armação clara: uma série de planos longos, autônomos, independentes e isolados entre si. Têm-se a impressão de que a opção por esse elemento formal precedeu a escolha de outros componentes estilísticos assim como a definição dos personagens e das situações encenadas. Tudo acontece e se desencadeia a partir do plano-sequência.

Em *O dragão*, o plano-sequência possui um distinto papel. Ele não antecede e determina a atuação dos demais elementos expressivos e sim sendo um elemento importante, mas não primordial como em *Sem essa Aranha*, apresenta funcionalidades específicas. O que surge antes de sua escolha são outros dados como, por exemplo, a coreografia popular executada pelos beatos de Coirana. O plano-sequência surge então como o método considerado mais adequado para captar livremente o gestual, as danças e o canto do povo sintetizado por esse grupo. A moldura teatral que se estabelece com a adoção do plano longo enquadrando todos os personagens em um plano de conjunto com a câmera fixa, se repetirá não só nas situações de manifestação popular como também em momentos de maior tensão dramática, como no escândalo em praça pública desencadeado pela descoberta do romance entre o delegado Matos e Laura. Desse modo, o plano-sequência é em *O dragão* o recorte plástico do mundo fechado e estilizado que se quer representar, seja ele concentrado no espaço mítico do ritual popular ou no espaço mundano da disputa de poder.

⁹³ *Sem essa aranha* foi concebido originalmente por dezessete planos longos. Posteriormente foi reeditado por Sganzerla e a cópia que temos hoje disponível apresenta cortes que não haviam, reduzindo assim a quantidade de planos-sequência.

Tanto o espaço mítico significado por Coirana, Santa, negro Antônio e Antônio das Mortes como o espaço mundano povoado por Coronel Horácio, Matos, Laura e Professor se formam por tempos que se justapõem. Aqui, na unidade espaciotemporal do plano-sequência se entrelaçam presente e passado. A volta do cangaço representado pela presença de Coirana e o retorno de uma religiosidade arcaica encarnada na figura da Santa, arquétipos de um mundo dissolvido que agora ressurge no meio de uma modernidade defasada que se impõe, provocam o reaparecimento de outra força mítica: Antônio das Mortes. Este, extraído de *Deus e o diabo na terra do sol*, reaparece para cumprir sua sina de matador de cangaceiro. Porém, uma vez desempenhado o seu papel, uma crise de consciência e um forte sentimento de culpa lhe abatem. O matador, sensibilizado pela Santa, passa para o outro lado. O mundo de *Deus e o diabo* e o de *O dragão* são distintos. No segundo aparece um dado que não havia no primeiro: a modernidade.

A modernidade é um personagem insinuante. Trata-se de algo que ainda não se consolidou e que para consolidar-se é preciso extirpar os representantes do passado. Matos deseja fazer chegar o progresso em Jardim das Piranhas, quer instalar indústrias, mas, para isso, “é preciso acabar com essa fama de violência no nordeste”. A modernidade definitiva ou o “progresso” pressupõem o fim do convívio entre o arcaico e a tecnologia e, enquanto isso não acontece, essas duas forças permanecem em uma queda de braço que, aparentemente parece não ter fim. Essa tensão entre passado e presente revela a feição de cada parte. O primeiro, representado pelos beatos de Coirana, é uma força bruta, viva e dinâmica. As danças, as cantorias, o gestual pormenorizado e a movimentação corporal do povo em conjunto é sentido como algo genuíno e grandiosamente potente. Ao passo que os elementos contemporâneos representados por caminhões, postos de gasolina, pensões e lanchonetes de beira de estrada são, em sua essência, decadentes. A modernidade em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é um dado inevitável que nem chega a configurar-se como um inimigo devido a impossibilidade de reter a sua força ou de provocar a sua destruição. A certeza de sua chegada é trágica, nada a impedirá de cumprir seu destino, e melancólica, porque pressupõe a superação de um mundo que logo se tornará nostálgico.

Em *Sem essa Aranha* a modernidade é algo já instalado. Ela já chegou. Não há a triste espera de sua vinda ou a nostalgia antecipada de um mundo que com ela vai acabar. Há sim a constatação de uma modernidade desastrada, precária, desnutrida, “bárbara e nossa”. Mesmo após o deslocamento para a cidade em *Terra em transe* e na experiência da filmagem de *Câncer*, Glauber teve a necessidade de voltar ao sertão. Claro que o sertão não

é o mesmo de antes. O fato de seu filme ser ambientado em uma pequena cidade do sertão baiano o ajuda a desenvolver suas ideias sobre a expansão da modernidade e com ela da cultura de massa em lugares afastados onde ainda resistiria uma forte cultura popular a princípio não mais existente nos grandes centros urbanos. O embate implícito seria então entre cultura de massa e cultura popular. Glauber tem sérias ressalvas em relação à primeira e é um árduo defensor da segunda. Em *Sem essa Aranha*, no entanto, não parece haver uma distinção tão nítida entre cultura de massa e cultura popular.

Moreira da Silva [1902-2000], vulgo Kid Morengueira, apesar de estar inserido na indústria do disco é visto como o representante de uma cultura popular tão genuína quanto a música e a dança dos beatos de Coirana. O “*kid*” de Kid Morengueira já indica uma apropriação do elemento estadunidense assim como o trecho da canção que canta tão logo aparece:

Fui convidado para trabalhar em um filme em Hollywood bancando o seu Capitão Blood e aceitando a proposta vantajosa logo embarquei, eu e o Kavin Kalaway. Chegando lá fui apresentado a grandes celebridades que disseram “esse é um artista de verdade, diz que filmou em Berlim, cantou samba em Pequim e outras novidades”. Eu respondi “isso é bondade”. Embora sendo o maioral no estilo, modéstia à parte eu nunca fui banqueiro, fiquei um tanto abafado. Eu compreendia bem poucas palavras em americano mas quis fazer o seu bacano. Falei com Claudet Colbert, o tal Clark Gable [...]

A malandragem de Moreira da Silva que, segundo a letra, o faz ter sucesso em Hollywood mesmo não sabendo falar “americano”, pode ser remetida ao passado: anos 1930 e 1940, quando a figura do malandro carioca tornou-se emblemática e se transformou em produto de exportação, inclusive para Hollywood, vide a roupa dos músicos que acompanhavam Carmem Miranda em seus filmes e a figura de Zé Carioca. Porém, apesar de poder ser visto como uma âncora fincada no passado, a figura de Moreira da Silva aparece como um elemento do presente. Sua vestimenta não é a do antigo malandro do Estado Novo varguista e sim a que ele usa em seu dia a dia. A Hollywood clássica que evoca na letra tampouco aparenta ser peça de museu e sim um símbolo que permanece atuante no imaginário popular. Assim, diferentemente do passado no presente que vemos em *O dragão* através de Coirana e seus beatos, aqui, com Kid Morengueira vemos o passado que também é presente.

O samba de breque de Morengueira que, na letra da canção, foi até cantado em Pequim, nos mostra que se a cultura internacional aqui nos chega nós também mostramos lá

fora o que é nosso. Na canção parece não haver confronto, os produtos culturais circulam livremente pelo simples fato de estarem no mundo. Esse “estar no mundo agora” de Morengueira, traço hedonista do malandro, é o que o faz ser um elemento do presente mesmo tendo sua história iniciada no passado. Tanto o samba de breque urbano de Moreira da Silva como o baião de Luís Gonzaga [1912-1989] são culturas populares do passado continuadas e propagadas, pela indústria cultural, no presente. Ao contrário do sambista, filho da cidade grande, o rei do baião é natural do nordeste e representa uma tradição musical de origem rural. No entanto, com o seu deslocamento para a cidade, a sua música é reelaborada pela indústria cultural e ajustada aos padrões de consumo dos cidadãos ao ponto de ser “urbanizada” sem deixar de remeter-se às suas raízes rurais.

Em *Sem essa Aranha*, Luís Gonzaga não é menos urbano que Moreira da Silva, apesar de aparecer em um sítio. O rei do baião parece estar acompanhado de seus familiares, por isso deduzimos que o sítio em questão é de sua propriedade. Conhecendo um pouco de sua biografia e sabendo que ele residia no Rio de Janeiro, supomos também que o sítio se localiza em seus arredores. De qualquer forma, apesar de estar trabalhando com um ícone do nordeste, *Sem essa Aranha* o vê como um artista do mundo. Antes da sequência do sítio já tínhamos ouvido Luís Gonzaga no cabaré de Copacabana e mesmo no sítio há um momento, sem a presença do músico, em que ouvimos um *Rock and Roll* na banda sonora.

O regional, a tradição e suas novas configurações. Luís Gonzaga está tocando sanfona portando vestimentas comuns até que alguém surge e lhe coloca na cabeça um chapéu de cangaceiro. O músico sorri e continua cantando e tocando. O chapéu, para Luís Gonzaga, é um ornamento que lhe ancora à sua região natal. Mais do que representar o cangaço, o chapéu representa o nordeste. O cangaço é remetido, mas tornou-se história. O aparecimento de Coirana em *O dragão* significa uma volta do cangaço em distintos termos: os de sua tradição. Coirana já não é mais um cangaceiro como os de antes e aparenta, segundo as palavras do Coronel, ser “puro teatro”. No entanto, o seu bando se fundamenta na figura de Lampião, transformado em santo: “Lampião, nosso senhor”. O bando de cangaceiros e os beatos ao se instalarem na praça ou na gruta apenas dançam e cantam, ou seja, em nenhum momento há uma ameaça concreta de saque à cidade ou à propriedade do Coronel. Apenas a presença do símbolo, o chapéu de cangaceiro, é suficiente para causar um certo temor da volta dos tempos de Lampião e provocar a reação dos poderosos. Coirana é o prolongamento da reivindicação de justiça no sertão proclamada no cangaço, porém, a violência de antes é substituída pela força do povo enquanto manifestação criativa.

Assim, Coirana e Luís Gonzaga, ambos de chapéu de cangaceiro, representam distintos momentos. O primeiro proclama a tradição do cangaço, no segundo a tradição foi filtrada pela indústria cultural e simboliza todo o nordeste. Tanto Coirana como Luís Gonzaga são, em seus respectivos filmes, forças populares. Um, se localiza no interior, ainda visto por Glauber como o lugar por excelência da identidade nacional, e o outro, na esfera privada de seu sítio simples, nos arredores da cidade grande. Luís Gonzaga não está nem no seu nordeste natal nem na grande urbe e sim no meio do caminho em que com os seus executa a sua música. Tanto Luís Gonzaga como Moreira da Silva aparecem em *Sem essa Aranha* encarnando as suas próprias personas artísticas, conhecidas pelos brasileiros pelo disco, pela rádio e pela televisão. Ambos surgem fazendo a sua arte, o sambista canta trechos de suas diversas canções com a movimentação corporal que lhe é característica e o rei do baião toca sanfona e canta suas músicas mais conhecidas. Os dois artistas não se confundem com os demais personagens, eles entram nos planos-sequência e fazem a sua performance. A performance está no plano e em sua duração.

Se nos planos-sequência de *O dragão* há o confronto entre passado e presente, nos de *Sem essa Aranha* somente existe o presente. No filme da Belair, os planos-sequência apresentam uma duração bem maior do que os do filme de Glauber e cada um é um universo autônomo com suas próprias regras. O seu mundo ficcional reside entre o momento em que se inicia e o instante do corte que o termina, ou melhor, em sua duração, não havendo nenhuma ligação entre o plano-sequência que o precede e nem com o que o sucede. Não há entre os planos um princípio de continuidade ou um crescendo dramático. Assim como os planos os personagens que neles aparecem também se perpetuam no momento presente. O comediante televisivo Jorge Loredó [1925-2015] interpreta o personagem título tomando emprestado as características de seu popular personagem Zé Bonitinho. Tal como o Zé Bonitinho da televisão, Aranha é um personagem-tipo: apresenta sempre as mesmas roupas, objetos e trejeitos característicos e os mesmos bordões. Não possui passado ou futuro, somente presente.

Os demais “personagens”, já que para muitas figuras até mesmo essa definição torna-se complicada, também não apresentam uma história de vida pregressa ou um sinal de continuidade futura. O que existe são os momentos exatos de suas movimentações corporais. Os elementos que promovem uma certa unidade entre os planos são justamente os que se aproximam de maneira mais estreita da categoria de personagem, como o capitalista Aranha, e os mesmos atores, sendo que alguns deles interpretam diferentes personagens. Esse aspecto de happening do filme, que se confunde com o seu modo de

produção e com as circunstâncias de sua produção, se expande nas cenas em que há o contato direto dos atores com os populares.

As pessoas comuns que aparecem no filme são captadas pela câmera porque, antes da aparição da equipe e dos atores, já estavam ali no local que, repentinamente, transformou-se em set de filmagem. Os atores, sem ensaio e sem aviso prévio, interagem com as pessoas convertendo-as em figurantes. O teatro instalado em lugares públicos torna-se um evento, tanto para os “figurantes” que preferem ficar parados observando a encenação como para os que diretamente se misturam a ela. Entre outros, podemos citar como exemplo o plano-sequência filmado no Morro do Vidigal. Aqui, a surpresa da aparição dos atores e da equipe para a comunidade é evidente. O acontecimento não era esperado. Os moradores se aglomeram. Um menino de muletas se afasta para não se machucar. Em um dado momento, na confusão, a câmera, acidentalmente, atinge o rosto de Jorge Loredó. A improvisação dos atores é propulsada pela interação direta entre eles e os habitantes da favela.

Em *O dragão*, a dança dos beatos de Coirana é captada para ser contemplada. Os movimentos corporais do grupo são registrados para a fruição do olhar. A câmera fixa se propõe a registrar, a documentar e a se movimentar lentamente se necessário para acompanhar o ritmo dos populares. Não há interação entre os atores e os beatos. Em uma das cenas de dança, o Professor aparece dançando próximo aos figurantes, ato que não chega a configurar-se como uma interação. Desse modo em *O dragão* o povo é uma entidade e como tal deve ser admirada à distância para que a sua beleza e força possam ser observadas. O povo é em si um espetáculo bruto, espontâneo e autêntico que dispensa marcações e coordenadas do diretor, cabendo a este somente ajustar o seu aparato para melhor registrá-lo. A figuração não foi tomada de surpresa, houve contato prévio com a equipe antes das filmagens, porém, segundo declarações posteriores do cineasta e de seus assistentes,⁹⁴ os beatos, em suas manifestações, não foram dirigidos. A espontaneidade aqui não é buscada pelo efeito surpresa e sim pelo registro das danças sem marcações rígidas.

Em *Sem essa Aranha* assim como em *Copacabana mon amour* e nos filmes da Belair dirigidos por Bressane, o povo não se apresenta como massa coesa e com sua dinâmica própria. O povo convertido em figuração aparece na praia, descendo as escadarias da favela, nas ruas. O povo representado através dos personagens se revela na prostituta Sônia Silk e no vagabundo Vidimar de *Copacabana mon amour*, na empregada *serial killer*

⁹⁴ Como podemos ver nos Extras do DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

de *Cuidado madame* ou na família *freak* de *A família do barulho*. O povo deixa de ser visto como unicamente vinculado às “raízes nacionais”, presentes preferencialmente, no interior do país. *Sem essa Aranha* e os filmes da Belair ultrapassam o cultivo das raízes nacionais e da afirmação de uma identidade brasileira ainda presente no Cinema Novo alegórico e tropicalista. Em vez da certeza em *Sem essa Aranha* há a dúvida: “o que é o Brasil?”, “o que é o brasileiro?”. Se nessa fase Glauber e o Cinema Novo de um modo geral deslocam-se da *Estética da fome* para a estética da exuberância e da explosão de cores, Sganzerla e Bressane encaminham-se para a quase total falta de recursos.

Capítulo 2

Cine Subterráneo versus Cine Liberación

2.1 Não dizeis o nome do *Che* em vão: Cozarinsky cobre o Festival de Viña del Mar de 1969

Edgardo Cozarinsky, assim como Rogério Sganzerla, foi crítico cinematográfico antes de iniciar-se na realização cinematográfica. A diferença é que Cozarinsky exerceu a atividade por um período de tempo maior e que além de crítico de cinema também foi crítico literário. Como vimos, Sganzerla tornou-se crítico precocemente aos 17 anos e realizou o seu primeiro longa-metragem aos 22. Cozarinsky torna-se crítico aos 21 e somente vai realizar o seu primeiro longa aos 32, sem antes ter passado pelo curta-metragem. Neste período que antecede o seu primeiro filme, escreveu para, entre outros veículos, os semanários *Primera plana* e *Panorama* e para as revistas de cinema *Tiempo de cine* (1960-1968) e *Cine & Medios* (1969-1970). Ambos tiveram mestres em seus períodos de formação: Sganzerla, em início de carreira na redação d'*O Estado de São Paulo* foi influenciado por Décio de Almeida Prado [1917-2000], que foi quem o levou ao jornal, e por outros importantes intelectuais que ali circulavam como Paulo Emílio Sales Gomes e Almeida Salles [1912-1996], ao passo que aos 20 anos Cozarinsky inicia uma amizade com o casal de escritores Silvina Ocampo [1913-1993] e Adolfo Bioy Casares [1914-1999] e por meio deles conhece e estabelece interlocução com Jorge Luis Borges [1899-1986], um de seus principais mestres literários. Além de Borges, sua admiração também repousava em Henry James [1846-1916], o que lhe valeu a escrita de um livro de ensaios sobre o escritor estadunidense: *El laberinto de la apariencia: estudios sobre Henry James*, publicado pela editora Lozada em 1964.

A presença da literatura parece ser mais forte em Cozarinsky do que em Sganzerla. Mesmo após a realização de *Puntos suspensivos*, Cozarinsky prossegue no ensaio literário com a escrita de *El relato indefendible*, sobre James e Marcel Proust [1871-1922] e, estendendo-se para as relações entre literatura e cinema, publica *Borges en el cine* em 1974, pouco antes de exilar-se em Paris. Porém, o que nos interessa aqui frisar para além da diferença de formação e idade entre Cozarinsky e Sganzerla, é que ambos tiveram experiências profissionais que destoavam da maioria de seus colegas cineastas. Sganzerla, ao se inserir no contexto produtivo da Boca do Lixo, era o único que havia sido crítico de

cinema profissional¹ e o crítico e ensaísta Cozarinsky era o único não publicitário entre os colegas de boemia Alberto Fisherman, Miguel Bejo, Julio Ludueña e Rafael Filippelli. O fato de os dois terem tido experiência prévia como críticos ou jornalistas cinematográficos nos permite, graças ao acesso ao material publicado, rastrear o que eles pensavam sobre determinados assuntos. No caso de Cozarinsky, o nosso foco de interesse é mapear suas opiniões emitidas no período 1968-1971 sobre o cinema militante argentino, em particular o grupo *Cine Liberación*.

Ao contrário de Sganzerla que foi um defensor do Cinema Novo, Cozarinsky nunca foi um admirador do *Cine Liberación*. É pertinente lembrar que o momento de aparição do movimento brasileiro e do grupo argentino se deu em distintos momentos da carreira dos dois críticos. Se o início da atuação de Sganzerla como crítico coincidiu com a chegada do Cinema Novo, o mesmo não podemos dizer em relação a Cozarinsky e o grupo de Solanas e Getino. Quando se insere como colaborador de *Tiempo de Cine* uma outra tendência de renovação estava adentrando no panorama cinematográfico da Argentina: o *Nuevo Cine Argentino*. Como nos indica Broitman (2015; 2016), a revista, de um modo geral, apoia e incentiva esses novos cineastas e luta contra a política do *Instituto Nacional de Cinematografía* (INC) que favorece os filmes da indústria e boicota os filmes do *Nuevo Cine Argentino*, classificando os primeiros com A e os segundos com B.² É dentro desse contexto que Cozarinsky se inicia. Quando o *Cine Liberación* e o seu *La hora de los hornos* tornam-se conhecidos, o crítico conta com pelo menos oito anos no ofício. Durante o período em que colabora para a efêmera *Cine & Medios*, revista contemporânea ao *Cine Liberación*, escreve um único artigo e participa de uma única entrevista, e nenhum desses

¹ Lembramos que estamos nos referindo ao ano de 1968. O crítico e cineasta Jairo Ferreira se iniciou como crítico (não profissional, uma vez que não era remunerado) no *São Paulo Shimbun*, jornal de pequena tiragem da colônia japonesa, em 1966. E somente ingressa na realização, com um curta, em 1973. Nesse sentido, a inserção de Sganzerla, um crítico profissional que havia escrito para um jornal de grande circulação como *O Estadão*, no quadro produtivo da Boca do Lixo como diretor foi, naquele momento, algo inédito. Sobre Jairo Ferreira, ver Gamo, 2006 e Coelho, 2015.

² Os filmes classificados com A eram de exibição obrigatória e os classificados com B não, de modo que os filmes que recebiam B estavam excluídos do circuito comercial. Além disso também estavam impossibilitados de concorrer aos prêmios promovidos pelo INC, entre eles, o de incentivo à qualidade. No número 3 de *Tiempo de Cine* o editorial abriu a polêmica com o INC ao considerar escandaloso que a sua comissão julgadora classificou com B *Los de la mesa diez* (Simón Feldman, Argentina, 1960) e com A *...Y el demonio creó a los hombres* (Armando Bó, Argentina, 1960), um filme erótico com Isabel Sarli. Cf. BROITMAN, 2016.

trabalhos é sobre o grupo e sim sobre assuntos mais próximos de seus interesses.³ Quando o grupo de Solanas e Getino aparece na revista, são outros redatores que se encarregam do trabalho.⁴

Também, diferentemente de Sganzerla em relação ao Cinema Novo, quando passa da crítica para a realização Cozarinsky não se envolve em uma “campanha” contra o *Cine Liberación* na imprensa. Mesmo se quisesse, seria difícil conseguir espaços nos jornais porque se os dois primeiros filmes de Sganzerla tiveram exibição no circuito comercial, o que possibilitou as entrevistas que concedeu no período de seus lançamentos, *Puntos suspensivos* permaneceu invisível. Como crítico, poderia ter se voltado contra o filme do grupo nos veículos em que eventualmente colaborava, mas, o que parece, ou os referidos veículos eram favoráveis ao *Cine Liberación*, como é o caso de *Cine & Medios*, ou preferiram não se ater sobre *La hora de los hornos*. Lembremos que apesar de ter sido visto em festivais internacionais, o filme na Argentina ainda era desconhecido do grande público e não sendo exibido no circuito comercial tampouco era resenhado por jornais e revistas de grande circulação. Eis que, ao ser convidado para cobrir o Festival de Viña del Mar de 1969 para a revista *Periscopio*, Cozarinsky escreveu não só sobre *La hora de los hornos* como também sobre outros filmes do NCL.

Esta edição do Festival de Viña del Mar, ao lado de sua edição de 1967 e da *I Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida* (Venezuela) de 1968, são interpretadas pela historiografia do cinema latino-americano como os primeiros momentos de encontro, intercâmbio e projeção do NCL na própria América Latina. Esses festivais a priori não englobariam todos os realizadores do subcontinente e sim aqueles envolvidos em uma produção independente politicamente comprometida. Em 1969 o Festival de Viña del Mar já tinha por trás a sua história. Havia se iniciado em 1963 como uma extensão das atividades do *Cine Club Viña del Mar* e era voltado somente para a pequena produção chilena e sobretudo para o cinema amador. Em 1967, na sua quinta edição, é realizado o *Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* e uma mostra competitiva de curtas com filmes latino-americanos.

Posteriormente, a historiografia do cinema latino-americano vai atribuir a esse festival a qualidade de ter sido o marco inaugural e fundador do NCL. O que antes era tido

³ COZARINSKY, Edgardo. Tres pieles de vibora – Los films de Mai Zetterling. *Cine & Medios*, Buenos Aires, n.1, julho de 1969; COZARINSKY, Edgardo. Hacia el ideograma – Diálogo con Fischerman y Santiago. *Cine & Medios*, Buenos Aires, n.3, 1970.

⁴ MAHIEU, Agustín. El tercer cine – Latinoamérica hoy. *Cine & Medios*, Buenos Aires, n.1, julho de 1969.

como um fenômeno fragmentário, cada movimento de renovação isolado em seu próprio país, se converteria, a partir de 1967, em um fenômeno de abrangência continental. Salientou-se que essa foi a primeira vez em que cineastas de diferentes países do continente se encontravam, na própria América Latina e não mais na Europa, para assistirem aos filmes de seus colegas e para discutirem os problemas e impasses do cinema latino-americano. Esse caráter emblemático do Festival de 1967 e sua conversão em mito de origem do NCL foram primeiramente difundidos pelos próprios realizadores através de textos, entrevistas e declarações que, na maioria das vezes, eram publicadas pelas revistas de cinema latino-americanas⁵ que aderem ao movimento. Em um segundo momento a historiografia, principalmente a de origem anglo-saxônica, reproduz e prossegue o discurso dos realizadores, muitas vezes, monumentalizando tanto o NCL quanto o seu “marco fundador”.

Trabalhos recentes como os de Núñez (2009), Dávila (2014), Leon Frías (2014) não apresentam o tom monumentalizante e enaltecido de seus antecessores, no entanto, não questionam a importância do Festival de 1967 para a eclosão e explosão do NCL. Um estudo recente que se propõe a discutir o mito é o de Cortínez e Engelbert (2014), que não sendo um trabalho sobre o NCL e sim sobre o *Nuevo Cine Chileno* entra no assunto do festival mapeando como ele apareceu na historiografia chilena. Primeiramente cita o trabalho de Jacqueline Mouesca em que afirma que com o tempo o encontro de Viña 1967 ganhou importância e um caráter mítico. Em seguida menciona o “influyente” livro de Michael Chanan, *Chilean Cinema*, onde o autor indica que o festival não apenas se transformou em foco do *Nuevo Cine Chileno* como também do movimento de cinema revolucionário de todo o continente. Por fim, cita a cronologia feita por Juan Verdejo, Zuzana Pick e Gaston Ancelovici em que dividem o cinema chileno em um antes e depois de 1967. Nas palavras de Cortínez e Engelbert, “será preciso esperar até 2001 para encontrar uma primeira revisão desse mito no livro sobre Patricio Guzmán de Jorge Ruffinelli” (2014:102). Os autores, então, citam Ruffinelli:

A verdade era diferente. O festival desse ano sequer tinha o nome “latino-americano” no seu título, esteve constituído mais por críticos e produtores de cinema do que por diretores, não contou com nenhum longa-metragem, participaram 41 documentários, 13 curtas de ficção, o média-metragem [Manuela], e o júri declarou “desertos os prêmios das categorias de filmes

⁵ Para uma análise cuidadosa das revistas de cinema especializadas latino-americanas que apoiam e difundem o NCL em seu momento auge, ver Núñez, 2009.

de argumento” uma vez que não existia nenhum (RUFFINELLI apud CORTÍNEZ; ENGELBERT, 2014: 102).

O trecho de Ruffinelli indica que o *Primer encuentro de cineastas latinoamericanos* era apenas uma atividade dentro da programação do Festival e não o seu mote central uma vez que o termo “latino-americano” nem aparecia em seu título. A ideia de que o festival foi um grande encontro de diretores latino-americanos e que, a partir dessa reunião, criou-se o NCL, também é minimizada uma vez que a presença de críticos e produtores era quantitativamente maior que a de diretores. Talvez seja o resultado dessa diferença quantitativa o fato de que no corpo de jurados não haja nenhum realizador e sim somente críticos.⁶ O Festival ao não exibir longas-metragens tampouco representaria o mais significativo da nova produção latino-americana e se aproximaria do perfil de um festival amador onde se prioriza os curtas, tanto os de ficção como os documentais. Recordemos aqui que em suas origens o Festival de Viña del Mar era especificamente voltado ao cinema amador. Em suma, o Festival concretamente teria tido uma dimensão menor da que foi propagada posteriormente. É com o intuito de comprovar essa hipótese que Cortínez e Engelbert, com base em documentos, indicam que o comitê organizador ao longo do evento demonstra-se politicamente neutro, não apresentando o discurso combativo e agressivo que depois será associado ao Festival.

O Festival de Viña del Mar de 1969 será oficialmente chamado como *Segundo Festival de Cine Latinoamericano* rompendo assim com a numeração anterior iniciada em 1963 com a primeira edição. O *Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* da edição anterior se prolonga no *Segundo Encuentro* e agora sim há o termo “latino-americano” no título do Festival. Pegando como modelo o que foi feito na edição do Festival de Pésaro, Itália, de 1968, foram eliminados todos os prêmios com o objetivo de suprimir o caráter competitivo e foi proposto um funcionamento em assembleia com reuniões plenárias abertas. Nessas discussões o cinema de intervenção política foi posto como o modelo ideal de cinema a ser produzido, naquele momento, na América Latina. A ideia do cinema como instrumento de combate ou arma revolucionária foi o assunto que predominou. No entanto, o

⁶ Em sua edição em que faz a cobertura do Festival de Viña del Mar de 1967, a revista peruana *Hablemos de Cine* publica em duas páginas a qualificação dada pelos jurados a todos os filmes em competição e os nomes e as funções dos componentes do júri. Lá estão assim nomeados: “Miguel Reynel é Diretor da Cinemateca Universal Peruana; Alfredo Guevara dirige ‘Cine Cubano’ (Cuba); Alex Viany é um crítico e historiador de cinema (Brasil); José Agustín Mahieu é crítico da revista ‘Confirmado’ (Argentina); José Wainer é crítico do semanário ‘Marcha’ (Uruguai); Joaquín Olalla e Juan Ehrman são críticos dos semanários ‘PEC’ e ‘Ercilla’, respectivamente (Chile)”. *Hablemos de Cine*. Lima, n.34, março-abril de 1967.

aspecto militante do Festival foi expresso de maneira mais contundente com o fato de que a Presidência Honorária do *Segundo Encuentro de Cineastas* foi outorgada, por unanimidade, a Ernesto *Che* Guevara [1928-1967]. Cozarinsky, ao aceitar cobrir o evento, suspeitava que fosse encontrar na cidade chilena um clima de fervor político de tal proporção que o cinema em si seria colocado em segundo plano. É o que podemos constatar em seu texto, que começa com o tópico intitulado ironicamente de *El nombre del Che en vano*, que agora examinaremos.⁷

Cozarinsky inicia a sua resenha sobre os filmes exibidos dizendo que poderia parecer mesquinho apresentar objeções a um evento protegido por um clima cívico relativamente saudável. Porém, mesmo correndo o risco de ser tachado de mesquinho lança as suas ressalvas: “basta revisar as resoluções do primeiro encontro (1967) para comprovar que os seus propósitos nem começaram a se cumprir nos dois anos seguintes: as medidas de difusão internacional conjunta, tanto como as que poderiam ter favorecido a circulação de filmes entre diferentes países do continente”. Afirmar que no evento de 1969 sequer foi tentado propor soluções práticas. Após colocarem o encontro sob a condução espiritual do Comandante *Che* Guevara preferiram declamar contra o imperialismo norte-americano em um verdadeiro campeonato de boas consciências ideológicas, tendo ainda lugar para o arrebatado lírico ideológico. Nesse momento, Cozarinsky cita frases ditas por dois cineastas: “Eu sou um agitador cinematográfico, mas em primeiro lugar sou um agitador político (Santiago Álvarez)”;

“Para matar o inimigo não é necessário o melhor fuzil, para combater contra o imperialismo não necessitamos dos melhores filmes e sim dos mais eficazes (Joris Ivens)”.

A sensação de sentir-se um penetra em uma festa celebrada por pessoas desconhecidas ficará ainda mais evidente no segundo parágrafo: “Ao fazer da revolução um princípio moral, uma entidade transcendente, os debates perderam toda tensão dialética e, ainda quando todos os seus participantes não estivessem fundamentalmente de acordo, se contribuiu a instaurar uma hierarquia dogmática de rigidez quase eclesástica”. O resultado dessas discussões, segundo Cozarinsky, foi propor uma América Latina não tanto ao gosto dos cubanos mas sim ao dos europeus. Em outras palavras: o crítico observa a postura dogmática dos participantes que, estando preocupados em forjar uma ideia única e definitiva de América Latina, acabariam apresentando um olhar externo e exótico, mais

⁷ COZARINSKY, Edgardo. Viña del Mar: un cine en armas, *Periscopio*, Buenos Aires, 11 de novembro de 1969.

próximo dos europeus do que do modelo pretensamente revolucionário e combativo idealizado pelos cubanos.

Cozarinsky, ao falar das mostras de cinema clandestino, problematiza o sentido e a comunicabilidade do cinema político e até onde uma atitude combativa deve se medir com a realidade da linguagem cinematográfica. Pondera que quem vai a essas mostras não precisa ser convencido em relação ao que elas defendem. E quem não compartilha os seus pontos de vista, sequer ficará inteirado de sua existência ou permanecerá indiferente ao seu discurso. Ou seja, o cinema militante clandestino não estaria cumprindo os seus objetivos. Segundo o crítico, o único filme que inclui o problema da natureza e da eficácia do cinema político é *La hora de los hornos*. Antes, porém, de tecer os seus breves comentários sobre o filme, faz questão de frisar que ele é “tão premiado e difundido internacionalmente como invisível em seu país de origem”. Tendo essa informação como base, afirma que somente quando *La hora de los hornos* for exibido publicamente em sua pátria se poderá discuti-lo com a dedicação e a sinceridade que suscita no espectador argentino. Podemos deduzir que por conta das limitações espaciais de uma resenha sobre um festival e também pelo fato de que o filme ainda era desconhecido na Argentina, logo, pelos leitores da revista, Cozarinsky o tenha dedicado poucas palavras. Porém, nos perguntamos: será que foi mesmo por essas razões que o filme não mereceu, apesar de sua repercussão no exterior e de ser um filme argentino, maior atenção e mais espaço do que os demais filmes resenhados?

Como vimos, Cozarinsky diferencia *La hora de los hornos* dos demais filmes militantes por considerar que ele problematiza a natureza e a eficiência do cinema político. Assim, segundo o resenhista, “por incluir ‘espaços para a discussão’ e por se apresentar como ‘ato’ e não como espetáculo o filme de Solanas implanta dentro de si mesmo um movimento dialético e se converte em uma experiência sem comparação possível no cinema”. Os pontos positivos, portanto, seriam esses: a sua intenção em ultrapassar a experiência cinematográfica convencional ao incluir pausas para o debate ao longo da projeção e com isso provocar a passagem de uma fruição vinculada ao espetáculo para outra mais engajada e participativa. Observamos que essas qualidades apontadas não estão no filme em si e sim em uma maneira específica de exibi-lo. Podemos chegar à conclusão de que caso o filme não seja mais projetado dessa forma, essas qualidades se perderiam. Em seguida, o crítico faz as suas ressalvas:

Obra cheia de contradições não resolvidas (entre uma suposta objetividade histórica e a necessidade de violá-la para que a sua prédica seja eficaz;

entre o rechaço à condição de espetáculo e sua exibição não em sindicatos ou universidades e sim em um balneário, Paris ou Estocolmo, sem as pausas correspondentes e para uma elite politizada; entre o seu emprego de rudimentos da teoria marxista e um ímpeto operístico sumamente romântico), são precisamente essas contradições que lhe conferem interesse [a *La hora de los hornos*] e não seus possíveis valores objetivos, pois é um filme que se recusa (despreza) possuí-los.⁸

O interesse que o filme desperta estaria em algo que lhe escapa e que se encontra além de suas intenções. As contradições, frequentemente apontadas como defeito em um filme político, aqui são compreendidas como um elemento curioso. Todas essas contradições assinaladas se inserem em uma tensão entre teoria e prática. Embora Cozarinsky não faça menção direta ao trabalho teórico do *Cine Liberación*, naquele momento, o manifesto *Hacia un tercer cine*⁹ já era de seu conhecimento. Inclusive a noção de *Cine Acto*, citada na resenha, é explicada nesse manifesto. O choque entre teoria e prática aparece exatamente quando a objetividade histórica é corrompida pelas pregações militantes e quando a teoria do *Cine Acto* é desfeita por projeções que vão em sua direção contrária. Em vez da Argentina, é a Europa que vê *La hora de los hornos*, em vez dos trabalhadores em sindicatos, temos como espectadores uma elite intelectualizada em um balneário. No entanto, talvez a contradição mais interessante seja a última. Os “rudimentos” da teoria marxista e todo o seu invólucro racional e cientificista seria desmanchado por um romantismo revolucionário amalgamado em tons operísticos eloquentes. A lógica do materialismo dialético seria minimizada pela desmedida própria do romantismo. Cozarinsky aponta que essas contradições são mais relevantes do que os “valores objetivos” do filme. Também afirma que o próprio filme se recusa e até mesmo despreza possuí-los. Se entendermos esses valores como as suas qualidades estéticas ou formais, o filme como resultado não os despreza e muito menos os seus realizadores. No próprio manifesto distribuído no Encontro há uma passagem em que se questiona a frequente ideia de se pensar o filme militante como desprovido de qualidades formais e de se achar que o público

⁸ COZARINSKY, Edgardo. Viña del Mar: un cine en armas, *Periscopio*, Buenos Aires, 11 de novembro de 1969.

⁹ *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo* foi escrito durante as filmagens e as primeiras exibições clandestinas de *La hora de los hornos*. Sua primeira publicação foi na edição latino-americana de *Tricontinental* n. 13, outubro de 1969, revista editada pela OSPAAAL. Também em outubro de 1969, o manifesto foi distribuído em cópia mimeografada durante o Segundo Encontro de Cineastas Latino-Americanos do Festival de Viña del Mar, que aconteceu entre os dias 25 de outubro e 1 de novembro de 1969. Certamente, nesta ocasião, Cozarinsky teve acesso ao manifesto.

desses filmes não estaria preparado para compreender uma linguagem mais elaborada.¹⁰ Se por um lado Solanas e Getino se apoiavam no discurso próprio do cinema militante de que o cinema está a serviço de causas maiores, por outro em nenhum momento declararam que a estética deveria ser desprezada em prol do objetivo político assumido pelo filme. Em todo caso o crítico diz que o filme despreza os seus “valores objetivos” e com isso acaba se apoiando nessa sentença para, concordando com o filme, afirmar que esses valores não são os mais importantes. Independente da veracidade desse juízo do próprio filme, Cozarinsky desconsidera *La hora de los hornos* enquanto investigação formal.

Ao falar dos filmes do festival em segmentos separados por nacionalidade, o crítico Cozarinsky estabelece as suas preferências e objeções. Ao analisar a produção cubana exibida em Viña del Mar, sublinha uma posição crítica divergente da maioria de seus colegas. O aclamado e homenageado Santiago Álvarez [1919-1998] é por ele criticado. Para Cozarinsky, os curtas de Álvarez são brilhantes: composições que utilizam com maestria todos os recursos da montagem, da animação, da alteração de velocidades e do contraponto visual, nas quais se resume toda a herança de Lev Kuleshov [1899-1970], Dziga Vertov [1896-1954] e das contribuições canadenses e polonesas ao gênero. No entanto a sua curta duração e a sua perfeita terminação contribuem a limitar essas proezas cujos alardes de malícia e compaixão caem sobre alvos ideologicamente previsíveis. Estes não receberiam nenhuma luz nova servindo apenas para o jogo individual de Álvarez. É curioso percebermos que aqui, para o crítico, o apuro formal e estilístico por si só não é suficiente. Com toda a sua sofisticação estética e o seu uso de recursos expressivos heterogêneos, os filmes do reverenciado documentarista cubano seriam desprovidos de interesse crítico uma vez que não são ricos a partir de um ponto de vista ideológico.

Tomás Guitiérrez Alea [1928-1996] e o seu *Memorias del subdesarrollo* / *Memórias do subdesenvolvimento* (Cuba, 1968), ao contrário, será elogiado. Sobre ele diz: “*Memórias do subdesenvolvimento* é um filme menos simpático, nada demagógico, que desgostou tanto quem esperava uma mensagem revolucionária como quem buscava o pitoresco tropical”. Afirma que o filme emprega uma linguagem que recordaria ao Antonioni de *L’eclisse* / *O eclipse* (Itália, 1962) se Antonioni tivesse algum sentido de humor ou se conhecesse a ironia. A comparação que o crítico faz entre o cubano e o italiano é

¹⁰ “A eficácia obtida pelas melhores obras de cinema militante demonstram que camadas consideradas como atrasadas estão suficientemente aptas para captar o exato sentido de uma metáfora de imagens, de um efeito de montagem, de qualquer experimentação linguística que esteja colocada em função de uma determinada ideia” (SOLANAS; GETINO, 1988:48).

interessante não só porque é favorável ao primeiro como também pelo fato de que a simples comparação entre Alea e Antonioni seria impensável para um crítico alinhado ao NCL. Os realizadores “políticos” latino-americanos e os estetas europeus da incomunicabilidade, para essa crítica, estavam localizados em mundos distintos e incomunicáveis. Como Cozarinsky não é alinhado a esse setor da crítica, pode fazer relações e analogias com maior liberdade.

Para o resenhista o filme de Alea com sutileza e sem afetação expõe a experiência de um intelectual burguês quando sua família e amigos se exilam. A “precisão de cada observação, de cada matiz, o respeito (ideológico, portanto humano, portanto estético)” lhe parece surpreendente, inclusive o final aberto e inconcluso. É interessante como Cozarinsky resolve a equação entre ideologia e estética. Os dois elementos não são antagônicos e não estão em confronto e sim são equivalentes. Se o ideológico é humano, por conseguinte, também é estético. É o humano que os iguala. Cozarinsky então conclui “Ao admitir que a realidade é complexa, resulta pobre como obra de agitação porém talvez é mais autenticamente revolucionária, em um sentido integral, que o conformismo com os novos tempos exibidos, entre tantos, pelos *noticieros* de um Álvarez [...]”. Para o crítico, um filme revolucionário não necessariamente precisa ser de agitação. Ao contrário, um filme que desobedece as regras da agitação talvez tenha maiores possibilidades de ser revolucionário a partir de uma compreensão mais ampla do termo. Em suma: o cinema de Santiago Álvarez é limitado e simples porque não ultrapassa os limites da agitação e também conformista diante da realidade que analisa, ao passo que o filme de Alea examina com maior precisão os matizes e os diferentes aspectos do entorno representado. É inconcluso, ou seja, não é categórico, pronto e acabado.

Ao falar do cinema brasileiro, confere destaque a *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*. Diz que a virtude do realizador, sua modernidade inalienável, reside em não aspirar à seriedade do sociólogo ou do político e sim operar como poeta. O seu material recebe, desse modo, não as luzes opacas da estatística e sim a vida plena do mito. Segundo o crítico, o olhar de Glauber é o do visionário e o seu filme, que se atreve constantemente a borderar o ridículo, é sublime. Cozarinsky sugere uma polaridade: a seriedade da sociologia e da política versus a poesia, a opacidade da estatística versus a plenitude do mito. De um lado, implicitamente, está o cinema militante e do outro, o cinema de Glauber Rocha.

A singularidade de Glauber o protege inclusive de possíveis ressalvas em relação à sua aproximação com a Europa. Após informar que *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é uma produção internacional e que seus coprodutores são “Claude Antoine e a

TV alemã” diz que o filme tem “o exotismo (visual, humano, político) e nesse caso as cores detonantes para cativar a Europa; mas o autor devolve à Europa quase com fúria essa imagem convencional do trópico”. Glauber não emularia o olhar europeu sobre a América Latina e sim estabeleceria um jogo com o velho continente: cativar e devolver criticamente à Europa a imagem que ela tem do continente latino-americano.

No uso dessas cores estaria a importância de Glauber dentro de uma sensibilidade, e não um movimento, que seria encarnada no Brasil pelo chamado tropicalismo. Para o resenhista toda convenção deriva e depende de uma realidade e às vezes a expressa mais plenamente e em mais níveis do que os naturalismos. O tropicalismo, tal Glauber o cultiva, seria a única maneira de expressar o Brasil em sua totalidade, ou seja, os dados transfigurados pela imaginação, uma vez que esta também é um dado da realidade. Em seu breve comentário Cozarinsky viu a necessidade de informar ao leitor argentino a filiação de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* a uma tendência então em voga no país vizinho e teve o cuidado em classificá-la como uma “sensibilidade” e não como um movimento artístico. Além de uma sensibilidade o tropicalismo também é visto pelo crítico como uma convenção e essa convenção nas mãos de Glauber lhe parece ser naquele momento o melhor método para retratar o Brasil em sua completude. Cozarinsky diferencia o tropicalismo do filme de Glauber do tropicalismo de *Brasil ano 2000*. Para ele no filme de Walter Lima Júnior o tropicalismo decai em laboriosa alegoria com um humor político de cabaré centro-europeu. Em suma: para Cozarinsky *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é um dos melhores filmes exibidos em Viña del Mar.

Ao defender *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Cozarinsky se coloca, mais uma vez, do lado contrário de *Cine Liberación*. A delegação argentina do Festival, composta por críticos e realizadores, entre eles Fernando Solanas, atacou em peso o filme de Glauber. Obviamente, Glauber reagiu às críticas de Solanas¹¹ e essa polêmica provocada pelos convidados argentinos foi posteriormente recordada em algumas memórias do

¹¹ Como na carta que escreveu para Alfredo Guevara [1925-2013], diretor do *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) em maio de 1971 quando estava em Santiago do Chile. Na carta, Glauber descreve um extenso histórico das “perseguições” ao Cinema Novo perpetradas pela esquerda brasileira e as estende à esquerda latino-americana de um modo geral. Nesse momento, menciona Solanas e a sua investida contra o Cinema Novo no festival de Viña del Mar. A carta, a pedido de Glauber, foi publicada em *Cine Cubano*, porém Guevara, que também era seu diretor, cortou as partes em que Solanas é mencionado, talvez por querer evitar uma ruptura dentro do que compreendia ser o NCL. A carta, por sua vez, somente foi publicada na íntegra muitos anos depois na coletânea de cartas de Glauber organizada por Ivana Bentes. Ver Rocha, 1997: 403-404.

Festival.¹² Gonzalo Aguilar reflete sobre essa divergência entre o líder do Cinema Novo e o cinema militante argentino (2013). Para o autor, a diferença ideológica e cinematográfica entre ambos já se estabelece um pouco antes em *Terra em transe*. Assinala que Glauber, nesse filme, em vez de ver a origem de todos os males no imperialismo estadunidense e nas oligarquias nacionais, como assim fazia o cinema militante, põe em questão a atitude indecisa dos governos progressistas e a cumplicidade dos intelectuais com a ordem dominante. Aguilar menciona a famosa cena em que o personagem Paulo Martins tapa a boca de um popular impedindo-o de falar indicando que nela torna-se evidente a crítica ao paternalismo autoritário progressista. Para o autor o filme defende como solução a conversão desses intelectuais populistas em rebeldes armados. Desse modo, sustenta Aguilar: “quem fazia cinema militante podia estar de acordo com essa conclusão, mas dificilmente podia aceitar a crítica à burguesia nacional, o rechaço ao nacionalismo e a representação que [*Terra em transe*] faz das massas” (AGUILAR, 2013:166). As cenas de multidões não seriam épicas e sim carnavalescas e com um toque de ridículo e absurdo que não oferecia sinais de esperanças sobre o papel revolucionário que o povo poderia desempenhar diante do contexto opressivo. Em suma: o filme de Glauber não corresponde à representação do povo heroico e combatente defendida pelo *Cine Liberación*.

Aguilar descreve a diferença contextual entre o período que cobre os primeiros filmes de Glauber e o de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. No primeiro contexto ainda havia uma esperança em reverter o quadro político instalado com o golpe militar, no segundo, a possibilidade de mudança tornava-se cada vez mais ilusória. O manifesto *A estética do sonho* (1971) seria o resultado da crítica à razão que Glauber começou a desenvolver depois de *Terra em transe*. A visão da transformação social de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* seria mais amarga e colocaria para escanteio a estrutura racional e argumentativa que estava na base de todo o cinema político dos anos 1960, mesmo em *Terra em transe*. As matrizes da dialética marxista e a crença em uma racionalidade anticolonialista, na qual *Os condenados da terra* de Fanon teria tido um papel fundamental, foram as máquinas crítico-teóricas com as quais os realizadores do cinema militante ofereceram à racionalidade até aquilo que por definição parece fugir de seus domínios: a violência. Aguilar lembra que o *Cine Liberación* se servia de uma frase de Juan Domingo Perón [1895-1974]: “A violência nas mãos do povo não é violência e sim justiça”. Os movimentos militantes se apoiavam, portanto, nesta racionalidade que Glauber

¹² Ver Francia, 1990.

começa a questionar. Aí estaria a razão que explicaria as críticas de *Cine Liberación* a *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* em Viña del Mar (AGUILAR, 2013: 167).

Aguilar afirma que “a contrapelo do clima eufórico de 1969, Glauber foi o primeiro diretor latino-americano que entreviu a crise da racionalidade e de um relato histórico que supunha a fatalidade de uma revolução continental”. Consideramos que Glauber foi o primeiro diretor latino-americano “político” ou associado ao NCL que apostou no irracional e não o primeiro do continente. Sganzerla já havia representado o Terceiro Mundo pela via do irracionalismo com *O bandido da luz vermelha*. Tanto o primeiro filme de Sganzerla quanto o de Glauber foram filmados em 1968, no entanto, *O bandido* foi filmado, finalizado e exibido antes. O Cinema Marginal se fundamenta na irracionalidade. A novidade de Glauber está no contexto em que está inserido e, dentro do NCL, onde o paradigma nesse momento deixa de ser o Cinema Novo e passa a ser o cinema de intervenção política, sua guinada ao irracional não poderia ser compreendida. Como observou Aguilar, frente a um projeto como o de *Cine Liberación* ou de Jorge Sanjinés [1936], em que objetivavam construir cinematograficamente o povo, Glauber propunha um cinema em que o povo estava em transe, sempre por vir e sempre em processo de invenção (AGUILAR, 2013: 168). É a este cinema de experimentação poética que Cozarinsky prefere vincular-se e não a um cinema comprometido com as exigências da esquerda.

Voltemos à resenha. Cozarinsky tece uma breve comparação entre Glauber, Solanas e Sanjinés tomando como eixo exatamente o irracionalismo:

A reivindicação pela esquerda dos mitos tradicionais da direita (a raça, o sangue, a tradição, o culto ao líder e o pavor diante do de fora: em suma, o irracionalismo) se advertiu em muitos filmes exibidos em Viña. No nível mais poético está em Rocha; aparentemente justificada, sopra em Solanas; por franco oportunismo, em Yawar Malku, filme boliviano de Jorge Sanjinés [...].¹³

Concordamos que esses mitos aparecem nos filmes citados, porém, o que nos interessa sublinhar é que ao ser posto ao lado de outros realizadores do NCL, Glauber, para Cozarinsky, sempre estará em vantagem. E os termos dessa vantagem se localizam no campo estético, poético e artístico. A constatação de que o projeto de cinema de Glauber é distinto ao de Solanas e Sanjinés por si só questiona a ideia de coesão e homogeneidade defendida pelos ideólogos do NCL, dos quais sobressai-se a delegação cubana, liderada por

¹³ COZARINSKY, Edgardo. Viña del Mar: un cine en armas, *Periscopio*, Buenos Aires, 11 de novembro de 1969.

Alfredo Guevara, presente no festival. O irracionalismo, frequentemente refutado pela crítica alinhada ao NCL, é visto de maneira positiva por Cozarinsky. Se o irracional aparece poeticamente no filme de Glauber, ele se esboça justificado e fundamentado [pela razão?] no filme de Solanas. No entanto, o crítico é mais duro com Sanjinés. O próximo filme a ser examinado é justamente o do cineasta boliviano.

Sobre *Yawar Malku/ Sangre de condor* (Jorge Sanjinés, Bolívia, 1969), Cozarinsky o define como dotado de um primitivismo sem encanto, uma vez que não reivindica sua pobreza no plano do estilo. Deficiências técnicas, limitações de produção coexistem, segundo sua avaliação, com uma sintaxe e uma retórica pela busca da exatidão emotiva e ideológica. E assim aproxima Sanjinés ao “De Sica do passado e ao Pontecorvo de hoje”. Sobre a produção chilena classifica como o filme “mais valioso e um dos mais importantes do festival” *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, Chile, 1969). Afirma que o filme apresenta uma “admirável elaboração de *mise-en-scène*”, o que nos reitera, mais uma vez, os critérios de avaliação adotados pelo crítico.

Sobre o cinema mexicano, diz que os seus representantes se distanciaram da sensibilidade predominante do festival: *Fando y Lis* (Alejandro Jodorowsky, México, 1967) e *Juego de mentiras* (Archibaldo Burns, México, 1967). É justamente essa “sensibilidade” que faz com que determinados filmes sejam supervalorizados e outros ignorados. No caso do cinema argentino recorda que vários filmes foram postos de lado graças à enorme atenção dada a *La hora de los hornos: Breve Cielo* (David José Kohon, Argentina, 1969), *Mosaico* (Néstor Partenostro, Argentina, 1969) e *Palo y hueso* (Nicolás Sarquis, Argentina, 1969). Sobre esse critério seletivo diz que nos festivais mundanos geralmente os filmes mais difíceis são diluídos e não recebem a atenção necessária. Em Viña del Mar, um “festival de oposição”, ocorre algo similar. No entanto, os filmes que aqui são esquecidos são aqueles que não satisfazem o seu culto ao cinema de combate e de agitação.

Ao analisarmos a sua cobertura ao Festival de Viña del Mar fica claro que a predileção de Cozarinsky se dirige aos cineastas mais ousados em termos de estilo e, de um certo modo, mais independentes politicamente: Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha e Raúl Ruiz. As ressalvas a Fernando Solanas, Santiago Álvarez e Jorge Sanjinés nos conduzem para a sua restrição ao cinema militante de um modo geral. Tal restrição será exposta mais uma vez quatro anos depois através de um texto e de uma entrevista publicados pela revista *Hablemos de Cine*. Nessa ocasião já não é mais o crítico que fala e sim o cineasta que acabou de realizar o seu primeiro longa-metragem. Ele também não

estará sozinho, o seu texto será publicado junto com os textos dos amigos Julio César Ludueña e Miguel Bejo.

2.2 As declarações do *Cine Subterráneo* em *Hablemos de Cine*

Em 1971, Edgardo Cozarinsky finaliza *Puntos suspensivos*, Julio Ludueña filma *Alianza para el progreso* e Miguel Bejo roda *La familia unida esperando la llegada de Hallegwyn*. Dois anos depois, em 1973, esses cineastas continuavam anônimos e seus filmes permaneciam desconhecidos do grande público, porém, mereceram o reconhecimento da revista peruana *Hablemos de Cine* que em seu número 65 lhes dedicou um dossiê em sua seção *Cine Latinoamericano*.

A revista *Hablemos de Cine* foi fundada em 1965. Em seus dois primeiros anos privilegiou o cinema moderno europeu, cujos filmes apareciam na grande maioria de suas capas, e o estudo do cinema hollywoodiano clássico. É a partir de seu número 34, de março-abril de 1967, justamente na edição em que publica a cobertura do Festival de Viña del Mar, que voltará as suas atenções para o cinema latino-americano. Neste número também será inaugurada a seção *Cine Latinoamericano*, que publicará textos, manifestos e entrevistas com cineastas de diversos países do continente. O foco recairá no cinema de autor, no cinema moderno latino-americano, notadamente a sua vertente política. Haverá uma atenção maior conferida a grupos ou movimentos cinematográficos do que a cineastas isolados, portanto, o Cinema Novo será o principal tema da seção, contabilizando até o número 65, oito aparições. Em seguida está o cinema mexicano (cinco), o cinema cubano pós-revolucionário (quatro), o Grupo *Cine Liberación* (quatro), o cinema uruguaio (duas), Sanjinés (duas), o cinema colombiano representado por Carlos Álvarez (duas), o cinema chileno (duas) e o cinema paraguaio (uma).

Notamos que excetuando as entrevistas de diretores (Luis Alcoriza e Arturo Ripstein), críticos (Emilio García Riera) e escritores (Carlos Fuentes) mexicanos e os dois textos dedicados ao cinema paraguaio, tudo que tinha aparecido até então nessa seção girava em torno da órbita do NCL. Não veremos em suas páginas nenhum realizador ou grupo que seja contrário ou crítico ao NCL. A exceção que confirma a regra aparece no número 50-51 de novembro-dezembro de 1970 onde encontraremos entrevistas de Júlio Bressane e de Neville D'Almeida ao lado das de Gustavo Dahl e David Neves sob o título de “Diálogo com o Cinema Novo”. Em outras palavras: os dois cineastas *marginais* não são

considerados como tais e sim como integrantes do grupo cinemanovista, único grupo cinematográfico brasileiro que realmente existia para a revista.

Por tudo isso não deixa de ser curioso que, nesse momento de crise, em que a revista apresenta periodicidade anual, ela dedique, pela primeira vez, um dossiê a um conjunto de realizadores não pertencentes ao NCL. Trata-se, como sabemos, de três cineastas vanguardistas, dois dos quais oriundos da publicidade, que se situam na esfera oposta do Grupo *Cine Liberación*. Esse dossiê, intitulado “Tres cineastas argentinos toman la palabra” é composto por um texto de cada diretor e ainda por uma entrevista exclusiva com Cozarinsky.

O crítico A. Ponce de León afirmava no texto de abertura do dossiê que os melhores filmes realizados na Argentina nos últimos três anos tinham sido feitos à margem e contra a indústria cinematográfica. Não tinham sido autorizados pela censura para a sua exibição pública e circulavam clandestinamente. Destacava um traço em comum nesses três estreantes: a oposição mais implícita que programática à concepção de cinema encarnada em filmes como *La hora de los hornos*. Oposição que, segundo o redator, em alguns casos se origina da discrepância sobre a natureza da comunicação cinematográfica e em outros de uma oposição ideológica, marxista, ao “populismo neoperonista do grupo capitaneado por Solanas”. O crítico avaliava que esses filmes demonstram que a chave da agitação não é a única via na direção de um cinema crítico e político.

É interessante observar que o redator aponta como o principal ponto em comum nesses três filmes justamente a oposição a *La hora de los hornos*, porém, essa oposição seria “implícita” e não direta. A oposição residiria na forma e no discurso dos próprios filmes e não em um direcionamento programático de ataque e combate ao *Cine Liberación*. Como veremos ao examinarmos os textos e a entrevista do dossiê, em nenhum momento são citados os nomes Fernando Solanas, Octavio Getino ou *La hora de los hornos* e *Cine Liberación*. Se não há um embate explícito, há sim um claro propósito em se colocar na direção contrária. Ao afirmar que a oposição desses filmes ao *Cine Liberación* ultrapassa o âmbito das divergências cinematográficas e se instala também no aspecto ideológico, Ponce de León faz uma provocação: são os cineastas *subterráneos* os verdadeiros marxistas e não os militantes. Estes, sendo populistas e neoperonistas, realizariam um cinema de igual tendência e, portanto, distante do projeto de cinema desses três realizadores estreantes. Tal projeto conceberia um novo olhar para o cinema político, longe da militância ou do panfletário. Observamos que tanto Ponce de León em sua comparação entre os cineastas *subterráneos* e os militantes como Sganzerla quando compara a nova geração *marginal*

com o Cinema Novo¹⁴ veem nos estreantes o surgimento de uma nova maneira de se pensar cinema e política. Com isso voltamos à nossa questão: seria essa outra maneira de conceber a interface entre cinema e política o principal elemento de oposição entre esse cinema moderno surgido após 1968 [Cinema Marginal e *Cine Subterráneo*] e o cinema moderno dos anos 1960 [Cinema Novo e *Cine Liberación*]?

No último parágrafo de sua introdução, Ponce de León salienta que dentro do panorama cinematográfico argentino havia outros diretores e filmes, mas que considerou útil apresentar esses três textos em que três cineastas se referem à experiência de realização de seus primeiros longas-metragens. Afirma que esses diretores representam qualidades diferentes, mas interessantes pela sua riqueza de enfoque para o fenômeno político e o ato cinematográfico. Deste modo, os particulariza: “Cozarinsky com a sua imaginação linguística e seu intenso sentido poético; Ludueña com seu rigor ideológico e extrema desnudez expressiva; Bejo, que analisa a situação de seu país pela dupla luz da psicanálise e do cinema, metades inseparáveis de seu método”.

O texto de Cozarinsky, intitulado “Trabajar en y con la materialidad del cine”, é o primeiro a ser apresentado na ordem montada pelo dossiê. O autor começa a explicar que os três pontinhos que intitula o seu filme é a definição de um espaço. No centro de seu filme há um personagem, que poderá ser classificado pelo espectador como pitoresco, monstruoso, heroico ou excepcional. Trata-se do Padre M, o seu protagonista, um “sobrevivente da Velha Direita, aquela para a qual a derrota de Hitler em 1945 significou o principio do apocalipse”. Cozarinsky afirma que compôs esse personagem como uma figura, que mesmo percorrendo todo o filme, permanecemos sem saber algo concreto sobre ele. O pouco que se pode apreender sobre M se dá através da forma em que os outros personagens reagem diante dele, determinados contextos e algumas relações assinaladas reveladas pelo seu trajeto. Trata-se de um personagem que encarna a “direita”, o “inimigo” e que apenas pode ser lido por meio do olhar das outras figuras que com ele se relacionam. No filme, o Padre M se movimenta em três espaços distintos: os círculos militares, a alta burguesia e o meio eclesiástico.

Portanto, segundo Cozarinsky, “o espaço definido” é o desse personagem em uma sociedade. Mas também é o desse filme no cinema. O realizador afirma: “Senti o perigo de chegar, a partir de um personagem tão excepcional, de um tema tão próximo da denúncia e

¹⁴ Ver VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1968.

da agitação, aos lugares comuns que fizeram do cinema político um gênero industrial”.¹⁵ Aqui, pelo uso da palavra “industrial” o autor poderia estar se referindo ao *thriller* político europeu, representado por nomes como Francesco Rosi [1922-2015], Costa-Gravas [1933], Elio Petri [1929-1982] e Gillo Pontecorvo [1919-2006], cujos filmes abordavam a denúncia social por meio dos códigos do cinema de gênero. Esse cinema político é para Cozarinsky “exatamente o oposto de qualquer ideia de política (conhecimento mais ação) já que entende a cumplicidade entre autor e público como algo pronto [...] Resumindo, um cinema que não descobre e nem revela nada”. Em seguida, continuando o seu raciocínio, o autor parece estar se referindo ao verdadeiro objeto de sua crítica: o *Cine Liberación*: “procurei fazer um filme que investigasse e não um filme que ilustrasse um conhecimento já adquirido; quis que o filme em si fosse uma pesquisa e terminasse brotando algum conhecimento, algum desconcerto, algo que não existiria sem ele”.¹⁶

O autor ao falar de seu filme transita pelo campo semântico da revelação, da descoberta e da pesquisa. Demonstra ser contrário aos filmes que não investem na relação autor/espectador e aos que apenas ilustram uma mensagem pré-estabelecida. Concebe a prática cinematográfica como uma atividade geradora de conhecimento e o filme como algo que, pela sua simples existência, pode alterar, modificar ou desconcertar o indivíduo que com ele interage. Mais adiante em seu texto, se refere ao didatismo: “devo dizer que na sociedade onde vivemos e trabalhamos a claridade didática é algo a ser conquistado, ainda para quem se interesse em exercê-la”.¹⁷ Cozarinsky indica que há interessados em sua adoção, o que não é o seu caso. A partir de seu primeiro filme, podemos afirmar que o cineasta não se interessa em fazer um cinema didático onde as questões seriam enunciadas como prontas e estabelecidas. O realizador prefere jogar com os recursos da ambiguidade. Por fim, no último parágrafo, se defende das acusações que o seu filme recebeu quando foi exibido em festivais internacionais:

Da casualidade de quem acusou Puntos suspensivos de filme intelectual ou europeizado são os quem pretendem dissimular, facilitar as complexidades desta Buenos Aires, que só existe a partir da transculturalização, para melhor consumo de um público europeu ávido de terceiro-mundismo como de pôsters com a imagem do Che. Creio que devemos nos resignar, hoje e aqui, a começar por esclarecer a nossa linguagem. Se vamos vender a revolução como se vendem refrigerantes

¹⁵ COZARINSKY, Edgardo. Trabajar en y con la materialidad del cine. *Hablemos de Cine*, Lima, n. 65, 1973, p.17.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

ou desodorantes, se terminará por descobrir que essa revolução, ao ser comprada, não é mais do que outro refrigerante, outro desodorante. É o equívoco de quem crê no documentário, na agitação e não começa por trabalhar com e na materialidade desse cinema que todos elegemos.¹⁸

O filme de Cozarinsky não corresponde ao que a crítica europeia compreende como um filme latino-americano moderno. Ao não apresentar a visualidade e os signos ditos do Terceiro Mundo é tachado por esta e pelos representantes do cinema de agitação de “colonizado” ou “europeizado”. Assim, Cozarinsky aqui devolve aos seus detratores a mesma acusação ao afirmar que o cinema de agitação fabrica uma revolução para o deleite e o consumo de um público europeu ávido de exotismo. O autor também critica o privilégio que esse cinema confere ao conteúdo e ao registro documental em detrimento do trabalho com a forma e os materiais específicos do cinema.

O autor, ao utilizar o termo “transculturalização”, não parece se aproximar do conceito elaborado por pensadores como Fernando Ortiz [1881-1969]¹⁹ e Ángel Rama [1926-1983].²⁰ Aqui, ao definir Buenos Aires como um fenômeno complexo que só pode ser compreendido por essa via, Cozarinsky flerta, de forma consciente ou não, com o tropicalismo e com as tradições que o impulsionaram. Em outras palavras: as delimitações entre o que é estrangeiro e o que é nacional tornam-se imprecisas. O que vem de fora longe de ser visto como uma estratégia de dominação do imperialismo ou da CIA, conforme defendia o *Cine Liberación*, é sentido também como algo próprio. A atitude de se apropriar do elemento externo, modificá-lo, reprocessá-lo de tal maneira a ponto de que ele já não seja totalmente estrangeiro, é uma atitude mais dinâmica e complexa do que a sua simples negação. Tal percepção dialética entre o de dentro e o de fora está presente no texto de Cozarinsky e assinala uma de suas diferenças em relação ao *Cine Liberación*.

O segundo texto é “La ficción de la ficción es la realidad”, de Ludueña. O texto se inicia afirmando que a situação dos cineastas argentinos era desesperante. Afogados pela dependência econômica, política e cultural, as escassas alternativas de realização consistiam na submissão às regras do jogo, onde a manifestação de qualquer signo vinculado à realidade circundante estaria condenada ao silêncio. As consequências dessa situação resultaram em filmes que os próprios realizadores tinham vergonha de assumir como seus e que os exibidores se negavam em projetar. Essas condições ainda estão

¹⁸ COZARINSKY, Edgardo. Trabajar en y con la materialidad del cine. *Hablemos de Cine*, Lima, n.65, 1973, p.17-18, grifo do autor.

¹⁹ Ver Ortiz, 1983.

²⁰ Ver Rama, 2008.

vigentes, o que de fato havia mudado foi a postura de alguns cineastas, incluindo a do autor e a de seus companheiros, que resolveram se marginalizar do sistema para superá-lo.

Se Ludueña afirma que situar-se à margem do sistema é uma alternativa válida para superá-lo, em seguida diz “muitas vezes nos perguntam se tentamos transformar o mundo com um filme. Não. O único que muda os filmes é o mundo”.²¹ No entanto, salienta que o mundo que modifica os filmes não é o mundo repressivo e alienado cujos interesses são representados e cuidados pela censura. A repressão, segundo o realizador, nunca ajudou a criar nada porque criação é ação e a repressão é só uma reação. Afirma que o cinema latino-americano se marginalizou para que a sua liberdade fosse restituída. No parágrafo seguinte diz que nos países colonizados a verdade apresenta nomes muito claros apesar de não habitar em seus povos. Assim, buscou utilizar o método adequado para que ela, a verdade, apareça em seus filmes. Esse método é a ficção. Alega que os meios de comunicação produzem uma infinidade de cenas documentais que ilustram a sua ideologia sobre aspectos essenciais da realidade. Aparentemente, modificar o som e a montagem seria o suficiente para alterar o discurso dessas imagens e torná-las contrainformativas. Porém, alguns detalhes introduzem dúvidas importantes sobre as possibilidades do documentário. Primeiro: a mudança de som e montagem é uma arma de fio duplo, uma vez que as tomadas podem ser usadas constantemente em um sentido ou em outro. Segundo: sabendo que todo filme é como se filma, esse filme já teve um diretor: o sistema que ordenou o seu registro.

Para comprovar que a ficção é o autêntico discurso crítico sobre a realidade, Ludueña se vale da seguinte analogia: na mais simples pesquisa científica, para se compreender um fenômeno, ele é recriado. A ficção procura recuperar um processo para explicá-lo, descobrir a sua verdadeira estrutura e ensaiar sobre ele. As imagens recriadas pela ficção, segundo o cineasta, apresentam o seu próprio som; logo, não poderão ser utilizadas senão com o sentido em que foram filmadas. Na medida em que cada plano constitua uma sequência, um discurso completo, tampouco a sua expressão dependerá da montagem. O diretor aqui parece defender um específico método de filmagem: a captação em som direto e o uso de planos-sequência. Esse método, a seu ver, seria menos propenso a manipulações do que o documentário.

Ludueña diz não estar negando o cinema documentário e sim estar estabelecendo as razões que o levou a decidir pela ficção, “abandonando a tradição de quase todo cinema

²¹ LUDUEÑA, Julio. La ficción de la ficción es la realidad, *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973,p.18.

político latino-americano”. O autor aqui exagera ao dizer que a quase totalidade do cinema político produzido no continente foi composta por documentários. Provavelmente ele deve ter se baseado no contexto argentino e tomou a parte pelo todo sem considerar os outros quadros contextuais que também compõem essa “tradição”. Ludueña valoriza a ficção, no entanto sua valoração não é irrestrita pois aqui cabem ressalvas ao cinema hollywoodiano. Deste modo critica a

psicologia dos personagens, o estilo de atuação, as estruturas dramáticas, o ritmo, o tempo, os ângulos e movimentos de câmera, a elaboração pré-estabelecida das sequências, os eixos de montagem e o realismo das cenas – sempre realismo, nunca realidade – junto com as qualidades de um roteiro inventado, como todo o resto, para um ocultamento sistemático.²²

Logo, parece que para o realizador, tanto o documentário como a ficção hollywoodiana, não seriam os autênticos veiculadores da “verdade” no cinema. A verdade só viria à tona com a denúncia dos meios de produção e com o não ocultamento do aparato cinematográfico.

Nos parágrafos seguintes, Ludueña, por meio de exemplos extraídos de seu filme, procura argumentar como a sua ficção é diametralmente oposta à produzida por Hollywood. Fala sobre composição de personagens, estrutura dramática e ritmo. Sobre os primeiros diz: “Os personagens de *Alianza* são símbolos. Cada um deles representa uma classe social e a estrutura dramática que os mobiliza por meio de sua conduta sexual é o esquema que os interesses tem traçado a partir do poder para manter a permanência de uma mentira”.²³ Desta maneira, para o diretor, os atores devem se distanciar de seus papéis para se esquivar da redução naturalista e reproduzir a finalidade objetiva de esclarecê-la. Logo, “o espectador compreende o significado das ações dos atores e, em vez de entusiasmarem-se com elas, as compara e as mede. Ou melhor: as julga”. Ludueña aqui parece deixar nítida uma dívida com Brecht.

No entanto, o mais interessante de suas considerações se revela quando afirma que a sua proposta e a de sua equipe foi fazer o pior filme que poderiam ter feito: “a câmera toma a pior posição possível, os atores o pior estilo possível, a luz a pior simplicidade possível, a cena a pior das alternativas possíveis, a montagem a pior solução possível, o ritmo não

²² LUDUEÑA, Julio. La ficción de la ficción es la realidad, *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.18.

²³ Ibidem, p.19.

existe”. Tudo muito ruim, porém, o autor se pergunta, “ruim para quem?”. Ele, então, responde:

Para uma cultura que se luziu completando a santa inquisição, o incesto, os campos de concentração, as bombas atômicas, os colonialismos e seguramente, algumas atrocidades que nos aguardam em um futuro próximo. Para essa cultura, *Alianza* é um filme muito ruim. Para qualquer outra, menos atroz com a humanidade, é possível que seja muito bom.²⁴

Essa proposição de Ludueña se aproxima a de Sganzerla quando na época de *O bandido da luz vermelha* o chamava de “filmeeco” e o definiu como um “filme péssimo e livre”.²⁵ Ou quando ao falar sobre a *Mulher de todos* afirmou que busca “aquilo que o povo brasileiro espera de nós desde o tempo da chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior cinema do mundo!”.²⁶ Os dois defendem o filme ruim. Ludueña o proclama como uma via para desvincular-se de uma cultura que ao mesmo tempo em que cultua, equivocadamente, um ideal de estética e perfeição supremo é capaz de cometer as maiores violências contra a humanidade. É se dirigindo na direção oposta do projeto estético dessa cultura que o cinema poderá encontrar o seu caminho de resistência. A ruindade é aqui bem-vinda porque afasta o filme da cultura dominante e o alinha a uma procura estética contrária e própria. Já para Sganzerla o filme ruim é o caminho para mergulhar nas origens e implicações do subdesenvolvimento. É uma maneira de se alinhar à tradição cultural das chanchadas, do rádio brasileiro, da música de cabaré e também do “lixo cultural” importado, como o filme B hollywoodiano, que consumimos e reciclamos com avidez. O filme ruim é para Sganzerla também um caminho de alinhamento uma vez que é através dele que se filia a um repertório típico do subdesenvolvimento e ao mesmo tempo se afasta do repertório cultivado pela elite e pela esquerda racionalista. De modo que tanto para Sganzerla como para Ludueña o filme ruim é o caminho para se atingir a originalidade e sair dos limites do *status quo*.

O terceiro e último texto do dossiê é “Un cine de transición”, de Miguel Bejo. O diretor logo de início se filia a Luís Buñuel [1900-1983] e ao cinema surrealista ao afirmar que o ponto de partida de seu filme é o irracional e que nenhuma linguagem como a do cinema é tão apropriada para expressá-lo. O cinema é capaz de materializar o sonho

²⁴ LUDUEÑA, Julio. La ficción de la ficción es la realidad, *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.19.

²⁵ SGANZERLA, Rogério. O filme em questão. O bandido da luz vermelha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1969.

²⁶ Idem. O filme em questão. A mulher de todos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970.

compartilhado e emaná-lo através da tela. *La familia unida esperando la llegada de Hallowyn* se apropria da atmosfera, da visualidade e das iconografias do filme de horror para narrar a decomposição de uma família burguesa que, confinada em sua sombria mansão, aguarda a chegada de Hallowyn. Este se trata de um mito. Ao mesmo tempo em que é esperado com medo e apreensão pela família, é esperado com entusiasmo e esperança pelos personagens do “Submundo”. A burguesia então seriam os “de dentro” da mansão e o povo, ou seja, o submundo, seriam os “de fora” da grande casa. O filme, segundo o diretor, foi desenvolvido a partir de uma cena específica: a do jantar. Foi permitido que os personagens surgissem a partir de situações que lhes eram familiares. Cada ator, segundo Bejo, não representa um papel e sim um setor do subconsciente. O primeiro elemento utilizado foi uma quantidade de fantasias que se localizam dentro de cada arquétipo. Assim, Pai = autoridade, verticalidade; Filha = inocência, virgindade; Filho = rebelião; Tia = aceitação, experiência; Senhor = formalidade; Noivo = machismo; Avô = senilidade, agressividade.

A família captada pelo filme não seria uma família típica e sim a família clássica do cinema, o que comprova que mais que mimetizar a realidade e tornar sua representação crível e verossímil, Bejo está interessado em interagir com referentes cinematográficos. A realidade que aqui se imprime é a do cinema. Essa família, segundo o diretor, chega a um limite, descobrindo a ideologia que representa. Por essa razão, a gradual destruição da família é mais física que dramática. Não há no filme uma progressão ou motivações dramáticas. Sua intenção era que os personagens se transformassem, ao longo do filme, em ideias presentes. Todos os seus personagens são um conjunto de arquétipos cinematográficos e representam uma concepção maniqueísta do mundo.

Para Bejo, um dos elementos fundamentais para o desenvolvimento do filme é o sexo, cujo subtema poderia ser um longo coito permanentemente reprimido. O sexo, segundo o autor, aparece ligado a toda fantasia inconsciente e que por ser um motor de incalculável poder é sutilmente reprimido, até o ponto de sempre aparecer como um problema quase secundário, quando na realidade o seu controle e a sua repressão são um dos pilares do sistema. Diferentemente do cinema político tradicional que, de um modo geral, não percebe a sexualidade como questão relevante, Ludueña a situa como problemática fundamental. Aqui, o inconsciente, a sexualidade e a psicanálise são compreendidos como questões políticas.

Segundo o realizador, a opção que se busca provocar não é por um personagem ou por outro e sim por um ponto de vista ou por outro. É preciso escolher a partir de onde se

vai julgar. O filme propõe o triunfo dos personagens do submundo em detrimento dos personagens da mansão por serem eles uma maioria, não no sentido de quantidade e sim porque as suas individualidades estão aglutinadas em um denominador comum. No embate individualismo versus coletivismo, aqui, o segundo vence.

Para Bejo, *La familia unida esperando la llegada de Hallegwyn* não implica a destruição do cinema e nem de um tipo de cinema. Bejo não se aproxima de Godard, então em sua fase do Grupo Dziga Vertov, e de seu desejo de demolir o cinema. Tampouco se aproxima do tom beligerante de Sganzerla em relação ao Cinema Novo. Em outras palavras, o cineasta não parece se preocupar em acabar com o cinema tal como ele se constitui nem com nenhum modelo de cinema que seja contrário ao seu filme, seja ele estrangeiro ou local. Com isso, não se coloca explicitamente como rival do Grupo *Cine Liberación*. O grupo de Solanas e Getino, assim como o cinema militante de seu país de um modo geral, aparentemente não o incomoda. Combatê-lo não é algo que lhe preocupa. No entanto, da mesma forma que os seus colegas Cozarinsky e Ludueña, Bejo almeja atingir um outro patamar, uma outra esfera, tanto no cinema como na vida:

O que se propõe é estabelecer um ponto de mira, preparar a passagem para um cinema que em outro contexto, no do devir histórico, saiba assimilar e decantar tudo aquilo que, definitivamente, foi a sua origem. Esse filme termina, outro poderá ser realizado dentro de uma casa isolada, ou bem seguindo os passos do Submundo a outros âmbitos e outras épocas.²⁷

Cozarinsky, Ludueña e Bejo parecem se posicionar dentro do âmbito do “cinema político”, porém, não se identificam com o conceito de cinema político defendido pelo *Cine Liberación*. Filiam-se à expansão do termo “política” que veio à tona a partir de 1968 em que a política passou a ocupar espaços que antes lhe estavam vedados: a sexualidade, o comportamento, o corpo e a própria linguagem. Não acreditam na agitação e em seu lugar depositam toda a sua devoção nas possibilidades ilimitadas da linguagem cinematográfica. Não acreditam no documentário militante, em que a sua função expositiva e retórica orienta o espectador a seguir e a acreditar em tudo que é emanado pela voz do narrador onipresente, onisciente e onipotente. Creem sim, na ficção e na ambiguidade que as suas possibilidades sugerem. Estando à margem da indústria e da mídia, tendo os seus filmes alojados na categoria de invisíveis, esses três cineastas aproveitaram o espaço

²⁷ BEJO, Miguel. Un cine de transición, *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.21.

disponibilizado por *Hablemos de Cine* para deixar registrado as suas percepções e suas posições diante do cinema.

Ainda que não explícita ou nominalmente promovidos como manifestos, podemos entender esses textos como algo similar. O manifesto, gênero textual utilizado pelas vanguardas dos anos 1920, tinha sido retomado pelo cinema político latino-americano. Dentro desse âmbito foram difundidos: *A estética da fome* (Glauber Rocha, 1965), *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968) e *Por un cine imperfecto* (Julio García Espinosa, 1969). Excetuando o primeiro,²⁸ todos os outros foram publicados por *Hablemos de cine*.²⁹ Talvez a postura de distanciamento tomada por Cozarinsky, Ludueña e Bejo em relação ao *Cine Liberación* os tenha também distanciado da ideia de manifesto. Utilizar o termo manifesto para nomear os seus textos seria aproximá-los de alguma maneira ao *Cine Liberación* e ao NCL e das posturas que, para eles, já tinham ficado para trás. O manifesto, como gênero literário, também se associa à ideia de movimento ou de escola artística, afinal, todo movimento artístico que se prezasse tinha o seu próprio manifesto. Nada, naquele momento, poderia parecer mais retrógrado e institucionalizado do que a ideia de “escola artística”. Se, no Brasil, os cineastas ditos *marginais* romperam com o Cinema Novo porque em suas avaliações este havia se tornado uma escola respeitável, na Argentina não era tão diferente. Podemos afirmar que a associação movimento artístico-instituição também estava presente nesses cineastas argentinos.

No final de 1973, ano da publicação do dossiê, Cozarinsky, Bejo e Ludueña teriam se unido para montar a produtora CAM.³⁰ Os três já haviam dirigido seus primeiros filmes de maneira independente e naquele momento resolveram somar esforços para construir uma iniciativa coletiva. CAM, cuja sigla significa *Cine Argentino Moderno*, em seus planos originais contaria com a participação de Adolfo Lavarello [1928-2010] como produtor executivo. Os empresários César Civita [1905-2005] e David Craiver [1941-1976] seriam

²⁸ Apesar de *A estética da fome* não ter sido publicado na época em que foi escrito e nem depois outros textos de Glauber apareceram nas páginas da revista. Até o número 65 foram publicados os seguintes textos de Glauber: “Entrevista con Glauber Rocha” (n.35, maio-junho 1967); “Autopresentación de Glauber Rocha. Lucha y destino de un cine personal”, “Glauber Rocha y Tierra en trance”, “Entrevista exclusiva. Glauber: el trance de América Latina”, “Glauber, después del triunfo. ¿Quién hace presiones en Cannes?”, “De Rocha sobre Godard: ¿Usted gusta Jean-Luc Godard? (si no, estás de más)” (n.47, maio-junho 1969); “O bravo guerreiro” (n.50-51, novembro-dezembro 1969/ janeiro-fevereiro 1970); “De la sequedad a las palmeras” (n.53, maio-junho 1970).

²⁹ *Hacia un tercer cine*, dividido em duas partes, foi publicado no n.53 (maio-junho 1970) e no n.54 (julho-agosto 1970). *Por un cine imperfecto* foi publicado no n.55-56 (setembro-outubro/ novembro-dezembro 1970).

³⁰ Ver Wolkowics, 2015:68.

os investidores. Contando com a repercussão que *Puntos suspensivos*, *Alianza para el progreso* e *La familia unida esperando la llegada de Halley* conseguiram com as suas exibições em festivais europeus, a ideia era produzir filmes com capital argentino para posteriormente distribuí-los na Europa.³¹ Sessões conjuntas com esses três filmes foram organizadas na Europa com o nome CAM, embora eles tenham sido realizados antes da produtora.

Curiosamente o nome CAM não é mencionado no dossiê, não aparecendo nos textos individuais e tampouco na entrevista de Cozarinsky. O texto de Ludueña já havia sido publicado no ano anterior na revista *Los Libros*.³² A entrevista de Cozarinsky, conforme nos é indicado em sua última página, foi concedida em junho de 1971, ou seja, dois anos antes. Não temos informações sobre quando foram escritos os textos de Cozarinsky e de Ludueña, porém, devido à periodicidade irregular de *Hablemos de Cine*, podemos supor que os textos já haviam sido entregues e que a pauta principal do número 65 já estava montada há pelo menos um ano antes de sua publicação. Em relação ao número 65 somente temos ciência do ano de sua publicação, uma vez que na revista não há indicação de mês. Tampouco sabemos o mês exato da criação da CAM, que, na verdade, jamais existiu oficialmente. Em outras palavras: não podemos afirmar se o número foi publicado antes ou depois da criação da produtora, embora acreditemos que tenha sido antes.

Tal informação não nos parece tão essencial uma vez que o suposto desenrolar da CAM ultrapassa o nosso recorte cronológico (1968-1971). O que sim nos interessa é o fato de que a simples reunião desses textos e da entrevista de Cozarinsky em um dossiê sugere a existência de um grupo de realizadores, seja ele reunido em torno de uma produtora ou não. Esse grupo existe, fundamentalmente, pelo laço afetivo que une os seus integrantes e por afinidades estéticas, ideológicas e poéticas. Cozarinsky, Ludueña e Bejo já eram amigos na época da realização de seus primeiros filmes, ainda que a participação efetiva de cada um no filme do outro nem sempre tenha sido direta.³³

A problematização do termo “grupo” aparece na entrevista de Cozarinsky. Nela, o cineasta nega o seu envolvimento em qualquer grupo. Cita o filme de Ludueña³⁴ como

³¹ Los cuatro mosqueteros. *Panorama*, Buenos Aires, 31 de janeiro de 1974.

³² LUDUEÑA, Julio. La ficción de la ficción es la realidad. *Los Libros*, Buenos Aires, n.28, setembro de 1972. A única diferença entre essa primeira versão e a publicada um ano depois em *Hablemos de Cine* é que ela vinha acompanhada de um parágrafo de apresentação.

³³ No filme de Bejo, Cozarinsky interpreta o personagem do Avô e Ludueña é o “mascarado”, um dos integrantes do submundo.

³⁴ Cozarinsky não menciona o filme de Bejo por razões de ordem cronológica: a entrevista é de junho de 1971 e *La familia unida esperando la llegada de Halley* foi filmado em dezembro daquele ano.

“muito importante” mas não o coloca entre seus filmes argentinos favoritos. Esses são *The Players* vs. *Ángeles caídos* e *Invasión*. Dito de outro modo: em termos de preferências estéticas, aqui, o filme de Ludueña não aparece como o primeiro da lista. Tal fato não pressupõe que a afinidade com Ludueña seja menor do que a afinidade compartilhada com Fischerman ou Santiago. O que parece transparecer é que Cozarinsk enxerga Ludueña como um contemporâneo, como alguém que começou a filmar na mesma época que ele, ao passo que os outros dois cineastas são vistos como os precursores³⁵ de um cinema verdadeiramente interessante realizado no contexto argentino e que por isso foram homenageados em seu primeiro filme.³⁶

Ao ser perguntado se ele, Fischerman e Santiago se situam da mesma forma dentro do cinema argentino, Cozarinsky responde que não. Diz que os três apresentam preocupações comuns, mas que a semelhança entre eles acaba aí uma vez que os três filmes foram produzidos de forma muito diferente. De fato, tanto *The Players* vs. *Ángeles caídos* como *Invasión* tiveram um certo capital por trás, foram exibidos comercialmente e tiveram repercussão na imprensa. Não foi o caso de seu filme e também o de Ludueña, feitos totalmente de forma clandestina. O entrevistado prossegue dizendo que o que eles têm em comum é o fato de todos gostarem de cinema e de fazerem cinema: “quando nos reunimos podemos falar durante horas... mas não formamos um grupo”. E que sente que nos filmes de Fischerman e Santiago se trabalha de fato com o cinema e com a matéria cinematográfica.

Ao ser perguntado se é possível falar de uma renovação no cinema argentino, Cozarinsky, novamente, responde que não. Diz que, em geral, a tendência argentina tem sido a de lutar de forma isolada e não a de constituir grupos. Essa tendência “seria quase o anti-Cinema Novo nesse aspecto: nada permanece, nada se expande ou se desenvolve. Tudo parece entregue a uma espécie de autodestruição”.³⁷ O autor então cita o caso de *Alianza para el progreso*, cuja cópia foi sequestrada pela polícia e Ludueña submetido a um processo. Tal incidente havia ocasionado comoção e solidariedade no meio cinematográfico, porém isso não significa que “as pessoas continuem trabalhando

³⁵ Em sua função como redator da revista *Primera Plana*, Cozarinsky escreveu uma crítica bastante elogiosa de *The Players* vs. *Ángeles caídos* na ocasião de seu lançamento comercial. Ver, COZARINKY, Edgardo. ¡Llegaron los Players! *Primera Plana*, Buenos Aires, n.338, 17 de junho de 1969.

³⁶ A homenagem ao filme de Fischerman reside no fato de que uma das sequências de *Puntos suspensivos* (a do general fazendo *strip-tease*) foi filmada no mesmo estúdio onde foi realizado *The Players* vs. *Ángeles caídos*. A homenagem ao filme de Santiago reside na aparição da faxineira que remete à faxineira de *Invasión*, personagem que salva a vida do protagonista.

³⁷ COZARINSKY, Edgardo. Entrevista con Edgardo Cozarinsky. *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.28.

conjuntamente e enfrente como grupo os seus problemas, como aconteceu no Brasil na melhor época do Cinema Novo”.³⁸ Aqui, Cozarinsky repete uma ideia muito frequente na crítica hispano-americana, inclusive entre os próprios redatores de *Hablemos de Cine*: a de que o Cinema Novo era um grupo homogêneo, unido e coeso. O cineasta mencionou duas vezes o Cinema Novo como um exemplo louvável de grupo para contrapor com a tendência individualista dos portenhos que são “todos *freelancers* e fazemos nossa pequena batalha isolados”.

Tal oposição entre brasileiros e argentinos (ou melhor, portenhos) em que os primeiros seriam dotados de espírito coletivo e os segundos individualistas empedernidos, de certa forma continua na seguinte questão. Federico de Cárdenas lembra que houve um momento em que se falou de grupo no cinema argentino e que isso se deu no início dos anos 1960 quando surgiu uma série de nomes do que se convencionou em chamar de *Nueva Ola*³⁹ do cinema argentino. O entrevistador pergunta o que aconteceu com esses diretores e como Cozarinsky avalia seus filmes. O cineasta diz que por volta dos anos 1960 surgiu em todas as partes do mundo os equivalentes nacionais da *Nouvelle Vague*. Formados por realizadores que se deram conta que podiam fazer cinema com pouco dinheiro e por produtores que os apoiaram e que resolveram investir em filmes que poderiam ser mais entretidos ou curiosos que os tradicionais, essas *Nouvelles Vagues*, segundo o entrevistado, desapareceram em dois anos. Em outras palavras, Cozarinsky compreende os cinemas novos como uma moda passageira e que, acima de tudo, promoveu uma polarização que

produziu, de um lado, um cinema industrial que só se fortaleceu (vemos como o cinema comercial de hoje integra elementos que foram novos e que é hoje gramática conhecida) e por outro, com o relaxamento da censura uma quantidade de temas políticos e sexuais foram incorporados pela indústria.⁴⁰

O maior beneficiado pelo surgimento dos cinemas novos foi, portanto, o cinema comercial. Esse entendimento dos cinemas novos como uma “moda” se assemelha a crítica da banalização do cinema moderno e do cinema de autor feita por Sganzerla que vimos no capítulo anterior. Tanto Cozarinsky como Sganzerla foram críticos cinematográficos no período de auge dos cinemas novos e ambos foram defensores do cinema moderno. Nesse

³⁸ COZARINSKY, Edgardo. Entrevista con Edgardo Cozarinsky. *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.28.

³⁹ Apesar de que nessa entrevista seja utilizado o termo *Nueva Ola*, o termo comumente utilizado pela crítica da época era *Nuevo Cine Argentino*. Posteriormente a historiografia passou a se referir a esse conjunto de cineastas como *Generación del 60*.

⁴⁰ COZARINSKY, Edgardo, op.cit, p.28.

final dos anos 1960 e começo dos 1970, os dois, já cineastas, testemunham a sua etapa de crise e o seu esgotamento. Os seus filmes representam, portanto, a superação dessa fase e a opção por um outro caminho.

Após a introdução em que avaliou o fenômeno dos cinemas novos dos anos 1960, Cozarinsky chega ao caso do *Nuevo Cine Argentino*. Afirmar que o seu surgimento esteve condicionado por circunstâncias locais específicas como a presença de um Instituto de Cinema que apoiava⁴¹ esses filmes e prêmios à qualidade das obras. Diz que se entre dez prêmios, cinco eram de filmes da indústria e cinco dos jovens cineastas, era possível fazer certo cinema.⁴² A censura também era menos severa. Assim, segundo Cozarinsky, todos esses fatores favoreceram o aparecimento de diretores que não tinham nada em comum a não ser o fato de terem aparecido na mesma época. Com essa afirmação deixa subentendido: o *Nuevo Cine Argentino* não era um grupo. Por fim, a crise do *Nuevo Cine Argentino* também se explica por razões contextuais: a queda do presidente Arturo Frondizi [1908-1995], o desastre do presidente Arturo Illia [1900-1983], o agravamento da censura, o fim dos prêmios de apoio à qualidade. Esses realizadores, portanto, abandonaram o cinema ou buscaram outra forma de fazê-lo. Cozarinsky cita casos específicos: o de Lautaro Murúa [1926-1995] que só conseguiu fazer dois filmes,⁴³ o de David Kohon [1929-2004] que segue com dificuldade uma carreira própria,⁴⁴ e o de Rodolfo Kuhn [1934-1987], que

⁴¹ Como vimos no subcapítulo anterior, o *Instituto Nacional de Cine* não apoiava o *Nuevo Cine Argentino* e sim o boicotava classificando a maior parte de seus filmes com B, como fez com *Los de la mesa diez*, *Los venerables todos* (Manuel Antín, Argentina, 1962), *La herencia* (Ricardo Alentosa, Argentina, 1963), entre outros.

⁴² Na verdade a distribuição dos prêmios à qualidade entre os filmes da indústria e os filmes dos jovens cineastas não era assim tão harmoniosa e sim tendia a privilegiar os primeiros, conforme nos indica (Maranghello, 2005). Se na Argentina, o INC precisa administrar os seus prêmios entre dois grupos em disputa, no Brasil ocorria algo similar. Os prêmios do INC brasileiro também eram disputados por dois grupos: os “universalistas” e os “nacionalistas”. Ou seja, Walter Hugo Khouri, Flávio Tambelini de um lado e os diretores do Cinema Novo, do outro, sendo que o INC tendia para o lado dos universalistas Cf. RAMOS, 1983.

⁴³ Esses dois filmes são *Shunko* (Argentina, 1959) e *Alias Gardelito* (Argentina, 1960). Ambos foram classificados como B pelo *Instituto Nacional de Cinematografía*, o que impossibilitou, nesse momento, a continuidade da carreira do realizador. Segundo afirma Aguilar em seu artigo sobre o diretor: “[...] todos coincidiam que *Skunko* e *Alias Gardelito* eram os melhores filmes do período, mas essa coincidência não encontrava canais adequados para se impor em termos institucionais. Nesse beco sem saída, Lautaro Murúa interrompe a sua carreira como diretor de cinema” (AGUILAR 2005, p.162). Cabe indicar que tantos esses filmes de Murúa quanto *Crónica de un niño solo* (Argentina, 1965), único filme de Leonardo Favio [1938-2012] realizado no período normalmente atribuído ao *Nuevo Cine Argentino* [1956-1966], são totalmente excepcionais. Embora comumente inseridos pela historiografia na *Generación del sesenta* Murúa e Favio, em termos estéticos e discursivos, são realizadores bem distintos de seus colegas de “geração”. São, sem dúvida, casos à parte.

⁴⁴ Até o ano desta entrevista Kohon havia realizado *Tres veces Ana* (Argentina, 1961), *Prisioneros de una noche* (Argentina, 1962), *Así o de otra manera* (Argentina, 1964), *Breve cielo* (Argentina, 1969) e *Con alma y vida* (Argentina, 1970). Observamos a expressão dessa dificuldade de manter uma carreira contínua através do progressivo aumento dos intervalos entre os filmes, que só diminui entre *Breve Cielo* (talvez pelos prêmios

trabalha dentro da indústria.⁴⁵ Salientou que muitos desapareceram por completo e que outros ficaram inativos por muitos anos, como foi o caso de Manuel Antín [1926].⁴⁶

Esses são os únicos cineastas argentinos citados no dossiê. Tanto nos textos como na entrevista não há nenhuma menção, por exemplo, aos cineastas do *Cine Liberación*. A crítica a eles não é explícita, não encontramos aqui um embate ou um confronto direto. Os cineastas expõem as suas ressalvas ao documentário e ao cinema de agitação, o que, supomos, remete ao grupo de Solanas e Getino. Porém, a briga não é aberta. Não há ofensas como no caso da entrevista de Rogério Sganzerla e Helena Ignez concedida ao *O Pasquim* no qual os dois, de forma escancarada, criticam e rompem com o Cinema Novo. Ao compreendermos que a principal divergência política entre Cozarinsky, Ludueña, Bejo e o *Cine Liberación* gira em torno da oposição entre não peronistas e peronistas, podemos conjecturar a dificuldade que a intelectualidade de esquerda não peronista tinha, naquele momento, em assumir publicamente o seu rechaço ao peronismo. A negação ao movimento peronista era vista como atitude conservadora e reacionária. Talvez esse seja o motivo da ausência de confronto direto em jornais e revistas entre o *Cine Subterráneo* e o *Cine Liberación*.

Dizemos acima que o dossiê elaborado por *Hablemos de Cine* não foi promovido como um manifesto, mas que ele pode ser compreendido como algo similar. Também

obtidos e por sua repercussão) e *Con alma y vida*. No entanto, a dificuldade continuará nos anos seguintes. O intervalo entre *Con alma y vida*, que foi tido como um fracasso, e o seu próximo filme *¿Qué es el otoño?* (Argentina, 1977) são de sete anos e entre este e *El agujero en la pared* (Argentina, 1982) são de cinco. Após esse último filme, Kohon desistiu da carreira cinematográfica. Sobre a obra de Kohon ver Nadeau, 2005.

⁴⁵ Inicia-se no longa-metragem com *Los jóvenes viejos* (Argentina, 1962) e em seguida dirige *Los inconstantes* (Argentina, 1962). Após passar três anos sem filmar realiza mais dois filmes praticamente seguidos: *Pajarito Gómez* (Argentina, 1965) e *Viaje de una noche de verano* (Argentina, 1965). No ano seguinte participa do filme em episódios, coproduzido entre Argentina, Brasil e Chile, *ABC do amor*, dirigindo o segmento argentino *Noche terrible*. É em 1968 que faz a guinada para a indústria a qual Cozarinsky se refere, dirigindo *Ufa con el sexo* e *Turismo de carretera*. No entanto, em 1969, vai de um extremo ao outro indo do cinema comercial para o cinema militante ao se engajar no documentário coletivo *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* dirigindo um de seus 12 curtas. Devido à sua distribuição e exibição clandestina na Argentina e também ao fato de que não teve circulação internacional em festivais, o filme, certamente, não era conhecido por Cozarinsky. Sobre a carreira de Kuhn, ver Goity, 2005, e sobre o seu trânsito no cinema de autor e no cinema industrial até a sua incursão no cinema militante, ver Sala, 2009.

⁴⁶ Do primeiro filme ao sexto consegue realizar um filme por ano: *La cifra impar* (Argentina, 1962), *Los venerables todos* (Argentina, 1963), *Circe* (Argentina, 1964), *Intimidad de los parques* (Argentina, 1964), o segmento *La estrella del desierto* do filme em episódios *Psique y sexo* (Argentina, 1965) e *Castigo al traidor* (Argentina, 1966). Após três anos inativo volta ao longa-metragem com *Don Segundo Sombra* (Argentina, 1969), filme histórico de tom “oficial” que é o seu último na ocasião da entrevista de Cozarinsky. A incursão no filme épico-histórico não o impediu de um outro período de inatividade: volta às salas de cinema somente em 1972 com outro filme épico-histórico, *Juan Manuel de Rosas*, e com o thriller *La sartén por el mango*. Para uma leitura da trajetória cinematográfica de Antín, ver Torlucci, 2005.

afirmamos que a reunião em um mesmo espaço dos textos desses cineastas sugere uma espécie de unidade entre eles, uma coerência de pensamento que os aproximaria da ideia de grupo. Acabamos de ver que, em cada texto, os cineastas falam de seus filmes de estreia e de suas concepções sobre o cinema. O tom é individual, não há menção de que eles fariam parte de um movimento comum. Tampouco é mencionada a produtora que os três teriam criado no mesmo ano da publicação do dossiê. Na entrevista de Cozarinsky, concedida dois anos antes, observamos a afirmação categórica do entrevistado sobre a ausência de grupos no contexto cinematográfico argentino. Portanto, temos aqui, um material bastante diferente dos dossiês anteriores publicados na seção *Cine Latinoamericano*: um manifesto que não é um manifesto e um grupo que não é um grupo.

Vimos na cobertura do Festival de Viña del Mar de 1969 feita por Cozarinsky e no dossiê publicado por *Hablemos de Cine* a exposição de ideias de cineastas não alinhados ao NCL. Agora vamos ver quando essas ideias saem do espaço textual e migram para o campo da realização cinematográfica. Observaremos como Cozarinsky no seu primeiro filme faz uma crítica a *La hora de los hornos*.

2.3 Duas visões sobre Buenos Aires: *Puntos suspensivos* e *La hora de los hornos*

La hora de los hornos e *Puntos suspensivos* compartilham, em linhas gerais, o mesmo tema: a realidade e o contexto histórico da Argentina daquele momento. No entanto, operam distintas estratégias de abordagem. No primeiro encontramos um discurso didático-pedagógico orientado a “convencer” o espectador, típico da produção militante latino-americana, e uma significativa seriedade a respeito dos temas e de “como” eles são mostrados ao longo do filme. No segundo, percebemos presente o humor, a ironia, a anarquia, a autorreflexividade, a forma não mais subordinada ao conteúdo e uma postura mais agressiva diante do espectador. Mais do que persuadi-lo para a sua causa, *Puntos suspensivos* quer que ele se sinta agredido e incomodado.

Puntos suspensivos, assim com os outros filmes do *Cine Subterráneo*, apresenta uma certa desconfiança em relação ao documentário e elege a ficção como o instrumento propositivo mais propício a investigar a realidade ordinária. Se o cinema militante argentino percebe no documentário uma de suas principais vias de acesso à realidade do país, o *Cine Subterráneo* atesta que ela poderá vir à tona de forma mais contundente pelos caminhos da ficção. A autoridade e ou a idoneidade do discurso documental, muitas vezes encarnada por meio do uso do narrador *over*, recurso recorrente em *La hora de los hornos*, é no filme de

Cozarinsky posta em xeque. *Puntos suspensivos* nos diz que a construção documental é tão resultado de uma manipulação do real quanto a construção ficcional e que a pretensão do documentário militante de se configurar como “verdade” ou como o discurso único e categórico sobre a “realidade” é fundamentalmente frágil.

Em *Puntos suspensivos* a realidade que prevalece é a realidade da imagem, a realidade do cinema. Ao colocar a realidade ordinária um pouco atrás, o filme não pretende confiná-la em um segundo plano e sim afirmar que ela só poderá aparecer na tela como uma substância filtrada e transformada pelas peculiaridades da linguagem cinematográfica. Tal crítica ao documentário militante e, por extensão, ao cinema militante de um modo geral, se realiza na crítica à *La hora de los hornos*, uma vez que o filme de Solanas e Getino era naquele contexto o grande representante da cinematografia argentina – militante e não militante – nos principais festivais internacionais espalhados pelo mundo. A repercussão de *La hora de los hornos* fora da Argentina foi enorme e sua discussão no âmbito da crítica especializada latino-americana foi tamanha ao ponto de que o filme foi considerado por muitos críticos e realizadores como o modelo de cinema latino-americano que deveria ser feito naquele momento: o cinema de intervenção política.

Sendo *La hora de los hornos* o grande embaixador do cinema argentino e, também, o grande divulgador da “verdadeira” realidade argentina para o resto do mundo, *Puntos suspensivos* se assume como um *outro* discurso sobre o país – não importando-se em se definir como verdadeiro ou não – e toma *La hora de los hornos* como referência. Ao vermos *Puntos suspensivos* é difícil não reconhecer a presença de *La hora de los hornos* atuando em seu imaginário. O filme do grupo *Cine Liberación* não está ali apenas como um modelo de cinema a ser confrontado e sim também como uma visão sobre a cultura que precisa ser questionada.

A visão sobre a cultura, no seu sentido mais amplo, de *La hora de los hornos*, se materializa em suas posturas negativas em relação aos meios de comunicação de massa, à contracultura, à arte ocidental e ao idealizar o que considera como o “povo argentino”. *La hora de los hornos* em seu anseio de definir o que concebe como o genuíno “homem argentino”, a autêntica “cultura argentina” e a verdadeira nação Argentina, recusa a Argentina do presente. Igualmente crítico, *Puntos suspensivos* também a rechaça, porém, articula outras ideias em relação à influência estrangeira e ao conhecido cosmopolitismo de Buenos Aires. Tanto em *La hora de los hornos* como em *Puntos suspensivos* há uma sequência dedicada à descrição dessa metrópole. A comparação entre elas nos servirá para

compreender as suas diferentes posturas diante da forma documental. Antes de chegarmos a essas sequências, é importante visualizarmos a estrutura dos dois filmes em questão.

La hora de los hornos objetiva ser um ensaio ou um tratado monumental sobre a Argentina e se divide em três longas-metragens. O primeiro, que é o que nos ocupa, se intitula *Neocolonialismo y violencia* e apresenta a duração de 85 minutos. O segundo, *Acto para la liberación*, tem 105 minutos e o terceiro, *Violencia y liberación*, 62 minutos. *Neocolonialismo y violencia*, como o nome já indica, é a parte em que *La hora de los hornos* se propõe a analisar os procedimentos e os efeitos de uma nova modalidade de dominação imperialista e a descrever a violência cotidiana da qual o povo argentino é vítima. Logo após o título e os créditos de equipe, sempre sobre fundo negro e grafado com letras brancas, aparece o letreiro que credita como colaboradores os “companheiros operários, camponeses, militantes revolucionários, intelectuais, organizações sindicais e populares”. Em seguida, aparece o letreiro que nos informa que os dados mencionados no documentário foram extraídos da “CGT, II Declaração de Havana, Unesco, Nações Unidas, B.I.D, *National Planning Association*, jornais e publicações da época”. Após mais dois letreiros, um que menciona os fragmentos de filmes utilizados e outro que agradece a colaboração da produtora Arger Film,⁴⁷ surge o intertítulo que anuncia o conteúdo que logo será mostrado: “Esse filme fala do neocolonialismo e da violência cotidiana na Argentina e, por extensão, nos demais países do continente que ainda não foram libertados, por isso, a exposição do tema não abarca Cuba, primeiro território livre da América”.

La hora de los hornos então se inicia com um prólogo, que é antecedido por um intertítulo que dedica o filme a “Che Guevara e a todos os patriotas que caíram na luta pela libertação indo-americana”. Articulado por um jogo de *fade-out*, o prólogo intercala intertítulos com letras brancas sobre fundo negro com imagens de repressão militar. As palavras dos intertítulos são animadas, aumentam de tamanho, se multiplicam, se movimentam dentro do quadro, constituindo-se em incisivos chamados à ação. As frases que aparecem são da autoria de nomes como Aimé Césaire [1913-2008], Scalabrini Ortiz [1898-1959], Perón, Fidel Castro [1926-2016], Frantz Fanon, Hernández Arregui [1913-1974] e Ernesto Che Guevara. Após essa combinação entre as imagens do povo contra a repressão e as proclamações militantes, a tela escurece por completo e surge a narração *over* que diz: “América Latina é um continente em guerra. Para as classes dominantes:

⁴⁷ Produtora dos irmãos Vittorio [1929] e Paolo Taviani [1931], de Valentino Orsini [1927-2001] e de Giuliani Da Negri [1924-1992], responsável pela edição de *La hora dos hornos*.

guerra de opressão. Para os povos oprimidos: guerra de liberação”. Terminado o prólogo, se inicia a estruturação em 13 blocos, são eles: Bloco 1- História, Bloco 2- O país, Bloco 3 - A violência cotidiana, Bloco 4 - A cidade porto, que será a nossa sequência analisada, Bloco 5 - A oligarquia, Bloco 6 - O sistema, Bloco 7 - A violência política, Bloco 8 - O neorracismo, Bloco 9 - A dependência, Bloco 10 - A violência cultural, Bloco 11 - Os modelos, Bloco 12 - A guerra ideológica, Bloco 13 - A opção.

Já *Puntos suspensivos*, sendo apenas um longa, apresenta 79 minutos e se propõe a analisar a Argentina por meio da perspectiva do “inimigo”. O inimigo em questão é um padre reacionário cujo nome só sabemos próximo do final do filme por meio de um intertítulo. Seu nome é M, uma direta alusão à *M, o Vampiro de Dulsseldorf* (Fritz Lang, Alemanha, 1931). A associação desse estranho personagem com o expressionismo alemão será enfatizada por meio da utilização de um fragmento de *Nosferatu* (F.W Murnau, Alemanha, 1922). O padre M, mais do que um personagem, pode ser compreendido como uma figura e como um representante de uma estrutura coletiva. Percebendo que a sua construção não obedece aos cânones da psicologia e dispondo de parca informação sobre ele, o espectador dificilmente verá em M o lugar da identificação emocional.

Quem será esse homem? As perguntas anunciadas pelos intertítulos também estão presentes na experiência do espectador. É interessante sublinhar que enquanto *La hora de los hornos* elabora perguntas como “o que fazer?” e as responde sugerindo ações para o espectador, *Puntos suspensivos* só faz interrogações e nunca as responde. Sabemos que o protagonista apresenta relações com diferentes esferas do poder: o exército, a burguesia e a igreja. Vemos ele escrever o nome de Marx [1818-1883] na sola do pé com o objetivo de ter a sensação de estar pisando na representação do filósofo alemão. Também ficamos cientes de seu afeto pelo filho de um casal burguês, que abandonou a família para entrar na guerrilha. Os dados que temos sobre M são fragmentários e dispersos, sua figura, no entanto, é o único elemento que liga e que proporciona unidade aos distintos segmentos narrativos. No entanto, M não é um agente e sim um observador, alguém que não modifica o outro e que não se modifica (OUBIÑA, 2011: 223).

Da mesma forma que *La hora de los hornos*, o filme de Cozarinsky apresenta um prólogo e é estruturado por blocos. Cada bloco, assim como em *La hora de los hornos*, se inicia com um intertítulo grafado com letras brancas sobre fundo negro. Também, da mesma maneira que o documentário de Solanas e Getino, ao longo dos blocos outros intertítulos aparecem. Em *Puntos suspensivos* tudo começa com um intertítulo onde lemos: “quem é esse homem?” Após o corte vemos M de costas sentado em cima de uma caixa

enquanto na banda sonora escutamos o ruído de uma máquina de escrever. Em seguida, aparece de perfil para a esquerda e depois para a direita. Está sentado e posicionado como se estivesse tirando uma foto de identificação para a polícia. Corte para a tela escura. O plano seguinte é o de M disposto de maneira frontal em relação à câmera. Novo corte para a tela escura. Segundos depois, grafada em letras brancas lemos a pergunta “Quem poderá falar algo sobre ele?”. Voltamos para M, em um plano mais próximo, enquadrado um pouco abaixo do peito. O som da máquina de escrever permanece. Corte para a tela negra, instantes depois o som da máquina de datilografar “escreve” as reticências, os *puntos suspensivos* do título.

Em seguida, sem áudio, vemos imagens de Buenos Aires na época do ano novo, em que papéis são jogados das janelas dos edifícios comerciais do Centro da cidade. Aqui abrimos um parêntese para lembrar que imagens similares a essas já tinham sido utilizadas no bloco “A cidade porto” de *La hora de los hornos*. M caminha pelas ruas. Um corte nos leva para os letreiros dos créditos de equipe, no som escutamos sinos de igreja. Os créditos se intercalam com as imagens sempre sem áudio do personagem andando e dos papéis caindo das janelas. O prólogo propriamente dito se inicia com o intertítulo onde lemos “um indício”. Aqui, M está escutando uma reunião em que ele mesmo está sendo homenageado. M, desde o início, apenas observa. Após esse segmento, surge a cartela com a pergunta “o que ele faz pelas manhãs?” Em seguida surge uma série de planos que revela os hábitos matutinos do personagem. Terminado o prólogo, se inicia a estrutura em blocos. São apenas três, chamados pelo filme de “encontros”. São eles: Primeiro encontro: cenas da vida militar; Segundo encontro: cenas da vida burguesa e Terceiro encontro: cenas da vida eclesiástica. Cada bloco / encontro é filmado com um estilo cinematográfico diferente, porém, em todos prevalece o registro paródico, responsável tanto pela articulação de um distanciamento crítico quanto pelo retrato ridicularizado da direita argentina.

La hora de los hornos também elabora os seus blocos de maneira estilisticamente heterogênea. Ao longo do filme encontramos blocos em que a narração *over* é dominante, outros em que o uso dos intertítulos é excessivo, também há os que lançam mão do recurso da entrevista e ainda os estruturados por uma montagem devedora das teorias eisensteinianas. No entanto o segmento que podemos definir como o mais irônico e sarcástico de todos é justamente o da “A cidade porto”. Ele é o único que se apropria de uma forma documentária que não é a do filme: os cinejornais, os filmes institucionais ou turístico-promocionais. Não é por coincidência que ele se situa entre o bloco 3 “A violência cotidiana” e o bloco 5 “A oligarquia”. Estando entre um bloco explicitamente de denúncia

e outro que ridiculariza a elite por meio da filmagem de um leilão de gado, o bloco “A cidade porto” se configura como um respiro humorístico. Por meio desse segmento, *La hora de los hornos* critica tanto o seu objeto – a cidade de Buenos Aires – como a forma em que ele é exposto: os documentários oficiais.

É curioso perceber que o único momento em que *La hora de los hornos* deixa de ser totalmente sério é quando ele abandona a sua forma e se serve de um estilo alheio para parodiá-lo. Aqui a paródia aos documentários institucionais é percebida de diferentes formas: o uso da música, a imitação do narrador e a articulação das imagens “turísticas”. As imagens, em sua maioria *travellings* laterais captados de um automóvel em movimento, parecem oriundas de outros materiais que não os produzidos pelo filme. O texto que as conduz se preocupa em particularizar e destacar a cidade frente às demais:

Buenos Aires, epicentro da política neocolonial, cidade branca de uma América mestiça. Cidade crescida a expensas do país. Sete milhões de habitantes, um milhão de estrangeiros. A maior cidade de fala hispana e da América-Latina. A quinta cidade do mundo. Buenos Aires, cidade apêndice das grandes metrópoles. Aqui um gaúcho é tão exótico como em Paris, Londres ou Nova York.

Em seguida, o texto direciona sua crítica à classe média. Alienada e preocupada em copiar a última moda europeia, ela, segundo o filme, concebe o país como intolerável e imutável. A história oficial da Argentina é posta em xeque quando escutamos “aqui as estátuas merecem mais desconfiança que respeito”. Por fim, o bloco se encerra com as imagens da estátua de Carlos María de Alvear [1789-1852] e com a leitura de um trecho de sua famosa carta ao embaixador inglês Lorde Strangford [1780-1855] onde afirma que o país deseja pertencer à Grã-Bretanha.

Já a sequência em que *Puntos suspensivos* faz a sua leitura de Buenos Aires não é um bloco e sim um segmento que pertence ao bloco “Primeiro encontro: cenas da vida militar”. A sequência é antecedida por um intertítulo em que lemos a pergunta “Onde ocorre tudo isso?”. O corte nos leva para um ambiente que podemos reconhecer como as ruas do centro de Buenos Aires. A decupagem e o tom da narração *over* nos remetem ao estilo documental dos *Travel Talks* que foram filmados por James Fitzpatrick [1894-1980] para a MGM nos anos 1940. Vemos aqui uma articulação paródica da estética desses documentários que complementavam a projeção do filme principal. Deste modo é captada a agitação diária do centro: pessoas caminhando pelas ruas, automóveis, lojas, casas de espetáculo, cartazes, letreiros luminosos. A própria textura das imagens nos sugere que

foram captadas em 16 mm e posteriormente ampliadas para 35 mm, o que confere a essa sequência uma quebra em relação à sequência que a precede e à que a sucede.

Porém, o elemento principal desse segmento está na relação entre imagem e banda sonora. Simultaneamente escutamos a marcha “Patrulha cossaca” e uma descrição urbanística com dados estatísticos sobre a cidade de Calcutá. Buenos Aires e Calcutá então se fundem e se confundem. O choque entre a imagem e o texto apresenta uma carga humorística ao salientar a sua falta de correspondência e as diferenças visíveis entre as duas cidades. No entanto, esse choque também nos leva a pensar nas possíveis semelhanças entre essas duas metrópoles do Terceiro Mundo. O contato entre esses dois níveis divergentes produzem associações, metáforas e analogias que nos levam a adequar as imagens com o que se escuta. Somos induzidos a acreditar no que está sendo narrado, a entrar no jogo não se importando tanto com a veracidade. Desta forma, *Puntos suspensivos* sublinha as suas reservas e a sua desconfiança ao objetivo de ser a “voz da verdade” do documentário militante em geral.

Puntos suspensivos, um filme que se assume como um filme de ficção e que se insere no mundo do cinema e da cinefilia, se serve parodicamente da forma documental em uma única sequência. Contrastando do resto do filme em termos estéticos, formais e técnicos, o segmento se alinha ao seu tom irônico e corrosivo. *La hora de los hornos* é um documentário que se assume como um veículo de uma causa maior e que, como vimos, estabelece desde o início o seu vínculo com organizações sindicais. Os dados estatísticos que expõe sobre a Argentina e a América Latina são legitimados quando são atribuídos a instituições como a Unesco. O seu discurso político apresenta uma filiação clara: o peronismo. Até quando *La hora de los hornos* se relaciona com outros filmes por meio da utilização das imagens de *Tire dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958), de *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, Brasil, 1963) ou de *Le ciel – la terre/ O céu e a terra* (Joris Ivens, França, 1966), o faz menos por paixões cinéfilas e mais por afinidades políticas. O bloco “A cidade porto”, como mencionamos, se destaca tanto pela forma paródica quanto pelo seu tom irônico. Não afirmamos que não há ironia ou sarcasmo em outros momentos do filme e sim que é aqui onde essas características estão concentradas e mais acentuadas.

Tanto *La hora de los hornos* como *Puntos suspensivos* criticam, cada um a sua maneira, a metrópole que se fundamenta por estar de costas para o país e de frente para a Europa. Os dois segmentos escolhem como cenário o centro da cidade e não as periferias ou as *villas miserias*. As pessoas registradas nas duas sequências são profissionais liberais, são cidadãos de classe média e não das classes mais desfavorecidas. Em *La hora de los*

hornos, essa estratégia se direciona ao entendimento de que a classe média, apesar de representar oficialmente o país, não o é, uma vez que a verdadeira essência do povo argentino está nas classes populares. Em *Puntos suspensivos*, a justaposição da classe média perambulando pelo Centro com a narração sobre Calcutá nos leva a crer que a classe média é sim o país, mas não só. O filme não a nega, mas a particulariza.

Em relação ao conceito de documentário, *La hora de los hornos* mesmo quando o registro torna-se paródico e se serve de um distinto estilo de documentário a sua autoridade nunca é questionada. A banda sonora transmite informações sobre Buenos Aires e é Buenos Aires que vemos na tela. Já *Puntos suspensivos* se orienta para desorientar o espectador, levando-o a não só questionar o conteúdo que está sendo mostrado, mas também a idoneidade de quem o veicula.

Capítulo 3

Copacabana mon amour, Cuidado madame e Alianza para el progreso

3.1 Identidades

Somos levados à Copacabana, onde adentramos no cotidiano de Sônia Silk (Helena Ignez). O corpo da atriz e o bairro irão se configurar como os dois elementos primordiais que a câmera tentará registrar e amalgamar. Sônia Silk é uma mulher que mora na favela, que sonha em ser cantora da Rádio Nacional e que se prostitui em Copacabana, porém, sua identidade é múltipla. Vestida sempre com o mesmo vestido que a caracteriza, tal como os personagens das histórias em quadrinhos, ela é um personagem “tipo”. No entanto, é a maneira como usa seu corpo que a fará desdobrar-se.

Em uma determinada cena, Sônia Silk está enquadrada de costas. Primeiramente, visualizamos apenas a sua cabeça, ligada ao corpo que caminha. Logo, aperta o passo, e a vemos por inteiro em uma estreita viela do morro. Ilustrando o seu trajeto, a voz *over* enuncia o mito de sua origem: “Fome, sede, dança, de Gomorra vieram os seus bárbaros antepassados. Na primavera do ano 1080 Nicolau Di Cusa estuprou uma princesa ocidental descendente de Genghis Khan concebendo Davi e Davi gerou Don Fernández e Don Fernández gerou Diacuí e Diacuí gerou o preto velho Zezinho da perna dura e Zezinho da perna dura gerou Noel e Noel gerou Edmilson e Edmilson gerou ela, Sônia Silk, a fera oxigenada”. Nesse momento, em um plano de conjunto, Silk está no topo do morro, com a paisagem urbana de prédios e mar ao fundo. Amalgamada ao seu habitat, Sônia Silk mostrará a que veio.

Apesar de inverossímil, a ascendência de Silk narrada pela voz de seu irmão Vidimar (Otoniel Serra) é linear, progressiva e apenas uma vez enunciada.¹ Não escutaremos outra versão de sua origem que a contradiga. Porém, em uma cena anterior, tínhamos escutado, também por meio da voz *over* de Vidimar: “Há 345 anos o Exu Corcovado persegue Sônia desde que ela saiu em 1635 presa da África no navio negreiro”. Ao justapor essas duas narrações temos, de um lado, uma que emula as parábolas bíblicas, conferindo a Sônia Silk um ar de ser predestinado. Alguém que é o que é devido a sua linhagem e aos que a antecederam. E que, por isso, tem uma missão ou um chamado a

¹ Diferentemente da biografia múltipla e contraditória de Luz várias vezes enunciada e apresentada em diversas versões pelos narradores de *O bandido da luz vermelha*.

cumprir. Do outro, uma narração que coloca a protagonista fora de seu tempo cronológico. Nela, não há indícios claros de que a “Sônia” em questão se trata de uma ancestral de Sônia Silk ou de uma possível encarnação anterior. Essas interpretações ficam como possibilidades vagas assim como a aposta de que, de fato, a trajetória da personagem não se inicia ali e sim três séculos antes. Da escrava negra acorrentada em um navio negreiro no século XVII à loira oxigenada da favela de Copacabana no século XX,² observamos uma continuidade.

A Sônia da favela, acorrentada à sua realidade, tem um sonho cuja concretização a fará libertar-se de seu entorno: ser cantora da Rádio Nacional. A mãe, desesperada e histérica, a desencoraja gritando-lhe que sua família está “subindo pelas paredes de fome” e que ela nada faz para mudar esse quadro. A chama de “macaca de auditório” e a proíbe de cantar na Rádio Nacional. Na quase totalidade das vezes em que aparece, a mãe está sempre sozinha no interior do barraco, onde grita. Em sua primeira aparição afirma berrando que seus filhos estão possuídos pelo demônio. Diz que o único que presta vai para o quartel e a deixa sozinha. Enquanto os filhos Sônia e Vidimar pertencem ao exterior, logo, ao mundo, ela, como guardiã da família e do lar, confina-se no interior de sua casa. Por não cumprirem suas tarefas de levar comida para casa, o que apenas a adesão ao mundo do trabalho poderia permitir, a mãe os considera imprestáveis, ao contrário do terceiro filho que, apesar de deixá-la sozinha, trabalha e se encontra no quartel.

Apesar de que mais adiante seja revelado que Vidimar trabalha como empregado doméstico para um estranho Dr. Grilo (Paulo Villaça), até esse momento ele é mostrado unicamente como um desocupado, quase um mendigo. Sua gestualidade é convulsiva. Gritar e correr são seus padrões comportamentais mais frequentes. Apresenta impulsos incestuosos com a mãe e principalmente, com a irmã. Está quase sempre cantando canções da Umbanda e posteriormente o veremos fazendo despachos. Sônia, por sua vez, se prostitui. E quando está exercendo essa atividade, inventa para si e para os demais uma outra identidade e origem. Quando está no apartamento de uma cliente (Lilian Lemertz), revela que vêm de uma família muito rica. Enumera suas posses: carro, piscina, banheiro, mordomo. Afirma que todo ano passava as férias em Mar del Plata e que por ter engravidado aos treze anos, foi expulsa de casa. E com a expulsão, caiu na zona. Em sua

² Em outra cena, enquanto na imagem figura a descrição de Copacabana em um plano geral tomado do morro, a voz *over* de Vidimar assim define o século XX: “Nas proximidades da idade da pedra, ano 70, século de Serafim ou da fortuna mal adquirida”.

fabulação, há espaço para o seu velho sonho: “Domingo eu ganhei o primeiro prêmio no programa de calouros da Rádio Nacional. Tô lá domingo de novo”. Após repetir essa história mais duas vezes diz: “A Rádio é a única coisa que me resta. Ângela Maria também começou na Rádio Nacional. Daqui a seis meses no máximo vou ser a maior cantora do Brasil”.

Helena Ignez sob a pele de Sônia Silk faz o seu próprio happening entre os moradores da favela e os transeuntes das ruas. Em uma cena, interpela uma senhora desavisada que descia a escadaria da favela. Carregada para o filme repentinamente, a senhora se vê obrigada a escutar a atriz cantar a canção “Escandalosa”,³ imortalizada na voz de Emilinha Borba [1923-2005]. Olha para a câmera e, sem esconder o constrangimento, desvia o olhar. Em outra cena, Silk sofre uma convulsão e é socorrida por uma mulher anônima e por um morador de rua. A atriz precisa apenas da câmera ligada e do mundo que a circunda para atuar e interagir com as pessoas que ali estão. A câmera, portanto, se limita a captar e a seguir seus movimentos. A exploração do espaço cênico, permitida pelo uso do plano-sequência, é resultado da liberdade de seus gestos. Em outro momento, a atriz vê um camburão da polícia estacionado. Sem hesitar, maquia o rosto utilizando o espelho da viatura. Em outras palavras: tudo o que está disposto pode sofrer a intervenção da atriz e ser deslocado de sua posição usual.

Esta intervenção e este contato efetivado pelo corpo da atriz com o “mundo real”, ou seja, com as pessoas e os objetos que escapam ao controle do filme, é análoga, dentro do universo diegético, à interação de Silk com a paisagem urbana. Em diversos planos gerais tomados de cima do morro vemos a personagem no centro do quadro com o mar de Copacabana e os edifícios ao fundo. Figura e fundo. Indivíduo e cenário. Se Silk tem a sua própria mitologia, Copacabana, o Rio de Janeiro, o Brasil e o planeta Terra também apresentam as suas cargas míticas. Do local, do regional, vamos ao universal. Em transe Dr. Grilo afirma “no nosso planeta Terra a vida humana é um drama. O teatro do destino é que começa o programa. Só termina quando a morte vem trazer o telegrama”. Nessa mesma cena um novo transe sacode os corpos de Silk e Grilo. A câmera acompanha a convulsão dos personagens e se entorta.

³ Composta por Djalma Esteves e Moacir Silva em 1947. A letra dizia: “Um dia/ Uma vez lá em Cuba/ Dançando uma rumba/ Disseram que eu era/ Escandalosa/ Dancei/ E não me incomodei/ Pois a rumba em si/ É maliciosa”.

Transe pode ser uma das palavras para classificar *Copacabana mon amour* e a interpretação de seus atores. A fábula representada pelos personagens: o patrão autoritário, o malandro (Guará Rodrigues), o vagabundo delirante, a prostituta, é conduzida por gestuais em convulsão. Talvez a cena que resumiria esse dado com maior precisão seja a da relação sexual entre Silk, Vidimar e Dr. Grilo. Aqui, ao som da música de Candomblé de *Terra em transe* os três vivem uma experiência inusitada que culmina com a morte do patrão. Após o expurgo concretizado pelo aniquilamento do opressor, algo parece haver mudado. Sônia Silk se vê transformada: “cansada de ver a cara de Deus a 40° à sombra. Era o fim de mim, Sônia Silk, Miss Prado Júnior, e começava uma outra Sônia Silk”.

Em sua narração *over* Silk admite pela primeira vez ter sido Miss Prado Júnior, o que antes ela negava. Sendo a Prado Júnior uma rua de Copacabana conhecida pela afluência de prostitutas, o título de Miss lhe confere um destaque ao lado de suas colegas de profissão, algo similar à rainha do local. A protagonista, portanto, reconhece a sua antiga identidade para afirmar que a partir de então passa a assumir uma nova. Apesar de *Copacabana mon amour* se situar distante do cinema clássico, notabilizado por se estruturar na evolução do personagem protagonista, aqui também há uma mudança. Mesmo que essa transformação não tenha obedecido ao passo a passo ou a progressão linear da narrativa clássica, o “antes” e o “depois” apresentam a sua importância sobretudo pelo papel desempenhado pela morte do patrão. O assassinato do Dr. Grilo produziu o efeito da mudança de Sônia Silk. Voltaremos a esse ponto posteriormente.

Em *Cuidado madame* também teremos uma mulher como protagonista. Trata-se da empregada *serial killer* interpretada pela atriz Maria Gladys. A empregada iniciará uma peculiar luta de classes assassinando todas as suas patroas. Ela, sem nome e sem identidade, não representa apenas uma, mas *todas* as empregadas. Aqui, podemos estabelecer uma diferença com Sônia Silk. A doméstica de *Cuidado madame*, alegoricamente, condensa a figura da empregada ao realizar o desejo “reprimido” quando passa para o gesto de transgressão radical do assassinato das patroas, enquanto que Silk é mais imprevisível em suas performances, não sendo talvez possível definir uma categoria social ou psíquica que ela represente. Se é possível enquadrar a personagem de Gladys como *a* empregada, nos parece redutor definir a de Ignez como *a* prostituta. Essa alegoria das empregadas domésticas será, portanto, apresentada pelo filme a partir do seguinte plano sequência: Gladys está enquadrada em *contra plongée*, iluminada pela luz do sol e com árvores ao fundo. Com uma mão empunha a faca, com a outra, segura a cintura. A câmera a acompanha até ela chegar bem perto de sua patroa, que está tomando sol em uma cadeira de

praia. Enquadrada de costas, em três vezes consecutivas realiza o movimento de desferir a faca para baixo. Ao deslocar-se, o corpo da patroa agonizante aparece ensanguentado. Gladys olha para a câmera e diz: “Quem se entregar agora, morre depois”. Sorri, aponta o dedo indicador da mão que segura a faca para a lente e declara: “Cuidado madame!”.

Dado o recado através do gesto autorreflexivo, dirigido simultaneamente às madames e ao público, e anunciado o título do filme, se inicia o périplo da empregada *serial killer*. A mesma denúncia do dispositivo se repetirá um pouco mais adiante e servirá para antecipar o próximo assassinato. Gladys está enquadrada em uma janela. Distraída, olhando para a direita, retira o cigarro que estava em sua boca. De repente, direciona o olhar para o centro e percebe a presença do aparato. Ela então sorri para a câmera, empunha uma faca de cozinha, a desfere para baixo e emite um grunhido contínuo. Ensaia o gesto do apunhalamento mais uma vez. Na sequência seguinte o segundo crime acontece. Em *Cuidado madame* vamos ter o assassinato como performance cíclica. Tanto a performance da empregada que mata como a performance da câmera que perscruta o corpo da madame morta. O sangue, exacerbadamente vermelho e, portanto, artificial, é um elemento importante. O corpo das madames estirado, inerte e ensanguentado também não deixa de ser performático.

A repetição dos assassinatos, procedimento estilístico principal e primordial de *Cuidado madame*, o colocará em posição de destaque entre os filmes que adotaram a mesma estratégia antes e depois de sua realização.⁴ No entanto, a repetição não está somente no ato criminoso como também nos corpos femininos ensanguentados, nas constantes queixas que Gladys faz em relação às suas patroas, na estratégia da câmera em acompanhar e observar as protagonistas pelas ruas de Copacabana, no registro das viaturas vazias, na interpretação de diferentes personagens pela mesma atriz e na captação da paisagem urbana.

As vítimas são sempre as mesmas: as madames. O local dos assassinatos são os mesmos: os apartamentos luxuosos das senhoras de classe média alta. O bairro onde estão esses apartamentos é o mesmo: Copacabana. A arma utilizada também sempre são objetos cortantes. Após o crime, Gladys repete sempre o seu ritual de assumir o lugar da patroa. Usufri os bens e os prazeres que antes lhe eram negados.

⁴ Antes: *O bandido da luz vermelha* (1968), *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *O anjo nasceu* (1969). Depois: *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardoso, Brasil, 1971), *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, Brasil, Inglaterra, 1971), *Terror da Vermelha* (Torquato Neto, Brasil, 1972).

Assim, nos perguntamos, quem é essa empregada assassina? Na verdade, ela apresenta várias identidades: uma de suas patroas a chama de Cremilda, uma outra refere-se a ela pelo nome de Vitorina. Percorremos as diversas residências de classe média pelas quais a empregada passa e as ruas do bairro onde essas residências se localizam. A relação interior / exterior se funda na ambiência dominada pela classe média e na qual a empregada sempre é uma subordinada.

Tanto nos apartamentos como nas ruas, Gladys usa o uniforme de doméstica. Ela somente abandona o uniforme em duas situações: quando vai à praia após ter consumado mais um crime e quando está passeando com sua comparsa. Em termos gerais podemos afirmar que ser doméstica é a sua identidade. Não a vemos desvinculada de sua profissão e tampouco a vemos em sua casa ou com a sua própria família. Até o enlace amoroso que tem com uma colega (Renata Sorrah) acontece em seu ambiente de trabalho. A única informação que temos sobre a sua origem é transmitida em uma cena que, ao ser perguntada pela patroa semimorta o porquê de seu crime, ela responde: “Eu vim de um lugar, madame, onde gente morre de fome”. O que realmente importa é a corporalidade de Gladys. A identidade está, portanto, no corpo.

Como em *Copacabana mon amour*, aqui a câmera se orienta a seguir os movimentos do corpo da atriz. A partir da segunda parte de *Cuidado madame*, a empregada assassina passa a dividir a cena com uma colega de trabalho (Helena Ignez) que logo será iniciada no crime. As duas então passam a assumir o centro da narrativa. Seus corpos perambulam pelas ruas de Copacabana, atravessam ruas, passam por pedestres. O mundo “real”, novamente, é tomado de assalto. Os transeuntes são tragados pelo filme enquanto as atrizes caminham. Em um determinado plano-sequência, a câmera as segue e em um momento se detém. Elas continuam a andar pela avenida até desaparecerem de nosso campo de visão. A câmera não sai do lugar e permanece registrando o fluxo dos passantes. Segundos depois, Gladys e Ignez fazem o caminho de volta. Passam pela câmera que, novamente as acompanha.

Esse procedimento de captar a perambulação das atrizes pelas ruas do bairro se repetirá em outros planos longos. O que aqui se enfatiza é a interação das atrizes com o fluir do cotidiano. Em um certo momento, um passante diz algo às atrizes que parece ser uma provocação e de imediato Helena Ignez o responde com deboche. Gladys e Ignez, nitidamente estavam preparadas para as eventuais mudanças de rumo ocasionadas pelo contato com a rua. De igual maneira, a câmera tudo capta e a edição final não rejeitou o que

normalmente poderia ser considerado um “erro”: as pessoas olhando para a lente, um homem que propositadamente passa em frente da câmera abrindo os braços.

Tanto a Sônia Silk de *Copacabana mon amour* como as empregadas domésticas de *Cuidado madame* vivem o presente. No entanto, no presente há algo de tenebroso. A viatura de polícia vazia, que no filme de Sganzerla aparece uma única vez, aqui, aparece quatro vezes. Enquanto o mundo segue o seu fluxo, enquanto nas ruas há pessoas passando, os carros da polícia estão estagnados e desabitados. Onde estão agora esses policiais? Combatendo o crime? Provavelmente não, porque os assassinatos de Gladys permanecem e permanecerão impunes. O comentário de Bressane, ao eleger essas imagens, parece estar também voltado para o presente. No caso, para o presente político do país.

Entre os nossos três filmes estudados neste capítulo, *Alianza para el progreso*, talvez, possa ser considerado o mais esquemático ao adotar a estratégia alegórica. Aqui, em relação aos dois filmes anteriores, não encontramos a evidência de um personagem protagonista e sim a existência de diversos personagens que pertencem a dois grupos claramente definidos. Esses grupos são o dos poderosos e o da resistência ao poder. No primeiro está o empresário que representa o capitalismo, o general que representa o exército, a loira estadunidense que representa o imperialismo, o sindicalista que representa os líderes sindicalistas e no segundo, três guerrilheiros, dois homens e uma mulher, que representam a resistência armada. Poderíamos ainda citar dois personagens “isolados” e pendulares que, apesar de pertencerem a nenhum desses grupos, circulam entre eles: o artista “engajado” que se vende ao imperialismo e à burguesia e a mulher com ímpetos de ascensão social que representa a classe média.

Os personagens do grupo dos poderosos são os primeiros a serem apresentados. Na primeira cena, eles aparecem primeiro individualmente, emulando uma entrada tipicamente teatral, cuja função seria a de fixar no olhar do espectador as singularidades de cada tipificação representada. Em seguida, em um plano aberto, os personagens estão lado a lado, em uma composição que sublinha o aspecto de “grupo”. O cenário é um descampado, uma espécie de terreno baldio, dado que ressalta a presença humana naquele local. Há algo que une aqueles personagens e que os destaca como um coletivo: os interesses financeiros e a necessidade de perpetuar o poder. Na sequência seguinte, somos apresentados rapidamente ao grupo que lhe faz oposição. No entanto, os guerrilheiros aparecem apenas por meio de fotografias. Eles estão sendo procurados e caçados. Porém, logo veremos que a resistência dos guerrilheiros não reside apenas em fugir das perseguições dos poderosos e

sim, fundamentalmente, em sair de sua condição de “caça” e de se transformar em caçadores.

O fato de eles serem a caça talvez explique a pequena presença dos guerrilheiros ao longo da narrativa. Se compararmos com o número de vezes em que aparecem os poderosos e o Artista, percebemos que os guerrilheiros apresentam um tempo de tela significativamente menor. A preferência da narrativa está nos personagens com os quais ela abertamente não se identifica e que são alvos de suas críticas. Entre os dois personagens pendulares, nota-se uma maior atenção conferida ao Artista. Ao contrário da Classe Média, que vende o seu corpo ao Empresário e a USA, o Artista apresenta uma ambiguidade em seu discurso. Ele também se vende ao empresariado e ao imperialismo, ao aceitar ser contratado por estes, porém, as suas posturas artísticas estariam afinadas aos ideais revolucionários. Ele se promove como um artista da revolução, como um criador que luta através de sua arte. Defende a sua especificidade como artista e se enxerga como um ser especial.

O Artista representa *todos* os artistas que falsamente se vendem como engajados. Não é por casualidade que transita por quase todas as artes: é ao mesmo tempo compositor e cantor de protesto, romancista e artista plástico. Compõe uma canção criticando a burguesia e clamando por mudanças sociais; escreve um romance cujo enredo centra-se em um burguês desiludido com a sua classe social que se identifica com o povo; faz quadros em que retrata os miseráveis e por fim elabora cartazes repletos de slogans políticos. É um vendido ao sistema e que por isso, certamente, é um dos personagens mais execráveis pelos olhos da enunciação narrativa. Talvez até mais do que a Classe Média que, ao menos, é um pouco mais sincera.

Em sua primeira aparição, o Artista se encontra em seu ateliê em plena atividade criativa: está compondo a letra e a melodia de uma canção. Caminha pelo amplo espaço do estúdio para chamar a inspiração e em cada parada uma nova palavra surge. A primeira palavra é “burguesia”, a segunda é “polícia”. Entre o aparecimento do primeiro e do segundo termo, o Artista desce uma escada e atravessa um cenário e nesse trajeto constatamos a breve passagem, praticamente acidental, de dois operários. Conseguimos ver um deles sendo que do outro vemos somente uma parte de sua cabeça. O Artista não vê os operários. Ele, que define o povo como a razão de ser de seu trabalho artístico, sequer consegue enxergá-lo. Absorto que está com a sua criação, não percebe os trabalhadores que se encontram nas proximidades. Não houve um contato visual entre o Artista e os trabalhadores. De igual maneira quase não houve um contato visual entre nós, espectadores,

e os dois operários. Provavelmente um espectador menos atento sequer os tenha percebido. *Alianza para el progreso*, nesta cena, parece propiciar a equivalência entre o olhar do Artista e o nosso para que através do repúdio ao Artista possamos realizar uma autocrítica.

O processo de composição continua. O Artista pega o violão e junta à melodia a letra que acabou de finalizar:

Las armas no las carga el diablo, las armas no las carga el diablo,
¿entonces quien las carga? Pues bien la hipocresía, pues bien la burguesía,
pues bien la policía, pues bien la fantasía.

Letra e melodia medíocres. O resultado final da “obra de arte” não corresponde com a inspiração que o Artista precisou evocar. Antes mesmo de terminar de datilografar a letra, aparecem no local USA e um de seus soldados. O Artista bajula USA. Esta deseja contratar os seus serviços, quer que ele produza dez murais ao longo da autopista que está construindo. O Artista propõe 20.000 dólares pelo trabalho, USA reduz para 12.000 e o Artista aceita. No momento em que USA está se retirando do estúdio, o Artista aproveita a oportunidade para lhe sugerir a criação de um Museu de Arte Moderna. A crítica endereçada ao comportamento do Artista é bem simples e direta. Se ele direciona toda a sua inspiração para cantar contra a hipocrisia, a burguesia, a polícia e contra a fantasia que tira as pessoas do combate com os problemas reais, em seguida, aceita ser contratado pelo imperialismo estadunidense. Ao mesmo tempo em que critica o sistema o sistema o contrata. As suas palavras contra o *status quo* são inofensivas uma vez que não proporcionam nenhum abalo. O sistema as permite e as controla. Através do personagem do Artista, *Alianza para el progreso* afirma que a arte militante também pode ser cooptada. Em seu manifesto, Solanas havia se referido que o sistema absorvia e neutralizava a contracultura e a vanguarda.⁵

O segundo segmento em que o Artista aparece é antecedido por um letreiro, igualmente de fundo branco com letras negras, com os seguintes dizeres: *Antes nos colonizaban con Sinatra ahora con Joan Baez*. O filme prossegue no mesmo diapasão sugerindo que tudo é cooptado e manobrado a favor do sistema e que não é possível atingi-lo estando dentro dele. O filme, além de expor a cantora de protesto estadunidense como

⁵ “A virulência, o inconformismo, a simples rebeldia, a insatisfação, são produtos agregados ao mercado de compra e venda do capitalismo, objetos de consumo. Sobretudo em uma situação onde a burguesia necessita inclusive de uma dose mais ou menos cotidiana de *shock* e elementos excitantes de violência controlada, ou seja, daquela violência que sendo absorvida pelo sistema se reduz em estridência pura (SOLANAS; GETINO, 1988:37).

um produto manipulado pela colonização cultural, ainda a relaciona com o seu repugnante personagem. Cabe a pergunta: por que Ludueña escolheu Baez [1941] e não Bob Dylan [1941]? O Artista está no seu teatro-estúdio-ateliê cantando e tocando a sua última canção. Agora a ouvimos com uma pequena modificação no final: *cambio, cambio, cambio, queremos cambio, queremos cambio, para evitar tanto daño*. Após terminar de cantar demonstra-se satisfeito e orgulhoso com o resultado. Afirma que ninguém faz canções de protesto como ele. Realmente se acha um gênio, a sua soberba e vaidade possuem dimensões elevadas. Essa vaidade, se já é grande quando ele está sozinho, aumenta ainda mais de proporção quando está interagindo com os seres que ele considera comuns, ou seja, com os não artistas. É o que veremos a partir da entrada em cena da jovem Classe Média. Ao longo de todo o diálogo ele se promoverá como um ser excepcional porque possui o poder de criar: “tão grande é o prazer da criação”.

Se ele é extraordinário pelo fato de ser um artista também se gaba por sua inserção na categoria de artista engajado. O espetáculo que está montando, a seu ver, apresenta um caráter essencialmente social. Tudo está orquestrado para, como afirmou, aumentar a valorização da pobreza. Ao mesmo tempo em que parece salientar a sua especificidade como artista político, o seu discurso sempre se inclina para a defesa da arte e do artista. Quando Classe Média lhe pergunta sobre a censura ele responde que é justamente a censura a “nossa” mais drástica inimiga. A arte precisa se expressar à custa de qualquer coisa e a liberdade é fundamental para o artista. Segundo ele, o embate contra a censura é a primeira luta do intelectual latino-americano comprometido. O personagem se apresenta à jovem como Lucho Ruptura. Seu nome é curioso porque acrescenta ao seu repetitivo discurso em prol da singularidade da arte e do trabalho artístico a necessidade de romper com a arte estabelecida ou oficial. Não seria suficiente ser artista e sim ser um artista de vanguarda em um sentido integral, tanto no campo estético como no político. Lucho Ruptura, portanto, pretende situa-se nas duas vanguardas. É necessário lembrar que a não separação entre vanguarda estética e política era reivindicada pelo *Cine Liberación*?⁶

A sua contradição entre discurso e práxis torna-se nítida quando de súbito um soldado armado entra no teatro. Há um tiroteio. A guerrilheira surge, atira no soldado e o mata. O Artista olha para onde estava a guerrilheira e diz “eles sabem o que fazem, a violência é o caminho”. Os dois se dirigem para perto do cadáver do soldado. Lucho reflete

⁶ Robert Stam, anos mais tarde, publica um artigo justamente intitulado *The hour of the furnaces and two avant-gardes* em que aponta que o grupo de Solanas e Getino foi bem sucedido em seu objetivo. Ver Stam, 1980-1981:7-9.

que deveria estar do lado dos guerrilheiros e que “a juventude é a nossa única esperança”. Ao mesmo tempo em que afirma que a violência é o caminho, não é esse o caminho que escolhe trilhar. Ao dizer retoricamente que deveria se unir aos guerrilheiros, se refugia permanentemente no campo da hipótese e da ideia que nunca se transmutará em realidade. Quando indica que a esperança de dias melhores está na juventude, ele, como homem de trinta e poucos anos, se exime da responsabilidade. Porém, a questão do conflito entre propor uma arte politicamente revolucionária verdadeiramente a serviço da revolução e o próprio fazer prático da revolução será colocada de maneira mais contundente na última aparição do Artista em *Alianza para el progreso*. Nesta sequência, finalmente, haverá um contato direto entre os guerrilheiros e o Artista.

A sequência se inicia com um *travelling* lateral descrevendo um cenário giratório. À medida que o cenário se move, vemos os cartazes que nele estão pregados. São cartazes com perguntas que nos convidariam à reflexão. O primeiro deles indaga “Como vão as suas coisas? O seu trabalho no escritório? Na fábrica. Você acredita que morrerá feliz?”. Em seguida a câmera se desloca para um cartaz irônico que se encontra na parte mais alta: “América Latina ano zero. Ninguém sofre nem chora. Tudo é melhor com Coca-Cola”. A câmera desce e se depara em outro letreiro: “Romances em primeira pessoa? Não. Antes há muito que mudar”. Segue lateralmente e se detém no primeiro cartaz que tínhamos lido e nele fica por alguns segundos. O que poderia ter sido um ciclo logo se revela uma falsa pista pois o trajeto da câmera em torno dos letreiros continua. Do cartaz em que lemos “Nossa gloriosa civilização progride: adota a bomba atômica em vez das câmaras de gás” o movimento de câmera nos leva para o Artista que finaliza os dizeres de uma última placa. Enquanto tenta pregar a sua última obra no cenário um casal de guerrilheiros, armados, chegam. Eles olham para os cartazes e acham graça. O guerrilheiro interpela o Artista sarcasticamente elogiando as frases. Lucho Ruptura os saúda e, como sempre, fala de si e de sua obra. Diz que a sua estreia será hoje e que o seu espetáculo será grandioso, uma obra importante para se chegar à revolução. “Para que revolução?”, pergunta a guerrilheira.

O Artista responde que é para a revolução que justifica a nossa luta. O guerrilheiro o interpela dizendo que não é necessário se chegar à revolução porque a revolução já está acontecendo. Diz que lhe trouxeram algo que poderá evitar a sua espera pela revolução. Esse algo são as armas. Mais do que esperar a revolução chegar através da produção de obras artísticas que custam tanto trabalho, esforço e que rendem tanto dinheiro, é preciso fazer a revolução acontecer. A guerrilheira indica que eles precisam de alguém novo no grupo já que tiveram uma baixa. O guerrilheiro sublinha que essa é sua oportunidade de

fazer algo real pela revolução. Os dois tentam convencer ao Artista a pegar em armas. Lucho tenta se esquivar do convite alegando que primeiro precisava passar por um treinamento e que essa é a sua obra mais importante já que lhe tirou muito tempo e que se trata da consumação do seu estilo, que define como “o ápice do estruturalismo”. Segundo ele, primeiro está a obra e o artista precisa de liberdade de decisão para criar. Enquanto escutávamos as suas desculpas em *off*, Classe Média entra no teatro e se senta em uma das primeiras fileiras. Em seguida a câmera sai da Classe Média e retorna ao Artista, que agora está sentado comendo um sanduíche. Não nos parece casual que a fala fora de quadro de Lucho Ruptura seja acompanhada visualmente pela entrada de Classe Média em cena uma vez que ambos os personagens são pendulares e compartilham elementos em comum. Os dois, com frequência, caem no ridículo e agora é a vez do Artista ser ridicularizado.

O Artista come de maneira grotesca e fala de boca cheia. A sua maneira de comer enquanto fala deixa o seu discurso ainda mais patético: “O artista tem que criar. O meu talento deve entrar para a História”. A guerrilheira acredita que a melhor maneira de entrar para a História é através da luta e mais uma vez lhe oferece a arma e ele novamente repete que o artista precisa de liberdade. O guerrilheiro contesta:

Em nome da liberdade convertida em democracia essa sociedade que você diz protestar em suas obras mais importantes tem cometido os piores abusos. A democracia é um abuso. Não se dá conta, imbecil? A liberdade é outra coisa. É evitar que a democracia te exploda, seja a burguesia, o imperialismo ou a porcaria que prefira. Mas você é um imbecil.

Lucho insiste: “Não, eu sou um revolucionário”. A guerrilheira intervém: “Não, você é um perfeccionista, um pequeno perfeccionista. Quer que tudo mude um pouquinho para que os seus interesses melhorem, nada mais”. Classe Média, na plateia, escuta tudo com atenção e aplaude. Lucho Ruptura se define como amigo dos guerrilheiros. Subitamente entram os soldados e começam a atirar. O Artista, em vez de se esconder, levanta os braços e pede para os repressores não atirarem porque ele é um artista, comprometido, mas ainda assim um artista. Lucho Ruptura então é morto pela ditadura.

A crença de Lucho Ruptura na excepcionalidade do artista era tamanha a ponto de acreditar que o simples aviso de seu “status” para os militares o pouparia da morte. Para Lucho o artista era quase um imortal ou um semideus. As suas preocupações políticas e sociais eram de fato acessórias porque no fundo, em primeiro plano, estava o elemento artístico e não a militância. Seria algo como um cineasta que se diz estar a serviço de uma causa quando na realidade coloca em primeiro lugar a sua condição de autor. Definir-se

como um artista revolucionário ou a serviço da revolução apresenta um valor de mercado, ele seria mais valorizado ou prestigiado por conta dessa designação. Se autoproclamar revolucionário é portanto uma maneira de se autopromover, em outras palavras, uma certa estratégia de marketing. O filme não apresenta um artista engajado ingênuo ou bem intencionado que realmente acredita na arte como instrumento revolucionário. Ele o apresenta como um oportunista. *Alianza para el progreso* mais que lançar suas farpas contra o artista militante se dirige contra o *falso* artista militante? Na verdade, *Alianza para el progreso* questiona a viabilidade de promover a revolução política através da arte. Sendo provada a ineficácia de transformar a câmera em um fuzil ou de usar a câmera *como se fosse* um fuzil, todo cinema militante seria falso. Afinal, a câmera não é um fuzil. O que está sendo posto em xeque é o próprio cinema militante. O cineasta militante seria mais útil para a revolução se substituísse a sua câmera por um fuzil. A provocação ao *Cine Liberación* é bastante clara.

Lembramos que no texto *La ficción de la ficción es la realidad*, Ludueña defendeu a marginalização como alternativa válida para superar o sistema. Permanecer fora do sistema seria então uma forma de vencê-lo. Mas, como garantir que o filme não seja por ele cooptado? Bastaria jamais exibi-lo em salas comerciais ou não inscrevê-lo em festivais? Existiria algum festival de cinema totalmente excluído do sistema? Pela recusa ao discurso do Artista entendemos que *Alianza para el progreso* rechaça ao mesmo tempo uma arte descompromissada com o mundo e uma arte militante. O cinema militante e o cinema pelo cinema são igualmente dispensados. Que tipo de cinema, portanto, o filme de Ludueña reivindica para si? *Alianza para el progreso* quer ser um filme político? Se a melhor maneira de relacionar cinema e política não é segundo a fórmula do cinema militante, qual seria ela então? Se a concretização da revolução política está no uso das armas e não do cinema, que revolução está reservada para o cinema fazer? *Alianza para el progreso* se propõe a ser um *outro* cinema político cuja dimensão política reside em sua própria existência. Permanecer invisível ou inacessível talvez seja o preço para continuar situado fora do sistema. No entanto, existir é preciso.

Como constatamos, *Alianza para el progreso* explicitamente recusa o cinema militante através de sua crítica ao personagem do Artista. Um outro alvo de suas críticas será algo que também é frequentemente criticado pelo cinema militante: a classe média. Porém, aqui, a classe média também será representada e encarnada por um personagem. No caso, tal como o imperialismo estadunidense, a classe média alegoricamente será uma mulher. Trata-se de uma bonita jovem que aparece pela primeira vez já vinculada ao poder.

Em uma sala está o General sentado em sua mesa discursando contra a subversão e a favor da democracia. No centro do quadro está um soldado segurando a sua arma. Em frente ao General e ouvindo-o com atenção está Classe Média. Enquanto o ouve, pega um cigarro e começa a fumar. Em seguida pega uma Coca-Cola e a toma. Ao realizar essas ações, em nenhum momento desvia o olhar do palestrante. Classe Média parece obediente ao militar. Quando este lhe dá um comando, ela se posiciona de costas para ele e faz um sinal de levantar o vestido. O General abre a braguilha e insinua que fará sexo com a jovem. A cena acaba neste momento e apenas deduzimos o que aconteceu. Em suma: com as Forças Armadas a Classe Média não dialoga, não interage, apenas obedece.

A sua segunda aparição ocorre na sequência em que visita o ateliê do Artista, que já mencionamos. Aqui, Classe Média se interessa pela arte política e considera “lindo” ser artista. Deseja comprar as obras mas como não tem dinheiro oferece em troca promover sua arte em jornais e revistas, uma vez que é jornalista. Ao escolher um quadro, prefere uma natureza morta ou uma marinha porque os quadros “políticos” lhes parecem de difícil compreensão. Classe Média, portanto, é desprovida de capital e de cultura. Promove uma arte que não entende para ganhar prestígio. O discurso contestador ou a estética vanguardista não lhe afeta de fato, ela apenas segue o fluxo e acata o que está na moda. Na próxima sequência de *Alianza para el progreso* em que aparece, Classe Média vai ao escritório do Empresário. Percebe-se que sempre é ela que vai por sua livre escolha ao encontro dos demais. No caso da cena com o General não a vemos entrar em seu gabinete como acontece nas cenas ambientadas no ateliê do Artista e no escritório do Empresário, o que pode ficar em aberto a possibilidade de que ela tenha sido forçada a visitar o militar. Porém, de modo geral, Classe Média escolhe a dedo quem visita e sempre por interesse.

Classe Média parece entrar confiante no escritório do Empresário. Olha com interesse para o ambiente e para os objetos que o decoram. Parece não se importar com a presença do soldado armado que, como um guarda-costas do burguês, não se move do local. Sente-se à vontade, retira o casaco para estar mais confortável. Com o capitalista já não é tão submissa como era com o General. Senta ao seu lado. Quando este pergunta se ela gosta do lugar, responde afirmativamente. Quando a acariciando o Empresário oferece um drink, ela aceita. Ela entra no seu jogo. Enquanto o burguês prepara a bebida, a jovem se prontifica a escolher a música. Manuseia alguns discos, demonstra-se curiosa pelo *Aqualand* do *Jethro Tull*, mas acaba escolhendo o álbum *Willie and the poor boys* do *Creedence Clearwater Revival*, provavelmente por considerar mais dançante e portanto mais propício para o momento. Mostra-se em dia com as novas tendências da cultura pop,

uma vez que ficou na dúvida entre dois discos atuais. Ao começar a música os dois começam a dançar. A câmera acompanha os seus movimentos. A cena ganha um ar de espontaneidade e indeterminação, além de um efeito cômico graças aos trejeitos do Empresário. Este retira a sua máscara séria, formal e oficial para colocar uma outra em que a ausência do protocolo domina. A jovem pega um colar, brinca um pouco com ele e em seguida o coloca no Empresário, que assume o ornamento feminino. O imprevisto parece ser a marca da cena, mas a indeterminação tem seus limites porque torna-se necessário retomar a linha principal que nada mais é do que o jogo de interesses que está sendo lançado. Classe Média diz que quer progredir. Ao enunciar o seu desejo, retira uma peça de roupa.

O Empresário se sente provocado. Inicia-se um jogo de gato e rato em que o homem tenta capturar a jovem. A cena, inteiramente registrada sem corte, capta a performance dos dois atores que se movimentam livremente. A câmera segue os movimentos dos intérpretes e na velocidade dos seus deslocamentos muitas vezes se perde. O burguês arranca a roupa da jovem deixando-a de roupa íntima. O jogo da perseguição continua. Classe Média repete dizendo que quer progredir. O Empresário agarra, ela escapa. Ele saca o seu talão de cheques, preenche um cheque e o entrega. A jovem acha o valor ofertado insuficiente. O Empresário lhe propõe pagar a primeira parte antes e a segunda depois do ato sexual. Diz que poderá fazê-la progredir. Consumado o ato, o burguês se nega a pagar a metade prometida. A jovem fica furiosa e o insulta. Sua revolta é contida pelo soldado. Em um momento lhe pergunta: “Quem você pensa que eu sou?” e o Empresário responde com um tom de desprezo: “Classe Média”. No final, além de não receber a quantia prometida, ainda é violentada pelo soldado.

Em sua seguinte aparição, Classe Média está se penteando em frente a um espelho. Uma voz masculina em *off* lhe faz perguntas como se fosse um documentarista interrogando o seu entrevistado. Faz a seguinte pergunta: “Quem é você, Alicia?” Ela responde: “Classe Média”. Embora a partir de agora saibamos que a personagem tem um nome, ela continua se apresentando e se identificando como Classe Média. Através da entrevista descobrimos que ela se encontra na casa de USA e que foi obrigada pelo General a fazer esse encontro. USA está interessada nela e embora ela não se sinta atraída por mulheres resolveu encarar o trabalho porque tudo tem seu preço. O seu objetivo é ir aos Estados Unidos e o programa com USA poderá ajudá-la a concretizá-lo. Classe Média então novamente se prostitui. O imperialismo a espera deitada em sua cama de casal tomando o seu drink. Em volta da cama estão soldados com a etiqueta USA colada em seus

uniformes. Antes de sentar na cama, Alicia é revistada por um dos soldados. O imperialismo toma a iniciativa e despe a Classe Média. Vemos o autoritarismo do primeiro e a submissão da segunda. Após a relação sexual, USA despreza a Classe Média. Manda a jovem ir embora porque não quer ser vista com ela. Em todos os seus objetivos, a Classe Média se frustra. Mais uma vez, de forma didática, *Alianza para el progreso* se serve da alegoria. A relação sexual entre duas mulheres não gera frutos, portanto, a união entre o imperialismo e a classe média só poderia ser estéril.

O grupo dos guerrilheiros é o único conjunto de personagens visto de maneira mais ou menos positiva. Na cena em que o grupo de poderosos está no descampado, as fotografias dos revoltosos são manuseadas. Descobrimos pela fala do General que os guerrilheiros são compostos por um padre, uma operária e um estudante. O Empresário quando vê as fotografias comenta: “ainda nem soltaram o peito da mamãe e já querem fazer a revolução”. Os guerrilheiros são, portanto, formados por distintos extratos da sociedade e são jovens. Nas poucas cenas em que aparecem estão sempre em ação. Para ser guerrilheiro não é necessário teorizar e sim agir. A revolução se faz com ações. Eles apresentam treinamento militar, são eficientes na tarefa de não tornarem-se visíveis no meio dos escombros em que se escondem. Conseguiram destruir o radar enviado por USA. Em todas as operações que resolveram empreender foram bem sucedidos. Capturam um soldado, tiram-lhe o uniforme e o deixam amarrado. Posteriormente, em um estacionamento, conseguem sequestrar o Empresário. No processo de captura o guarda-costas tentou reagir, mas os guerrilheiros foram mais rápidos no gatilho e o mataram. Tudo isso lhes confere um tratamento distinto do que foi dado ao General, ao Empresário, ao Artista e à Classe Média. Enquanto os demais são ridículos, caricatos ou fracassados, os guerrilheiros são corajosos e sempre triunfam.

É possível perceber melhor a representação dada aos guerrilheiros na sequência do cativeiro do Empresário. Pela sua duração e pelo protagonismo conferido ao grupo, este segmento resulta ser o mais significativo no desenho de seus traços. Os guerrilheiros estão tomando mate e escutam ópera no rádio. Se preocupam com a saúde do prisioneiro, lhe oferecem mate e depois queijo. Este primeiro recusa e depois cede aceitando o alimento. Em seguida pergunta se há algo para beber, como resposta, um dos guerrilheiros lhe oferece uma garrafa de Coca-Cola. Podemos ver aí um comentário irônico que atesta a inconsistência entre teoria e ação prática. Como podem ao mesmo tempo discursar contra o imperialismo e tomar o seu refrigerante símbolo? Essa sugestão fica mais evidente pelo fato de que pouco antes de perguntar se tinha bebida o Empresário lhes havia dito que eles

nunca poderão derrotar USA. O refrigerante já havia aparecido anteriormente nas mãos de Classe Média. Verifica-se que a desprezível Classe Média e os valentes guerrilheiros apresentam os mesmos hábitos. Temos aqui um comentário sobre padrões e comportamentos que nos são transmitidos e que logo são por nós absorvidos e naturalizados e também uma interrogação implícita: até que ponto é possível situar-se “fora” do sistema? Os guerrilheiros são criticados ao não perceberem nenhuma contradição entre bradar contra o imperialismo estadunidense e tomar Coca-Cola.

A crença na força de sua missão e a dimensão do autossacrifício aparece no discurso do guerrilheiro. O objetivo é conscientizar as pessoas e não lhes interessa viver e sim morrer pela luta. O importante é que tenha alguém que os substitua caso um deles morra e esse substituto, que pegará a metralhadora, continuará a luta contra o sistema. O guerrilheiro indica um embate entre dois mundos: o mundo do Empresário que já nasceu velho e o mundo novo que querem construir. Essa seria a hora do novo. Chegou o momento de o novo tomar o lugar do antigo. *Alianza para el progreso* não parece se articular integralmente em defesa da luta armada e da guerrilha urbana. Há um distanciamento ao mesmo tempo em que existe uma simpatia. O filme vê com bons olhos o voluntarismo e o ímpeto altruísta, porém critica a ingenuidade dos jovens militantes. O romantismo revolucionário ao mesmo tempo em que é digno ressoa como algo fora de lugar. Ao desromantizar o cinema militante, o filme também desromantiza e vê, com uma certa desconfiança, a própria militância. Em todo caso eles são os especiais em um mundo podre e corrompido. O sexo entre a guerrilheira e o camponês no final reitera a diferença entre as demais cenas de relações sexuais. Aqui não há dominação nem interesse financeiro e sim o desejo de gerar um filho que possa crescer e futuramente continuar a luta contra o imperialismo. Enquanto USA foge de barco, o coito se realiza celebrando a comunhão e o desejo de liberdade.

3.2 Os condenados da terra estão aqui

Quando se destaca a contribuição do pensamento de Frantz Fanon e, principalmente, de sua obra *Os condenados da terra*, ao cinema latino-americano moderno, logo pensamos nos cineastas que giram em torno da órbita do NCL. De fato é nítida a influência de Fanon

nos manifestos *A estética da fome*,⁷ de Glauber Rocha e *Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para un cine de liberación en el tercer mundo*,⁸ de Fernando Solanas e Octávio Getino. No entanto, o que não foi percebido como tão evidente é a conexão entre as ideias expostas em *Os condenados da terra* e a produção fílmica desse outro cinema latino-americano moderno surgido após 1968. Sem sombra de dúvida, é muito mais fácil reconhecer a presença fanoniana naquele cinema autoproclamado político que, de um modo geral, assume a razão como instrumental para pensar o mecanismo e a lógica que rege o colonialismo. Trata-se de um cinema que se define como “sério” como também são sérios os assuntos que aborda. Desse modo esse *outro* cinema latino-americano moderno, que a princípio substituiria a razão pelo irracionalismo e a seriedade pelo humor corrosivo, além de não poder ser classificado como “político” tampouco poderia ser influenciado por Fanon. Afinal, a apropriação da teoria fanoniana já tinha sido feita pelo cinema latino-americano. Como um cinema considerado anárquico, não didático, sem orientação ou causa política definida, despreocupado em conscientizar o povo, comprometido com questões estéticas e formais, poderia ser influenciado por Fanon?

A ausência de um discurso político direto e a adoção da ambivalência são entendidas como incompatíveis em um cinema definido como político. A desordem, o desconexo, o irracionalismo, a confusão, são elementos tidos como estranhos em um cinema que aspira conscientizar o seu público. O humor tampouco é visto como um procedimento adequado quando se quer abordar assuntos tidos como importantes ou urgentes. Assim, como falar do subdesenvolvimento, da pobreza e da fome através do humor? Como ter Fanon como referência em um discurso que além de irracionalista não abre mão do humor como elemento desestabilizador?

O pensador antilhano e o seu emblemático *Os condenados da terra* construíram, juntamente com outros autores e obras, uma espécie de moldura de época. A dicotomia elaborada pelo autor, que divide o mundo em duas categorias, a de colonizador e a de colonizado, obteve uma ressonância fora do comum. Segundo o autor, a superação deste mundo binário somente seria alcançada com a total destruição do colonialismo. Em *Copacabana mon amour*, *Cuidado madame* e *Alianza para el progreso* observamos a existência de um universo maniqueísta extremamente violento em que se situam em lados contrários exploradores e explorados. A violência entre colonizador e colonizado

⁷ Sobre a influência de Frantz Fanon no manifesto *A estética da fome*, ver Núñez, 2003 e Xavier, 2007.

⁸ Para uma leitura do pensamento fanoniano no manifesto *Hacia un tercer cine*, ver Mestman, 2002; Núñez, 2006; Del Valle, 2013 e Campo, 2012.

racionalmente analisada por Fanon em *Os condenados da terra* adquire nesses filmes um tratamento irracional propiciado sobretudo pelas escolhas de *mise-en-scène*. A violência, sendo um fenômeno inexplicável, precisaria ultrapassar o campo da representação e se alastrar pela própria estrutura narrativa. Desse modo a violência não está apenas no que é mostrado, mas também na armação em que é mostrada. É justamente essa forma violenta e caótica que seria incompatível, na visão da esquerda cinematográfica, com o instrumental teórico racional de Frantz Fanon. Entre os cineastas analisados neste capítulo, o único que mencionou diretamente Fanon em textos foi Sganzerla (2005a; 2005b). Embora a publicação desses textos já tenha sido feita há algum tempo, o primeiro trabalho que se dispôs a examinar o diálogo entre o cineasta e o psiquiatra foi o de Ballalai (2016). Segundo a autora, Sganzerla se baseia na concepção fanoniana de “descolonização do ser” para por em prática um estilo de direção de atores que também permitiria um processo de “descolonização do ator” (158). Nossa interpretação não terá como foco a direção de atores e sim a leitura pouco ortodoxa de Sganzerla, que o permitirá juntar Fanon com a defesa do misticismo popular afro-brasileiro.

Frantz Fanon, no primeiro capítulo do seu *Os condenados da terra*, sublinha o aspecto fundamentalmente maniqueísta do sistema colonialista. Um dos microcosmos do mundo colonial, a cidade, é um organismo repartido em duas metades: a do colonizador e a do colonizado. Essas duas partes não são complementares e sim opostas, uma vez que não compõem um todo ou uma unidade. Orientadas por uma ordem essencialmente aristotélica, elas obedecem ao princípio de exclusão recíproca: não há conciliação ou harmonia possível já que essas substâncias não podem ser misturadas. A zona habitada pelo colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É iluminada, asfaltada e segura. As suas ruas são limpas, lisas, sem buracos e sem pedriscos. Trata-se de uma cidade envolvida pelo signo da fartura e do bem estar. Em oposição, a cidade do colonizado é um lugar mal afamado e povoado por homens de conduta considerada duvidosa. É um mundo marcado pela falta do essencial e do básico. Diferentemente dos espaços amplos e despojados da cidade do colono, a cidade do colonizado é formada por espaços diminutos onde seus habitantes vivem amontoados uns em cima dos outros. Os homens se apertam, os barracos se espremem. Trata-se de uma cidade faminta, esfomeada de pão, carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, uma cidade de joelhos, uma cidade prostrada (FANON, 2005:55-56).

Em *Copacabana mon amour* encontramos essas duas cidades irreconciliáveis em um único bairro: Copacabana. De um lado temos a favela com seus moradores negros

usando roupas velhas e desgastadas. Velas apertadas, lixo nas ruas, barracos miseráveis. Pessoas com latas d'água na cabeça devido à falta de água encanada. Do outro lado, no asfalto, mais próximo à praia, encontramos a população branca portando roupas novas e bem passadas. O único elemento que é compartilhado por ambos é a visão do mar: visto de longe pelos “colonizados” e de perto pelos “colonizadores”. Entre esses dois mundos estão Sônia Silk e seu irmão Vidimar. Ela, Silk, pinta o cabelo de loiro para entrar nesse mundo que não lhe pertence. Sendo oriunda do mundo “sujo”, se prostitui, ou seja, negocia, comercializa e vende o seu corpo aos integrantes do mundo “limpo”. Ele, Vidimar, desce o morro para comer um lixo “melhor” – as sobras deixadas pelos abastados, – para fazer despachos e trabalhar. Em seu trabalho como empregado doméstico se submete aos caprichos e à violência de seu patrão.

Segundo Fanon, diante do mundo arranjado pelo colonizador, o colonizado é sempre um presumido culpado. A culpabilidade do colonizado não é uma culpabilidade assumida, ele não a assume, ele apenas a tem graças a uma espécie de maldição. No entanto, em seu íntimo, o colonizado não reconhece nenhuma instância. Ele é dominado, mas não domesticado. Ele é inferiorizado, mas não está convencido de que é inferior. Está na espreita, na espera de um possível descuido do colonizador para cair em cima dele. Ele está sempre pronto a abandonar o seu papel de caça para tomar o de caçador. O colonizado é sempre um perseguido que sonha permanentemente tornar-se um perseguidor (FANON, 2005: 70). Sabendo disso, o colonizador precisa reiterar, repetir, reverberar a todo instante de que é ele que detém o poder. Periodicamente o colonizador precisa humilhar, maltratar e punir o colonizado lembrando-lhe que a situação está sob o seu comando. É pela força que a dominação se impõe: “O colono é um exibicionista. Sua preocupação com a segurança o leva a lembrar em voz alta ao colonizado que ‘Aqui, o patrão sou eu’. O colono alimenta no colonizado uma cólera que ele detém quando sai” (FANON, 2005:71).

Na primeira cena em que Vidimar aparece como empregado em uma residência de classe média, ele aparenta ter sido “domesticado”: está penteado e com roupas limpas, bem diferente de quando estava na favela. Ele está na cozinha ao lado de uma empregada doméstica fazendo comida. Na banda sonora escutamos a trilha composta por Gilberto Gil. Entra em cena o Dr. Grilo, em sua primeira aparição no filme. Este, ao fiscalizar a cozinha e seus utensílios grita: “Não tem água! Que sujeira, que imundície, fedentina! Não tem água! Não tem água! Tudo sebento, fedendo! Imundície, imundície! Tudo fedendo, fedendo, fedendo, fedendo! Quem manda aqui sou eu! Quem manda aqui sou eu! O patrão aqui sou eu! O patrão aqui sou eu! Sou eu o patrão, sou eu o patrão! O patrão aqui sou eu,

sou eu o patrão, sou eu o patrão, sou eu o patrão!” Os empregados, diante da histeria e do escândalo do empregador, permanecem calados.

Em seguida, Vidimar está lavando roupa. Ao pegar a cueca do Dr. Grilo, começa a cheirá-la e a lambê-la. A subserviência ao patrão parece entrelaçar-se com um desejo sexual. O patrão aparece e se posiciona atrás de seu empregado. Segundos depois começa a golpeá-lo. Novamente se coloca por trás de sua vítima até que esta, como se nada demais tivesse acontecendo, lhe diz que lhe telefonaram. Dr. Grilo, então, desfere um tapa na cara de Vidimar. O empregado finge que nada aconteceu e volta ao tanque para lavar a roupa. A sessão de golpes continua, o empregado é empurrado e derrubado. Ele está acuado, não reage, apenas tenta se proteger, tapa o seu rosto com uma roupa molhada e insiste em voltar aos seus afazeres. O patrão, sempre por trás, lhe dá um beijo no ombro e sai de quadro. Vidimar outra vez pega a cueca de seu algoz e a cheira com vontade. Dr. Grilo reaparece e o beija. Há um corte. Os dois estão de frente um para o outro. A música dos planos anteriores desaparece. Vidimar se ajoelha para fazer uma felação em seu patrão. A violência da cena é patente e contrasta com a música cantada por Gilberto Gil. Porém, quando o corte nos leva para o último plano do segmento em que o servilismo do colonizado é elevado à última potência através do ato da felação em seu opressor, o silêncio se instaura. Não há mais nada a dizer.

Em outra ocasião Vidimar gritará: “estou apaixonado pelo meu patrão! estou apaixonado pelo meu patrão!” Qualquer esmola afetiva dada pelo opressor é para ele motivo de imensa satisfação. Um leve beijo no ombro parece ter uma relevância maior do que as dezenas de tapas e chutes que recebeu antes do breve gesto carinhoso. Dar pequenas compensações é uma das estratégias do dominador. Os colonizados “estão a esse ponto habituados ao desprezo do ocupante, à sua vontade afirmada de manter a qualquer preço a sua opressão, que toda iniciativa de aspecto generoso, toda boa disposição manifestada é saudada com surpresa e alegria”. O que ele recebe, portanto, é muito pouco: “o colonizado arrisca, a cada instante, deixar-se desarmar por qualquer concessão” (FANON, 2005:63).

A subserviência de Vidimar ao Dr. Grilo é total. Enquanto no ambiente da favela ele é agressivo e proativo, no apartamento de classe média, acontece o adestramento. Se na favela ele agarra a mãe e a irmã, na casa do patrão, ele é o único a ser agarrado. Fanon também apontou sobre esse procedimento, tão frequente no colonizado: diante dos seus, como para defender a sua identidade e personalidade, ele é agressivo ao passo que diante do colonizador permanece servil. As pancadas que pode receber do opressor já fazem parte de seu cotidiano, é algo já naturalizado, está dentro da normalidade. Agora, a ofensa vinda de

um congênere é inadmissível. Além da violência contra os seus, o autor também indica como uma outra forma de canalizar a opressão sofrida pelo dominador as práticas religiosas. Tal subterfúgio resulta em conformismo: “O colonizado também consegue, através da religião, não levar em conta o colono. Pelo fatalismo, toda iniciativa é retirada do opressor, pois a causa dos males, da miséria, do destino, depende de Deus” (FANON, 2005:72). Em *Copacabana mon amour*, Silk e Vidimar são adeptos do Candomblé e da Umbanda. Porém, no filme, as práticas afro-brasileiras não são interpretadas como uma evasão, um escape ou uma alienação e sim como uma força capaz de colaborar na ação contra o inimigo. É através da magia que Silk e Vidimar derrotam o Dr. Grilo. Antes de ser assassinado, o patrão é enfeitado.

Em *Copacabana mon amour*, o Candomblé e a Umbanda terão um papel fundamental.⁹ A leitura que aqui é feita dos mitos afro-brasileiros se afasta da compreensão que Fanon tinha das cerimônias, das danças e dos fenômenos de possessão africanos. Para o cineasta, esses mitos vieram da mesma origem de outras manifestações nossas e ancestrais.¹⁰ Tal observação nos indica que a apropriação feita por Sganzerla do autor de *Os condenados da terra* é bastante livre. Sganzerla retira de Fanon o que lhe interessa e não se importa de misturá-lo com outras referências¹¹ ou em se distanciar de outros pontos de seu pensamento. Podemos afirmar que a cultura afro-brasileira é praticamente onipresente em *Copacabana mon amour* e isso não se deve somente ao fato de que grande parte da trilha sonora é ocupada pela canção de Candomblé de *Terra em transe* ou que em boa parte das cenas aparece Vidimar cantando pontos de Umbanda.¹²

⁹ A presença da religiosidade afro-brasileira na filmografia de Sganzerla é anterior a *Copacabana mon amour* pois ela aparece através da inclusão da canção de Candomblé de *Terra em transe* no final de *O bandido da luz vermelha* e surge de maneira mais distribuída ao longo de *Sem essa Aranha*. No entanto consideramos que aqui ela é mais importante para a proposta conceitual do filme de um modo geral. Essa presença continuará em *Abismu* (Brasil, 1977) e em seu documentário em curta-metragem *Umbanda no Brasil* (Brasil, 1986). Um estudo sobre a representação e o papel da religiosidade afro-brasileira nos filmes de Sganzerla ainda está para ser feito.

¹⁰ “Rodei diante dos picos lancinantes afundados ao Atlântico à beira da Avenida Atlântida, ilhas para olhos desavisados, mas na verdade picos culminantes da pátria-mãe – de onde veio o Nô e a Umbanda, o samba e o culto aos mortos; a hospitalidade, a sábia preguiça solar e o chá de erva doce” (SGANZERLA, 2005b).

¹¹ No texto em que escreveu sobre *Copacabana mon amour* intitulado “*Copacabana Manú*” isto é “*Copacabana de Mu*”, o autor afirma ter misturado Fanon e a *Nouvelle Vague* japonesa já que foi um filme que “quis fazer com maior liberdade possível – um filme anormal, abusivo, desproporcional e irrefletidamente livre – quis por exemplo fundir Frantz Fanon com cinema japonês do início da década de sessenta – partir da constatação de dois deserdados da terra, sob autoridade” (SGANZERLA, 2005b). Este texto, sem data, foi encontrado postumamente nos arquivos de Sganzerla e incluído no catálogo da Retrospectiva Rogério Sganzerla, cinema do caos, em 2005.

¹² Uma análise mais detalhada das relações entre *Copacabana mon amour* e a mitologia afro-brasileira poderia ser feita levando em conta as escolhas no uso de determinados elementos expressivos como composição de personagens, figurino e palheta de cores. Por exemplo, tanto a personalidade de Sônia Silk

A primeira imagem do filme se ambienta exatamente em um terreiro onde vemos o conhecido pai de santo Joãozinho da Gomeia [1914-1971], acompanhado de duas filhas de santo, fazendo um *ebó* em Sônia Silk. Por duas vezes escutamos a mesma voz *over*: “panteão brasileiro a entidade suprema é Tupã, Xamponã deus da peste, Elebá deus do mal, Okô deus das vegetais, Omulu deus dos mortos e Dadá deusa das matas.” Em ambas, há na trilha sonora a mesma música de Candomblé. Na primeira vez escutamos a voz *over* com a imagem de Silk, que como nos tinha sido informado tem origem africana e foi trazida ao Brasil presa em um navio negreiro, e na segunda, com o plano geral da favela. No término dessa segunda vez em que os deuses do panteão brasileiro são descritos, a câmera se detém por alguns instantes em um negro e com a correção do enquadramento passamos a visualizar também mulheres e um grupo de crianças negras em cima de um morro. Nessas imagens o filme, ao mesmo tempo em que sublinha essa religiosidade como legítima linguagem dos pobres e famintos, retorna a Fanon ao indicar que a pobreza é também uma questão racial. Se Fanon (2005:56) afirma: “Nas colônias, a infraestrutura econômica é também uma superestrutura. A causa é consequência: alguém é rico porque é branco, alguém é branco porque é rico”. Sganzerla parece complementar: no Brasil colonizado dos anos 1970, alguém é pobre porque é negro, alguém é negro porque é pobre. Raça, pobreza, miséria, fome e mística popular estão interligadas.

Para Fanon, a questão racial é indissociável ao sistema colonial e para Sganzerla ela também é em relação à sociedade brasileira¹³ uma vez que este tópico, assim como a mística afro-brasileira, perpassa praticamente toda a narrativa. Poder-se-ia objetar que a questão racial no filme não apresenta tanta relevância por não ter uma centralidade em termos temáticos. Seguindo esse raciocínio, a questão racial não é tematicamente trabalhada no sentido de não estar entrelaçada com a “história” e com os conflitos da protagonista que,

como a cor vermelha de seu vestido nos remetem a Iansã. A vaidade que faz Silk tingir seu cabelo de loiro (amarelo) e o seu “pavor da velhice” a Oxum. Essa relação entre as cores dos figurinos com as cores dos orixás também aparece em *Sem essa Aranha*. Pela especificidade e pelos propósitos de nossa tese consideramos que esse tipo de abordagem poderá ser melhor desenvolvido em outros trabalhos.

¹³ Sganzerla fala sobre o assunto ao abordar o papel de Antônio Pitanga em *A mulher de todos*: “Antônio Pitanga também teve liberdade para trabalhar à vontade, no papel de um playboy conservador e antipático, porque precisava criticar seus papéis anteriores de herói racial. Nós sabemos que a situação colonial do negro no Brasil é muito menos confortadora do que qualquer heroísmo oferece”. VIANY, Alex. O incômodo Sganzerla. *O jornal*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1970. É importante lembrar que esse personagem do “único negro milionário do Brasil” aparece em chave completamente cômica e escrachada: ele declina do convite de Ângela Carne e Osso (Helena Ignez) para passar um final de semana na Ilha dos Prazeres porque tem uma prova de português. O recurso ao humor não impediu Sganzerla de fazer uma crítica à condição social do negro e tampouco de criticar sua representação heroica nos filmes do Cinema Novo.

no final das contas, é branca e loira.¹⁴ Enxergar como uma insuficiência do filme o não aprofundamento ou o não desenvolvimento deste tema ou de qualquer outro é ignorar a sua proposta e intencionalidade. Sganzerla não pretende fornecer mensagens prontas e sim trabalhar com conceitos em construção que, em algumas ocasiões, prefere chamar de ideograma.¹⁵ Tanto *Copacabana mon amour* como os nossos demais filmes analisados, ao mesmo tempo em que se distanciam do modo de representação clássico, em que o estilo está subordinado e a serviço de uma história, também se afastam do filme de tese ou de denúncia explícita. Assim, cobrar uma posição escancaradamente militante da questão racial, ou de qualquer outra, em *Copacabana mon amour*, seria incorrer no mesmo erro em exigir de Sganzerla uma aplicação *ipsis litteris* do pensamento de Fanon.

O aspecto de releitura feita por Sganzerla de *Os condenados da terra* torna-se ainda mais claro quando nos deparamos com uma cena em que uma das falas de Helena Ignez é quase uma transcrição de um trecho do livro. Trata-se da cena em que Ignez contracenava com Guará Rodrigues na Rua Prado Júnior. Guará Rodrigues interpreta um malandro aproveitador que almeja transformar Silk em uma de suas prostitutas. Na cena em questão os dois atores improvisam, andam pela rua, Guará chama Silk de Miss Prado Júnior, ela lhe dá diversas vezes um banho de cerveja e os dois se despedem. Inicia-se a voz *over* da protagonista. A câmera corrige o enquadramento e retorna para Silk. Com o rosto de Ignez centralizado escutamos a sua voz: “ontem sonhei com aqueles monstros malfeitores, de novo apareceram homens leopardos, homens cobras, cachorros de sete patas, animaizinhos e todos os monstros contra nós duros, um mundo de barreiras, proibições, inibições”. Em *Os condenados da terra* encontramos:

[...] é através dos mitos aterrorizantes, tão prolíficos nas sociedades subdesenvolvidas, que o colonizado vai buscar inibições para a sua agressividade: gênios malfeitores que intervêm cada vez que se sai da linha, homens-leopardo, homens-serpentes, cães de seis patas, zumbis, toda uma gama inesgotável de animálculos ou de gigantes que dispõem em torno do colonizado um mundo de proibições, de barragens, de inibições muito mais terríveis do que o mundo colonialista (FANON, 2005:72).

¹⁴ Sônia Silk é a “fera oxigenada”, ou seja, uma loira falsa.

¹⁵ “Se esse filme corre como um ideograma - tupi e brasileiro - alterando e embaralhando a ordem cronológica através de uma exposição que só pode ter à revelação de um sortilégio entre aqueles três desgraçados nacionais [Silk, Vidimar e Dr. Grilo] – regra fundamental do ideograma é, por si próprio, descobrir a verdade aos poucos, revelando-a no desconhecido invadido” (SGANZERLA, 2005b). A aproximação ao ideograma ou de uma escrita ideogramática indica a influência dos poetas concretos, que Sganzerla reconheceu em diversas ocasiões.

No caso de Sônia Silk foi um sonho: ela sonhou com esses monstros em um mundo repleto de entraves, bloqueios, proibições, ou seja, uma realidade inundada de privações como a de sua vida real. O que foi visto em seu sonho não é muito diferente do que ela vê quando está acordada. No trecho do livro de Fanon nos é descrito como os mitos estão presentes no cotidiano dos colonizados. Esses mitos não estão localizados em um mundo à parte e sim estão inseridos no dia a dia dessas sociedades. Segundo *Os condenados da terra*, nas “sociedades ditas ante-históricas” o inconsciente apresenta grande importância. Não há separação entre o plano onírico e o plano “real”. O que acontece no primeiro interfere diretamente no arranjo do segundo. Fanon defende a superação desses mitos e afirma que na luta de libertação eles são esquecidos uma vez que do mundo irreal o povo é convocado a realizar enfrentamentos reais e imediatos, ou seja, tarefas concretas: postar sentinelas, ajudar as famílias privadas do necessário, substituir o marido morto ou preso, etc... Em *Copacabana mon amour* ocorre uma inversão. É exatamente o oposto que veremos.

Logo após narrar o seu sonho, Silk precisará enfrentar as ameaças do Malandro. O personagem de Guará é a encarnação no mundo concreto do monstro que apareceu em sua experiência onírica. Tal como o monstro ele tenta amedrontá-la e coagi-la. Silk terá que vencer o seu algoz no mundo real. Desse modo, em vez de servirem como instrumentos do conformismo, da resignação e da passividade como os monstros oníricos e irreais do exemplo de Fanon, aqui, eles são a alavanca para a luta e a preparação para o reconhecimento de suas duplicatas na realidade ordinária. O mundo mítico, em vez de ser esquecido ou superado para que possa acontecer o engajamento aos enfrentamentos do mundo real, é visto como incentivador e colaborador para esses enfrentamentos. Assim como as sociedades ante-históricas, em *Copacabana mon amour* também parece não haver separação entre a esfera real e a onírica. No entanto, no filme da Belair essa não delimitação não é nociva e tampouco serve para perpetuar o domínio do opressor. Ao contrário, tanto a permeabilidade entre sonho e realidade como a presença constante dos mitos se constituem como ferramentas para a sua destruição.

Sganzerla ao dialogar com Fanon inevitavelmente passa pelo manifesto *A estética da fome*, uma vez que Glauber foi o primeiro no Brasil que utilizou o autor antilhano no campo cinematográfico. Tornou-se comum a afirmação de que o Cinema Marginal de um modo geral é a radicalização das proposições de *A estética da fome*. Fernão Ramos aponta que diversos parágrafos do texto são proféticos no que concerne à proposta estética que seria realizada pelo Cinema Marginal no final da década de 1960. Para o autor, embora a

dimensão mais social contida no manifesto esteja ausente na produção *marginal*, a constante referência em *A estética da fome* ao horror e à violência e “aos filmes feios e tristes” ou aos “filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão fala mais alto” deixa claro a influência do manifesto glauberiano sobre essa produção. Segundo Ramos, se Glauber afirma que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”, essa violência, enquanto representação do horror e do abjeto, será um dos traços distintivos dos filmes *marginais* (RAMOS, 1987:64). Em outras palavras: a violência referida no manifesto de Glauber se expressaria no Cinema Marginal sobretudo através da elaboração estética do horror e do abjeto.

No caso de *Copacabana mon amour* cremos que a violência ultrapassa a representação do horror e do abjeto e se articula diretamente com a fome. Como havíamos visto anteriormente, Sganzerla menciona a fome em suas declarações e muitas vezes a vincula à estética de seus filmes.¹⁶ As referências à fome em *Copacabana mon amour* são constantes: desde a Mãe que grita estar subindo pelas paredes de fome e afirma que não tem nada para comer, a Vidimar que berra “tô com fome!” diversas vezes. O irmão de Silk, em determinadas cenas, se cobre com um lençol branco e representa “os fantasmas esfomeados do planeta”. Há uma cena, inclusive, em que Vidimar está comendo lixo. Em *A estética da fome*, Glauber ao falar dos personagens do Cinema Novo os descreve como “personagens comendo terra, personagens comendo raízes”, em *Copacabana mon amour* o personagem literalmente come restos de comida.¹⁷ Ainda segundo o manifesto, os personagens do Cinema Novo moram “em casas sujas, feias, escuras”, em *Copacabana mon amour* não vemos “casas” e sim barracos miseráveis de uma favela. Essa representação talvez mais crua e desesperada do faminto e esse registro talvez mais visceral da miséria faria de *Copacabana mon amour* uma radicalização de *A estética da fome*? Sim, e acrescentamos que, mais do que radicalizar a proposta do manifesto em termos de representação, o filme de Belair a ele se vincula ao interpretar a violência oriunda da fome como instrumento de transformação. A consciência de Sônia Silk será alcançada na sequência final quando sai de sua individualidade para se dirigir ao coletivo. Ela dirá:

¹⁶ “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”. SGANZERLA, Rogério. O filme em questão. A Mulher de todos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970.

¹⁷ Também há uma ironia ao Cinema Novo. Após o programa com Silk, a cliente posterga o pagamento e a convida para almoçar. Pergunta onde ela quer comer e Silk responde querer almoçar no Álcazar. Este se trata de um restaurante sofisticado, situado em frente à praia de Copacabana, frequentado assiduamente nos anos 1960 pelos cineastas do Cinema Novo, notadamente por Glauber Rocha.

Era o fim de mim, Sônia Silk, Miss Prado Júnior, e começava uma outra Sônia Silk. Antes, a fome não me deixava pensar. Agora ela me faz pensar, não em mim e nos espíritos dos meus amantes, mas faz cada vez mais pensar na fome dos outros azarados da Terra. É preciso mudar a face do planeta. Transformar pela violência este planeta errado, vagabundo e metido a besta.

Sganzerla, na fala de Sônia Silk, substitui a palavra “condenados” do título da obra fanoniana e coloca a palavra “azarados” em seu lugar. E seguindo a dimensão de ordem planetária já demonstrada ao longo do filme,¹⁸ expande a ideia de “terra” por planeta Terra. A terra aqui em questão não é apenas o solo, o pedaço de chão disputado entre colonos e colonizados e sim a totalidade do planeta. O que vemos em *Copacabana mon amour* é um planeta esfomeado e sedento. Silk se conscientiza e descobre que a violência é a via de acesso para realizar a transformação do planeta. Ela se inclui entre os azarados da Terra e percebe que urge mudar a face do planeta. Foi a fome que a mobilizou, foi a fome que a fez pensar.

Como havíamos adiantado no tópico anterior, a tomada de consciência de Sônia Silk ocorreu após o aniquilamento do patrão. Ela se transformou e adquiriu uma nova identidade através da violência. Aqui, Sganzerla dialoga com Fanon e com a leitura fanoniana feita por Glauber em *A estética da fome*:

[...] uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não pega em armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino (ROCHA, 2004:66).

Através da leitura deste trecho podemos observar semelhanças e diferenças entre Sganzerla e Fanon / Glauber. A semelhança está na formulação da violência como recurso de legitimação e como o canal necessário para que o colonizador perceba a presença do colonizado. A diferença podemos perceber na interpretação do termo *cultura*. Em *Copacabana mon amour* a cultura do explorado também se revela nas mitologias afro-brasileiras, nas canções e nos rituais do Candomblé e da Umbanda. Tanto para Fanon como para o Glauber de *A estética da fome*, os ritos e as religiões populares são compreendidas

¹⁸ Abordaremos essa dimensão planetária no próximo capítulo.

como sintomas da alienação.¹⁹ Para Fanon, a ideia de cultura está diretamente conectada à guerra anticolonialista. O renascimento de uma cultura nacional somente poderá se realizar no instante de luta de um povo pela sua libertação. Não existiria outra forma de luta pela cultura que não fosse o da guerra popular. Como vimos, o autor antilhano não considera os mitos como expressões culturais e os percebe inclusive como entraves para a luta. Em *A estética da fome*, Glauber desloca o problema para o Brasil onde em vez do enfrentamento bélico reside o imperialismo no âmbito da cultura. Assim, o cineasta articula essas ideias no campo cultural, cinematográfico em particular, proclamando para o plano simbólico a mesma violência que Fanon convocava no plano real. Para Glauber, a mística popular tampouco era um elemento integrante da construção de uma cultura autenticamente nacional capaz de enfrentar as investidas da dominação cultural externa. Quando no manifesto diz que, enquanto não pegar em armas o colonizado é um escravo, Glauber se refere a armas no sentido da agressividade estética e faz um paralelo com sua acepção concreta via Fanon. Não é por casualidade que em seguida exemplifica mencionando a guerra da Argélia. No filme da Belair a “arma” contra o opressor é a própria mística popular.

“Arma”, esclarecemos, em termos culturais e metafóricos e não como instrumento bélico concreto. Para ficar ainda mais claro, basta voltarmos à cena de *Copacabana mon amour* em que Silk e Vidimar matam Dr. Grilo e a compararmos com o uso do Candomblé por Firmino (Antônio Pitanga) em *Barravento*. No filme de Glauber o personagem recorre a um preto velho maldito e proscrito para encomendar um “trabalho” que atinja o seu oponente. Isto é, a religião é usada concretamente como arma para aniquilar fisicamente alguém. O alvo, no caso, não é o explorador e sim um explorado semelhante a Firmino na fome e na miséria. Embora apele para a “feitiçaria”, as intenções de Firmino seriam “positivas”: tirar a aldeia de pescadores do atraso. No filme da Belair, Dr. Grilo não morre porque foi vítima de um despacho e sim porque foi asfixiado pelo casal de irmãos. Silk e Vidimar matam o patrão com suas próprias mãos *após* o ritual. Os rituais afro-brasileiros os encorajam a acabar com o colonizador. Eles não foram o veículo e sim o impulsionador simbólico para a morte, simbólica, da cultura do opressor. O Glauber de *A estética da fome*, assim como Fanon, é orientado pela razão. Sganzerla, portanto, ao contrário do manifesto,

¹⁹ Claro está que, no caso de Glauber, embora essa postura seja perceptível em seus escritos do período, em seus filmes da primeira metade dos anos 1960 o princípio da causalidade material e da crítica à religião como ópio do povo conviveram de maneira ambivalente com a representação do sagrado. Sobre essa ambivalência, ver Xavier, 2007.

compreende a fome em *Copacabana mon amour* através do misticismo popular e do irracional.

Essa percepção de Sganzerla o aproxima de um Glauber posterior e de um outro manifesto que sequer havia sido escrito na ocasião da realização de seu filme: *A estética do sonho*.²⁰ Sganzerla, em *Copacabana mon amour*, antecipa diversas percepções que posteriormente serão formuladas no manifesto glauberiano de 1971. Isso demonstra que nesse momento havia uma sintonia entre os dois apesar da desatualização recíproca a respeito do que cada um estava filmando.²¹ O último filme de Glauber que Sganzerla tinha conhecimento era *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* que, como observamos no capítulo 1, lhe havia desagradado. Apesar de que neste filme Glauber já modifica a sua leitura dada à religiosidade popular e já se aproxima do irracional, Sganzerla a ele é bastante crítico. As mudanças em relação a esses dois tópicos iniciadas no filme de 1969 serão desenvolvidas e ampliadas em *Cabezas cortadas* (1970), o que faz do filme espanhol, além de um divisor de águas em sua obra, uma espécie de amálgama de *A estética do sonho*. Trabalhamos detalhadamente as relações entre *Cabezas cortadas* e *A Estética do sonho* assim como abordamos as mudanças de posição expostas no manifesto de 1971 em relação ao de 1965 em nossa dissertação de mestrado.²² Não aprofundaremos aqui essas questões, porém faremos alguns apontamentos a respeito de *A estética do sonho* para estabelecermos a ponte com *Copacabana mon amour*.

Em *A estética do sonho* Glauber admitiu que o seu manifesto anterior era a medida da sua compreensão *racional* da pobreza em 1965. Agora, devido “à mudança de muitas condições políticas e mentais” [menciona o ano 1968] lança uma nova proposta. Conceitos como “magia”, “desrazão”, “mística religiosa” e “irracionalismo liberador” serão incorporados em seu vocabulário. Associando razão à opressão e desrazão à revolução, o cineasta propõe um diálogo com o misticismo, “ponto vital da pobreza”. Sendo o misticismo “a única linguagem que transcende o esquema racional da opressão”, temos a constatação de que a “revolução é uma magia porque é o imprevisto dentro da razão dominadora”. Em *A estética do sonho* a chave para a liberação do homem subdesenvolvido está no irracionalismo liberador presente nas manifestações do misticismo popular. Quando

²⁰ Comunicação apresentada na Universidade de Columbia, Nova York, em janeiro de 1971. Segundo Avellar (1995:106), o texto somente foi publicado em 1981 quando Glauber organizou a primeira edição da coletânea *Revolução do cinema novo*. De modo que, diferentemente do manifesto anterior que logo foi difundido nacional e internacionalmente, este permaneceu inédito durante dez anos.

²¹ Tanto *Copacabana mon amour* como *Cabezas cortadas* foram filmados no primeiro semestre de 1970.

²² Ver Garcia, 2010.

diz que “as raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força viva deste continente” ou quando afirma que “os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo”, Glauber está dialogando, mesmo sem saber, com *Copacabana mon amour*.

Em *A estética do sonho* Fanon já não é mais referência²³ e sim aparecem outras mais vinculadas com a ênfase conferida ao misticismo e à desrazão.²⁴ Sganzerla, portanto, inserido dentro de um cinema cuja dimensão social é considerada “ausente”, recupera um dos autores-chave da esquerda e do cinema político latino-americano dos anos 1960. Sganzerla resgata um autor que não pertence ao seu “campo” e sim ao campo do NCL. Glauber, por sua vez, ao estar inserido dentro do campo do NCL escreve um novo manifesto para justificar a mudança de estilo de seus filmes internacionais ao esclarecer que não se tratava de mero formalismo, pois existiria um sentido revolucionário no seu cinema simbólico.²⁵ A extrapolação do que colocam como limites de cada campo muitas vezes gera incompreensão, por isso torna-se fácil considerar que Sganzerla, em vez de levar Fanon a sério, o parodia ou que através de Fanon estaria somente avacalhando o léxico utilizado pela esquerda da época. Se a sintonia de *Copacabana mon amour* com *Os condenados da terra* é evidente, também é o fato de que Fanon é filtrado por uma enorme ânsia de provocação que transforma a relação colonizador e colonizado em uma quase caricatura. Mais do que meramente ilustrar as formulações de sua obra ou organizá-las em tom

²³ Convém lembrar que em nenhum momento de *A estética da fome* Fanon havia sido citado nominalmente. No entanto, como já observamos, o autor antilhano se constitui como a referência principal desse manifesto.

²⁴ Em *A estética do sonho* Buñuel é uma referência explícita. Sobre a influência buñueliana nos escritos de Glauber de 1962 até o manifesto de 1971, ver Garcia, 2010. Uma versão revisada e ampliada dessa reflexão foi apresentada como monografia para a disciplina “Glauber Rocha prismático” ofertada pelo PPGMPA no primeiro semestre de 2014. Como também apontamos em nossa dissertação, há em *A estética do sonho* uma sintonia com a teoria do realismo maravilhoso americano exposta por Alejo Carpentier [1904-1980] no prólogo a *El reino de este mundo*. Nas relações entre arte e misticismo há ressonâncias de Artaud. Jorge Luís Borges se constitui como uma inspiração e é o único a ser citado nominalmente. Torna-se relevante indicar que essas quatro referências são articuladas e amalgamadas de uma maneira bastante particular: Buñuel é filtrado pelo pensamento realista-maravilhoso e pelo barroquismo de Carpentier, que, por sua vez, é lido pelo intermédio das fantasias de Borges, que se mistura aos mitos americanos de Carpentier, que ecoam na “crueldade” ancestral e primitiva de Artaud.

²⁵ Glauber não foi o único diretor diretamente vinculado ao NCL que defendeu o misticismo e o irracionalismo no início dos anos 1970. Fernando Birri se dirige a esses elementos na elaboração de seu filme experimental *Org* (1967-1978) e, como resultado dessa experiência vanguardista, escreve o texto intitulado *Manifiesto del cosmunismo o comunismo cósmico: Por un cine cósmico, delirante y lumpen* (1978). (BIRRI, 1996: 19-20). É interessante indicar que tanto Glauber como Birri se dirigem nesse momento ao irracional e ao onírico, porém, como pertencem ao NCL, justificam sua apropriação como uma ação política. Assim, por meio do discurso irracional, os dois diretores defendem a autonomia da arte e a independência do artista sem deixar de se declararem como cineastas políticos. Permanecem situados nos dois lados: continuam no âmbito do NCL e absorvem a expansão do termo “política” ocorrida no pós 1968.

didático, Sganzerla as reconfigura por meio de uma *mise en scène* convulsiva. É nesse mesmo sentido de leitura livre que analisaremos os filmes seguintes.

Em *Cuidado madame* já não veremos uma Copacabana repartida em duas e sim somente uma das metades: a cidade do colonizador. A favela, a cidade do colonizado, não aparecerá, mas os seus habitantes sim. Entre os seus habitantes, quem entra no mundo “civilizado” para trabalhar, ou melhor, para servir o colonizador, é justamente a empregada doméstica. Ela, originária do mundo da falta, entra no mundo da abundância. Observa que o que nesse mundo é excesso no dela é escassez. Segundo Fanon, o olhar do colonizado para o colonizador é de inveja. O maior sonho do colonizado é ocupar o lugar do colonizador, é possuir o que ele possui, o que se resume em “todos os modos de posse: sentar-se à mesa do colono, deitar-se na cama do colono, se possível com a mulher dele” (FANON, 2005: 56).

É justamente esse desejo de usufruir os prazeres do colonizador e tomar o seu lugar, nem que seja por alguns momentos, que impulsiona as ações da empregada assassina de *Cuidado madame*. É correto esclarecer que o filme de Bressane, ao estar bem distante das fórmulas e dos preceitos do cinema clássico, não se vê obrigado em construir o personagem de Maria Gladys a partir das convenções dos objetivos e das motivações. Esses moldam o protagonista clássico a um princípio de continuidade ou a uma progressão lógica que culminaria no desenlace. Aqui, não há princípio de continuidade e sim repetição. A empregada não apresenta um objetivo concreto que para alcançá-lo é preciso percorrer uma jornada ou trajetória. Não há um fim maior a ser atingido. A finalidade que existe nas ações da protagonista se inicia e se encerra no começo e no término de cada sequência: matar a patroa e aproveitar os seus bens materiais. Ao finalizar um assassinato, ela parte para o seguinte e assim sucessivamente.

O seu desejo de tomar o lugar do colonizador se realiza em tomar o lugar da madame e não do patrão, já que é ela que tem o modo de vida que almeja para si. Assim, é o corpo das madames que deve ser eliminado. Em vez de a revolta ser dirigida contra a figura do burguês, acumulador de capital, explorador da força de trabalho²⁶ de seus subordinados e provedor das benesses do lar abastado, ela é canalizada contra quem não trabalha e que apenas usufrui. O pai da família burguesa e seus eventuais filhos sequer

²⁶ Aqui há uma significativa diferença em relação aos filmes do Cinema Novo onde a revolta sempre era dirigida aos donos dos meios de produção. Citemos como alguns exemplos o dono da rede dos pescadores de *Barravento*, o coronel dono do gado em *Deus e o diabo na terra do sol*, o fazendeiro explorador de *O grito da terra*, entre outros.

aparecem. A burguesia aqui se encarna na imagem da madame, signo de ociosidade e futilidade. A improdutividade, para Gladys, é um bem que não deve ser privilégio de poucos. Logo, o confronto é estruturado somente entre mulheres: a mulher que trabalha contra a que não trabalha. Em *Cuidado madame* não visualizamos a formulação de uma política fundada em claras estratégias ou com um objetivo definido a ser alcançado. O que sim encontramos é uma ação que se assemelha a um mergulho em direção ao abismo. Um ato que poderíamos chamar de terrorista. Uma ameaça, uma vingança e um castigo dirigido às madames. A empregada, mais do que tudo, aspira e reivindica o direito da ociosidade para si. Em um dado momento, a sua colega (Ignez) pergunta a Gladys o que ela tinha feito durante o dia. Ela então responde que foi a praia de manhã. Depois de uma pausa, corrige: “de manhã não, meio-dia!” e cai na gargalhada. O trabalho é visto como uma opressão ou um rigoroso cumprimento de regras. Gladys diz: “Você sabe, tá todo mundo nessa de horário. A maior dessas *madama* é te encher o saco. Tá certo, tá errado, é pra lá, é pra cá, é assim, é assado. Qual é a nossa?” O que a doméstica almeja é operar uma inversão.²⁷

Essa inversão encontra a sua síntese na sequência em que Maria Gladys, na hora de seu serviço, dança ao som do samba “Sete horas da manhã”.²⁸ A letra da canção²⁹ descreve o cotidiano de um trabalhador que, escravo do relógio, acorda todos os dias às quatro horas da manhã para chegar ao trabalho às sete. Estando na repartição, executa sempre as mesmas ações. Finaliza o dia com o regresso ao lar às seis e meia da tarde, para repetir o mesmo ciclo no dia seguinte. Gladys segue o ritmo do samba para fazer exatamente o oposto do personagem da letra. A composição da cena é estruturada por uma câmera fixa que, inicialmente enquadra a atriz de costas, em um plano médio em que ela está cortada na altura dos ombros. Em alguns instantes, com os seus movimentos, seu rosto torna-se visível. Ela percorre praticamente todo o espaço cênico, se distancia e se aproxima da câmera, volta a ficar de costas, rodopia e gira, vai e vem, até ir à direção oposta do dispositivo e desaparecer do quadro.

²⁷ Tal inversão nos remete à frase de Santamaría em *O anjo nasceu*: “O que tá certo tá errado e o que tá errado tá certo”.

²⁸ Composição de Ciro de Sousa (1941) e lançado no carnaval de 1942 com a gravação de Patrício Teixeira.

²⁹ “Quatro horas da manhã eu já estou de pé/ Enquanto eu lavo o rosto, ela faz o meu café/ Embrulha o meu almoço, eu me visto e vou andar/ Pego o trem da Leopoldina e vou trabalhar// Sete horas da manhã entro na repartição/ Cumprimento o meu chefe e vou marcar meu cartão./ Às dez horas, quando apita, eu saio para almoçar./ Mais tardar, às seis e meia, vou regressando a meu lar”.

Como nos descreve Fanon, para o colonizador o colonizado não apresenta valores. Ele é fundamentalmente um “elemento corrosivo, destruindo tudo de que se aproxima, elemento deformante, desfigurando tudo o que se refere à estética ou à moral, depositário de forças maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas”. A partir dessa visão maniqueísta o colonizado é desumanizado, é animalizado. Quando fala do colonizado, frequentemente o colonizador se mune de uma linguagem zoológica. Faz alusão aos movimentos de reptação, às hordas, ao mau cheiro, à falta de higiene, à proliferação, à gesticulação (FANON, 2005: 59). Gladys está na cozinha limpando a pia quando entra a patroa que abre a geladeira e diz: “eu comprei um uniforme novo para você Cremilda, vê se usa, tá?” Ela fecha a geladeira, olha na direção da empregada e continua: “é mais higiênico”. Em seguida, quando a madame já não está mais presente, a empregada furiosa joga a faca na pia e com deboche fala “não tem lencinho para a cabeça não, é?”

Na sequência seguinte, a doméstica limpa os móveis da sala com um espanador. Aparece a madame arrumada para sair que, cruza a sala sem olhar para a empregada. Esta continua os seus afazeres. O corte nos leva para a cena, já descrita anteriormente, em que Gladys, na janela, fita a câmera e simula um esfaqueamento. Um outro corte nos leva agora para o apartamento vazio. A empregada sai do quarto de calcinha, com a roupa aberta e com uma mancha de sangue abaixo do pescoço. Atravessa a sala e joga a faca na pia da cozinha, ou seja, a mesma atitude que tinha tomado quando a patroa lhe chamou a atenção sobre a higiene do uniforme novo. Na sala, anda de um lado para o outro resmungando “essas domésticas não dá pé, não dá pé” e sai de quadro. Aparece a patroa envolvida em um lençol branco ensanguentado. Ela atravessa cambaleante o corredor que a leva até a sala, se dirige ao sofá e desfalece. A empregada ressurgue, vai até onde está a patroa e repete com um ar superior: “não dá pé!”. A empregada literalmente se coloca no lugar da patroa. Assume os seus trejeitos e reclama das empregadas. É através da violência e do aniquilamento da “autoridade” que a doméstica, por alguns instantes, encarna o papel de madame.

O tópico da animalização do colonizado feita pelo colonizador retorna com o aparecimento de uma outra patroa, dessa vez interpretada por Helena Ignez. Sentada em um pufe laranja, a madame se maquia até que olha para a câmera e diz: “bicho a gente trata como bicho”. Na cena seguinte, em um plano de conjunto, está a mesma patroa sentada em uma cadeira. Uma pequena mesa no centro a separa da empregada, que está em pé. Há um enquadramento dentro do enquadramento. A câmera encontra-se fixa e localizada na entrada da sala. Trata-se de uma entrevista de admissão. A futura empregadora fala: “Eu

gosto de limpeza, detesto mau cheiro. Favor limpe as unhas diariamente. Nada de rádio e televisão quando eu não estiver em casa. E não cante no banheiro. Eu detesto barulho”. A empregada pergunta: “tem folga no carnaval?”, a patroa responde: “vamos ver”. Após ouvir uma série de restrições por parte da patroa, a empregada apenas se preocupa se vai poder sair no carnaval. Não há da parte deste personagem nenhum engajamento, nenhuma reivindicação de ordem trabalhista ou alguma inclinação por mudanças sociais. Gladys não apresenta consciência de classe. Não é politizada, não é sindicalizada, não defende os interesses de sua categoria. Não há aqui a presença de algum personagem que possa orientá-la ou doutriná-la.

A ausência de pretensão em transformar a sua ação individual em uma ação coletiva se expressa na cena em que ela pergunta à sua colega o que aconteceria se todo mundo tivesse a mesma ideia de matar as patroas. Ela define que seria “da pesada”. Em seguida pergunta à sua companheira: “você me acha com cara de eletrodoméstico?”. Reagindo contra a atitude do colonizador de desumanizá-la e coisificá-la, Gladys defende e reivindica a sua humanidade. Para Fanon, “No nível dos indivíduos, a violência desintoxica. Ela livra o colonizado de seu complexo de inferioridade, das suas atitudes contemplativas ou desesperadas. Ela o torna intrépido, reabilita-o aos seus próprios olhos” (FANON, 2005:112). De fato, se comparamos Gladys com a Sônia Silk de *Copacabana mon amour*, constatamos que ela permanece no plano individual. A empregada, ao contrário de Silk, não descobre que a violência, além de propiciar a sua humanização, também é a via de acesso para realizar a transformação do planeta. Gladys não vê que como ela há outros “azarados da Terra” e não percebe que a sua miséria e fome também são compartilhadas por esses desafortunados que estão na mesma condição. Para ela, diferentemente de Silk, não urge mudar a face do planeta. Se a protagonista não apresenta o objetivo de formar um grupo ou movimento que possa expandir ou multiplicar a sua ação individual a iniciação de sua companheira aponta para um sentido similar. Na última cena em que as duas aparecem juntas, Ignez passa de simples observadora para a condição de participante ativa.

Esta cena pode nos levar para a primeira cena do filme. Podemos supor que a primeira cena, cronologicamente, aconteceu depois. Nela um braço masculino aparece esticado no chão enquanto um pé feminino o chuta. Em *over* escuta-se uma voz masculina “Lá em cima o Corcovado com o Cristo de braços abertos/ A empregada matou a minha mulher a facadas/ E agora? Eu sou um viúvo fracassado/O Brasil é mesmo uma terra abençoada”. A voz repete essas mesmas frases diversas vezes, na tela, a ação do pé mexendo nos dedos da mão inerte, permanece. Essa primeira sequência é curiosa porque

em um filme povoado por mulheres, essa será a única situação em que veremos uma presença masculina. O narrador, em primeira instância, está vivo e refere-se à sua mulher, que foi morta a facadas pela empregada. Porém, ilustrando a sua fala, não encontramos a mão morta de sua esposa e sim a de um homem. O pé, provavelmente pertence à mencionada doméstica, que, além de matar a esposa do narrador, cometeu outro homicídio? Por meio do deslocamento da câmera observamos Ignez, ou seja, a comparsa de Gladys, sem roupa, cortando e comendo algo. Será ela a empregada mencionada pelo narrador? Tudo indica que sim. Ignez está nua da mesma forma que Gladys ficava após cometer os seus assassinatos. E também da mesma forma transita pela casa como se fosse sua enquanto a vítima está morta. A diferença está na presença do homem morto. Será que a comparsa de Gladys além de ter começado a agir sozinha também resolveu diversificar as suas atividades matando também o patrão?

Bressane, ao contrário de seu parceiro de produtora, não citou o nome de Fanon em textos e tampouco o reconheceu como uma influência em *Cuidado madame* como fez Sganzerla em relação a *Copacabana mon amour*.³⁰ No entanto, como vimos, em *Cuidado madame* é nítida a relação entre empregadas domésticas e patroas como a expressão do confronto entre colonizados e colonizadores. Assim como em Fanon, temos um mundo dividido em dois e aqui a violência, assim como em Fanon, é o principal recurso que o colonizado dispõe. Ao dialogar com *Os condenados da terra*, Bressane também não deixa de passar pelo manifesto *A estética da fome*, de Glauber Rocha. A fome em *Cuidado madame* não é uma referência constante como no filme de Sganzerla mas está presente e é associada à violência.

A sua primeira menção direta acontece na já referida cena em que Gladys está esfaqueando uma de suas patroas na piscina. Quando esta lhe pergunta a razão de seu ato, a empregada responde: “Eu vim de um lugar, madame, onde gente morre de fome”. A fome, portanto, parece ser a origem e a causa da violência. Em um momento posterior vemos o plano detalhe de um jornal ensanguentado. Entre as manchetes que conseguimos ler está a que diz: “A fome ainda é o maior problema”. Em seguida, a câmera sai das páginas do jornal, passa por Gladys que está refletida na porta de vidro e chega no corpo da patroa estirado no chão. A interpretação que a cena nos sugere também parece em primeira instância ser bem clara, é a fome cuja dimensão não é pequena que desemboca na violência extrema. Mais próximo do final do filme, em um primeiro plano, está o rosto de Ignez,

³⁰ Ver Sganzerla, 2005b.

parceira de Gladys, ao telefone. Ela diz ao seu interlocutor “Esse negócio de ser doméstica não dá pé. Agora tem uma de acordar cedo para fazer mingau. Regime? Basta o que eu vivo. Que isso? Um dia desses eu acabo com a folga dessa mulher”. A empregada furiosa não tolera a nova tarefa de ter que levantar mais cedo para preparar uma comida especial para a patroa, que está de dieta. Enquanto a patroa empreende um regime para emagrecer, ela, permanentemente está em um regime forçado. Temos novamente a oposição abundância/ falta, porém aqui a abundância de tão abundante pode se dar ao luxo de uma “falta” programada. A “folga” da madame merece a ameaça de uma lição e em tal lição está, certamente incluído, o gesto violento.

Apesar de que em *Cuidado madame* a violência também pode ser percebida como expressão da fome, o que nos remete ao manifesto de Glauber, aqui, a fome e a violência não são explicadas racionalmente. Na verdade, nada, em *Cuidado madame* é explicado. Não se atinge a um fim. O que poderia configurar-se como uma relação de causa e efeito, no fundo, é dominado pelo aleatório e pela repetição. A empregada não dá um passo para frente porque ela, assim como o mundo, está presa a um ciclo ou a um mecanismo de reverberação. Na cena final, a câmera em zoom passeia pelos letreiros luminosos. Na banda sonora escutamos rádio e a troca aleatória de estações com todos os seus ruídos e interferências. Da narração de uma partida de futebol entre América e Vasco, passamos para uma música pop e da música pop para anúncios publicitários e dos anúncios para uma tentativa de sintonização que não se efetiva. É possível compreender *Cuidado madame* como uma tentativa de sintonização que não se conclui. *Cuidado madame* é a própria interferência e o ruído em si. Podemos também perceber os cortes entre as cenas como troca de estações que fazem pequenas variações sobre o mesmo tema.

A ação de um grupo, e não mais de um indivíduo, contra o opressor, aparecerá em *Alianza para el progreso*. Nesse caso, o grupo será composto por três guerrilheiros: dois homens e uma mulher. No filme de Ludueña, o colonizador não será representado pela figura do patrão como em *Copacabana mon amour* ou pela mulher dele como em *Cuidado madame*, e sim por USA, o próprio imperialismo estadunidense. Este é encarnado por uma bela e esbelta loira.³¹ O próprio título do filme já nos indica a relação que USA estabelecerá

³¹ Lembramos que um pouco antes, em *Der leone have sept cabeças / O leão de sete cabeças* (Glauber Rocha, Brasil, Itália, França, 1970), o imperialismo havia sido representado por Marlene (Rada Rassimov), uma exuberante loira. Certamente Ludueña não teve acesso ao filme de Glauber, o que comprova que ambos respondem a uma mesma sintonia em enxergar o imperialismo como uma entidade sedutora, hipnotizadora, disfarçada de beleza e que é capaz de despertar múltiplos desejos. Para incorporar essa entidade, na visão dos realizadores, nada melhor que uma linda mulher loira. O cinema militante latino-americano também lançou

com os personagens pertencentes à esfera do poder. Recordemos que Aliança para o progresso foi um programa político desenvolvido no início do governo de John Kennedy [1917-1963] em resposta à Revolução Cubana que objetivava integrar os países da América nos aspectos político, econômico, social e cultural frente à ameaça do bloco socialista sob o comando da então União Soviética. A Carta de Punta del Este, tornada pública na conferência da OEA em agosto de 1961, delineava os princípios da Aliança para o progresso, conclamando aos dirigentes dos países latino-americanos a elaborarem planos de desenvolvimento nacional que seriam auxiliados e patrocinados pelo governo estadunidense. Sob o revestimento do discurso do auxílio humanitário e “desinteressado” o principal impulso era, além de conter o avanço comunista, estimular o investimento das empresas de capital estadunidense nos países latino-americanos.

Na primeira cena de *Alianza para el progreso* vemos um país em ruínas. O país fora bombardeado e destruído e agora é um amontoado de escombros. Por isso é preciso construir autopistas. Por trás da reconstrução dessas grandes estradas está USA. Em *plongée* a vemos com mais três personagens. Todos estão de braços dados. Da esquerda para a direita está o Sindicalista, o General, USA e o Empresário. USA diz que diariamente 259 automóveis ficam sem vender, o que torna a construção das autopistas urgente. O que motiva a construção das estradas não é a necessidade de reerguer a cidade da destruição e sim o interesse financeiro de continuar a venda de automóveis. Três guerrilheiros sobreviventes continuam escondidos nas ruínas, o que resulta em mais um entrave para o início das obras. Logo, é necessário acabar com todos os focos de resistência. USA é uma eficiente contadora e administradora, ela pega o seu caderninho e diz que a cada dia lhes custam 21.381 dólares de prejuízo. Pressiona o General para que extermine os guerrilheiros o mais rápido possível. Em seguida ordena ao Sindicalista que mantenha os operários do lado deles e que os impeça de protestar. O empresário bajula a mulher: “o que seria do nosso país sem você?” Ela lhe responde: “reinaria o caos extremista, a democracia seria pisoteada pela violência e pela injustiça. Sobre esse tema vou pronunciar um discurso”.

Notamos como o imperialismo controla todos os setores estratégicos: os sindicatos, o exército e o empresariado. Calculista, fria e rígida, USA só pensa em cifras e nos lucros que serão obtidos. Para alcançar os seus objetivos emprega a violência em nome da democracia. Em *Alianza para el progreso* veremos o embate entre a violência do

mão do procedimento de associar a beleza feminina e os instintos despertados por ela ao imperialismo ou a elementos que a ele seriam vinculados como os meios de comunicação de massa e a CIA.

colonizador e a violência do colonizado de uma maneira mais ampla do que nos filmes anteriores. Se nos dois filmes da Belair o choque dessas duas violências confinava-se no ambiente doméstico e se concretizava nas relações entre patrões e empregados, aqui o confronto passa para o nível macro. De um lado está o Estado, comandado de fato pelo colonizador estadunidense, e do outro os guerrilheiros, os únicos nativos que não se vendem a USA. Para responder à violência do opressor, os guerrilheiros precisam empregar uma violência ainda maior. Segundo Fanon a existência da luta armada indica que o povo decide só confiar nos meios violentos. Aquele a quem sempre se disse que ele só compreendia a linguagem da força decide expressar-se pela força. Desde sempre o colonizador mostrou ao colonizado o caminho que deveria ser o dele se quisesse libertar-se. O argumento que o colonizado escolhe lhe foi indicado pelo colono e, por uma irônica inversão das coisas, é o colonizado que, agora, afirma que o colonialista só compreende a força (FANON, 2005:102).

Na sequência do velório do Sindicalista, que havia sido morto na cena anterior³² pelos seus próprios aliados, há um discurso sobre a violência proferido pela Classe Média. Um pouco antes de esse personagem aparecer, constatamos a presença de USA e do General, os dois mandantes do crime, no velório. Há três mulheres sentadas chorando copiosamente e toda vez que uma delas se dirige ao caixão para se aproximar do morto é impedida por um soldado. O Artista aparece rapidamente, vê o caixão e logo sai de quadro.

Eis que surge Classe Média. Ela primeiro consola uma das mulheres que é retirada bruscamente de perto do caixão pelo soldado. Em seguida, se reaproxima do corpo do Sindicalista e começa a falar sozinha. Fala, entre outras coisas, que o preço do sabão e da manteiga está cada vez mais alto e que os bifes estão cada vez mais caros. Até que olha para a câmera e diz: “não sei onde vamos parar com essa violência desatada.” Desloca o olhar do dispositivo e volta ao seu monólogo. Reitera que não sabe aonde vamos parar com tanta violência e que já não se pode viver tranquila: “se matam entre eles igual à quadrilha de Al Capone”. Olha de novo para a câmera com a pergunta: “foi para isso que progredimos e que fomos para a lua?”. Constata que as partes no conflito se matam com

³² O Sindicalista é assassinado em seu escritório. Na cena, após ser morto, o personagem subitamente se levanta e mostra para a câmera um cartaz com a pergunta “Quem matou o Lobo?” Lobo era o apelido de Augusto Timoteo Vandor [1923-1969], importante e influente líder sindicalista peronista assassinado enquanto trabalhava em seu escritório da *Unión Obrera Metalúrgica*. Na época de *Alianza para el progreso*, e ainda hoje, os autores do crime não foram comprovados, o que motivou a pergunta do cartaz. Desde o início do filme e portanto antes dessa cena que explicitamente associa o personagem a Vandor, a construção do Sindicalista, com revólver na cintura e vinculado diretamente ao poder, já era uma caricatura do líder sindicalista criador do lema “peronismo sem Perón”.

uma facilidade espantosa. Outra vez encara a câmera e profere frases como: “O que ganham com isso se os preços estão cada vez mais caros e cada dia ganhamos menos?”, “O único que conseguem é assustar os estrangeiros e fazer com que eles parem de nos ajudar”, “Eles não têm mãe?”, “O que eu tenho que ver com os problemas da política?”.

A postura da Classe Média não é distante da interpretação de Fanon, pois essa “burguesia que adotou sem reservas e com entusiasmo os mecanismos de pensamento característicos da metrópole, que alienou maravilhosamente o seu próprio pensamento e fundou a sua consciência em bases tipicamente estrangeiras, vai perceber com a garganta seca, que lhe falta essa coisa que faz uma burguesia, isto é: o dinheiro” (FANON, 2005: 207). Isto é, trata-se de “uma burguesia estreita” e “incapaz de grandes ideias, de inventividade”. Uma burguesia que não é mais a réplica da Europa e sim a sua caricatura. Uma burguesia que se assusta com a violência. Ela não a entende, não a compreende.

Em *Alianza para el progreso*, a violência torna-se mais explícita na cena em que um dos guerrilheiros é torturado por dois soldados. O jovem militante está em um banheiro público onde tenta pregar na parede um aviso relacionado ao sequestro do Empresário. Quando tenta sair do local é surpreendido por um agente da repressão. No plano seguinte, o guerrilheiro, já de roupa íntima, recebe uma série de choques em sua genitália. Os choques e os gritos de dor não cessam. Em um dado momento os soldados retiram a cueca do militante e prosseguem a tortura. Em seguida o colocam apoiado na banheira e um dos soldados o estupra. Um corte nos leva para uma cena banal onde uma mulher burguesa entra em uma loja de roupas procurando um cinto. Levando uma foto do objeto, procura o acessório com a vendedora até que o encontra. Um novo corte nos leva de volta à cena da tortura. Agora é o outro soldado que estupra o jovem. Após o coito, diante da resistência do guerrilheiro, os torturadores se entreolham indignados. O General entra no recinto e lhes pergunta se o prisioneiro falou algo. O torturado, em frangalhos, chama o General de filho da puta. Ao sair, o General ordena aos soldados que o matem. O colocam novamente apoiado na banheira e posicionam a arma em sua nuca. Corte.

O corte na imagem não é acompanhado por um corte sonoro, pois não escutamos o som do disparo. Vemos uma fotografia com o guerrilheiro morto e em *over* escutamos a voz de um narrador de entonação radiofônica que diz: “A justiça voltou a triunfar. Os defensores da ordem, da paz, da unidade nacional, ultimaram um desses delinquentes ideológicos autores dos acontecimentos lamentáveis que comoveram a opinião pública”. Durante a fala do narrador um corte nos leva para um letreiro grafado com letras negras sob

fundo branco. A voz do narrador desaparece e o letreiro permanece na tela. O intertítulo diz:

Aqueles que creem que existe um Deus invisível que solucionará tudo merecem que a sua cabeça seja estrelada contra o asfalto até morrer. E aqueles que pensam poder se elevar em espírito ainda que seu corpo se funda na lama, também merecem ser estrelados até morrer. Porque onde existem homens só ajudam os homens e onde reina a violência só existe a violência.

Os dizeres do letreiro guardam muitas relações com *Os condenados da terra*. O autor antilhano, como mencionamos, considera que o colonizado utiliza a religião como escapismo aos problemas reais e se conforma ao julgar que as causas de todos os males depende de Deus. Deste modo, a crença de que tudo depende e é regido por Deus é criticada no intertítulo com veemência assim como a crença de que a alma atinge a sublimação com a dor e o sofrimento corporal. Da mesma forma que Fanon, o letreiro nega a metafísica e a esfera transcendental para se estabelecer no mundo material, concreto e ordinário. Em outras palavras, no mundo dos homens, e nele só os próprios homens podem se ajudar e essa ajuda, fundamentalmente, se concretiza no processo do embate violento contra o inimigo. Onde há violência só poderá existir mais violência.

Podemos refletir a partir do seguinte raciocínio presente em *Os condenados da terra*: “O homem colonizado se liberta na e pela violência. Essa práxis liberta o agente, porque lhe indica os meios e o fim” (FANON, 2005:104). Segundo Fanon, “A violência do regime colonial e a contra violência do colonizado se equilibram e se respondem, numa homogeneidade recíproca extraordinária”. Assim, “esse reino da violência será tanto mais terrível quanto mais importante for o povoamento metropolitano. O desenvolvimento da violência no seio do povo colonizado será proporcional à violência exercida pelo regime colonial contestado” (FANON, 2005:107). Seguindo a lei da reciprocidade, a morte do guerrilheiro foi respondida pela morte do Empresário. Em cima do corpo do capitalista os guerrilheiros deixaram o seguinte cartaz: “Não houve paródia de julgamento antes da execução.”³³ A justiça não é cega: esse é um recurso da burguesia e do imperialismo.

³³ A menção à “paródia de julgamento antes da execução” parece remeter ao sequestro do General Pedro Aramburu [1903-1970] pelos Montoneros. Estes, após julgarem e sentenciarem o expresidente como “traidor da pátria”, o matam. No filme de Ludueña há implicitamente a pergunta: se eles sabiam que Aramburu era culpado, por que a formalidade do julgamento?

Sabíamos que ele era culpado e ainda continua sendo”. A violência é irremediável e parece não ter fim.

Ludueña, ao se remeter a Fanon, inevitavelmente teve *La hora de los hornos* e o manifesto *Hacia un Tercer Cine* como referências. Solanas e Getino foram os primeiros na Argentina a utilizarem o pensamento de Fanon no campo cinematográfico. As mesmas forças negativas que Ludueña converte alegoricamente em personagens já haviam aparecido anteriormente em *La hora de los hornos*: o imperialismo, a burguesia, os militares, a classe média e o intelectual. A diferença é que, no documentário, o intelectual/artista criticado é o “colonizado” e em *Alianza para el progreso* é o intelectual/artista militante. Outra diferença é que Ludueña inclui no polo negativo o sindicalismo [notadamente peronista] através do personagem do Sindicalista, coisa que obviamente *La hora de los hornos* não faz. No filme do grupo *Cine Liberación*, o polo positivo é ocupado pelo povo, sempre em praça pública e sempre na zona urbana, em combate com as forças repressivas. O povo valorizado é o que está lutando, mesmo que ele ainda esteja no estágio do “espontaneísmo”. O caminho proposto é que o povo saia desse estágio e ingresse na luta armada, em outras palavras, que entre para a guerrilha. Em *Alianza para el progreso*, como apontamos, o “polo positivo” pertence aos guerrilheiros, em suma, ao “povo” já engajado na guerrilha.

No manifesto *Hacia un Tercer Cine*, o cineasta revolucionário é frequentemente comparado ao guerrilheiro. O próprio cinema que esse cineasta realiza é chamado de *cine-guerrilha*. O cineasta revolucionário, ao contrário do cineasta comum, assumiria uma visão renovada do papel do realizador, do trabalho em equipe e dos equipamentos utilizados. Ele seria autossuficiente na produção de seus filmes e se capacitaria para exercer todas as funções técnicas, de modo que estará preparado para substituir qualquer companheiro. A sua câmera seria uma inesgotável expropriadora de imagens-munições e o seu projetor uma arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo. Temos no texto, como era comum no âmbito do cinema militante, a analogia entre equipamento cinematográfico e armas de fogo. A equipe cinematográfica se assemelha a um grupo guerrilheiro por conta do extremo cuidado que deve ter com os detalhes da realização e com a segurança dos envolvidos. Um imprevisto que, no cinema convencional seria normal, no *cine-guerrilha* pode acabar com um trabalho de meses e um fracasso em um *cine-guerrilha*, como na própria guerrilha, pode significar a perda de uma obra e a modificação de todos os planos. A constante vigilância, desconfiança e mobilidade são fundamentais. O grupo *Cine Liberación* reforça a comparação ao afirmar que o cineasta revolucionário trabalha “nas aparências pulando às

vezes para o vazio e se expondo ao fracasso como faz o guerrilheiro que transita por caminhos que ele mesmo abre com golpes de facão” (SOLANAS; GETINO, 1988: 50-51).

Se o manifesto defende que nossa época é uma “época de obras em processo, inconclusas, desordenadas, violentas, feitas com uma câmera em uma mão e uma pedra na outra” (p.51), podemos dizer que *Alianza para el progreso* concordaria com tudo se não fosse apenas por um detalhe: o tipo de pedra. Como havíamos adiantado no subcapítulo anterior, o filme de Ludueña vê com desconfiança o artista que se define como revolucionário ou que se diz a serviço da revolução. Se em *Hacia un Tercer Cine* o cineasta é mais um profissional, assim como outros, que a partir de sua especificidade se iguala em importância ao guerrilheiro na guerra cotidiana de libertação, em *Alianza para el progreso* quem deveria fazer a revolução política são os guerrilheiros. A sugestão que o filme oferece ao “cineasta revolucionário” é que se ele quer mesmo fazer a revolução que encoste a câmera e pegue uma metralhadora. Apesar de nutrir simpatia pelos guerrilheiros, *Alianza para el progreso*, ao contrário de *La hora de los hornos*, não faz uma apologia da luta armada.

No filme do grupo *Cine Liberación*, a única saída que resta ao povo latino-americano para responder a violência do neocolonialismo é a prática de uma violência maior que somente a luta armada organizada poderá fornecer. Dos 13 blocos narrativos que estruturam a primeira parte de *La hora de los hornos*, três tem violência no título: “A violência cotidiana”, “A violência política” e “A violência cultural”. O bloco 13 intitulado “A opção” oferece como solução para acabar com essas violências uma violência que as ultrapasse: a guerrilha. A imagem do Che-Cristo morto é o modelo de altruísmo e autossacrifício a ser seguido. Sua figura traduz a premissa de que a única opção do latino-americano é eleger com a sua rebelião a sua própria vida e a sua própria morte. A entrada na luta pela libertação direciona o colonizado para um caminho heroico e o torna senhor de seu destino. A morte, para ele, deixaria de ser a instância final e se converteria em um ato libertador e em uma conquista. A morte seria o começo de uma nova vida e o começo do futuro. A voz *over* que surge nos primeiros instantes do longo primeiro plano da face do Che-Cristo afirma que é justamente em sua rebelião que o latino-americano recupera a sua existência.

No final de *Alianza para el progreso* não vemos esse elemento trágico cristão. Em seu lugar reside o humor. O embate final entre a força opressora e os guerrilheiros ocorre no espaço do teatro, o que já nos fornece um tom de representação ou farsa. O confronto é construído em chave antirrealista, perspectiva que o diferencia do tratamento dado à cena

de tortura que descrevemos acima. Tal diferença de tom reforça a interpretação de que os guerrilheiros e a sua luta são vistos com alguma seriedade pela instância narrativa, o que lhes retira das cores do ridículo nas quais os demais personagens são pintados. No entanto, no embate, apesar de os guerrilheiros serem uma das partes envolvidas, o que predomina é o inverossímil, o absurdo e a comicidade. A morte ridícula do Artista logo no início do tiroteio indica o tom. O som da cena é completamente antinaturalista e a quantidade de tiros que escutamos é bem maior do que o número de armas de fogo usado pelos personagens. Tampouco há sangue ou qualquer indicio visual que comprove, realisticamente, a morte dos personagens atingidos. Se bem que a artificialidade do som dos disparos, a ausência de sangue e de fumaça nas armas já haviam aparecido nas cenas de tiro anteriores, aqui, essa despreocupação com a verossimilhança propicia um humor que não houve, por exemplo, na cena da morte do Sindicalista ou do guarda-costas do Empresário.

O humor é realçado. A Classe Média está desesperada e apavorada no meio do fogo cruzado. O Artista levanta os braços alegando ser artista e morre. No meio da batalha surge do nada o camponês, que pega a metralhadora e ajuda os guerrilheiros. Este novo agente surge na luta contra o imperialismo, agente, inclusive, considerado importante por Fanon. O camponês ajuda Classe Média, que sem outra alternativa, se une aos rebeldes e também dispara contra os soldados. A câmera vai de um lado para o outro tentando acompanhar os tiros. O General é atingido e morre. O tiroteio continua. Na cena seguinte, ao som da marcha militar *The Caissons Go Rolling*, USA pateticamente foge de barco e promete voltar. O camponês e a guerrilheira celebram a vitória. Ela lhe pede um filho com o objetivo de que a luta se perpetue nas novas gerações. A marcha militar que escutávamos na banda sonora desaparece. Um jorro de lama cai no rio e nele se mistura. Se procurarmos ver o destino que foi reservado aos personagens, constatamos que no cômputo final o Sindicalista, o Empresário e o General foram castigados com a morte. Dos poderosos o único que escapou com vida foi USA. Entre os personagens pendulares, o Artista mereceu a morte e a Classe Média foi poupada. O oportunismo e o falso altruísmo parecem não ter remédio ao passo que a alienação e a ignorância podem, através do desespero e do instinto de autopreservação, ser superados.

Alianza para el progreso, excetuando USA, acabou com os maus e proporcionou nova chance para os bons ou para os equivocados, como a Classe Média. O único do “polo positivo” a ser morto foi o guerrilheiro torturado. A sua morte não foi enaltecida, glorificada ou heroicizada. A morte heroica pela libertação, diferentemente de *La hora de los hornos*, não é aqui o modelo. O outro guerrilheiro, em sua fala, afirmou que não lhe

interessa viver e que a sua preocupação reside na continuidade da luta após a sua morte. Ele quer que alguém pegue a sua metralhadora e o substitua. A guerrilheira também se preocupa com o prosseguimento da luta ao pedir um filho ao camponês. Mais importante que a vida dos engajados na luta é a luta em si. Porém, se há voluntarismo e autossacrifício como em toda luta armada, o pragmatismo aparenta ser mais presente do que um sentido de libertação pela morte. *Alianza para el progreso* parece não comprar esse discurso. A morte, aqui, é uma punição para os maus e não chega a ser uma conquista para os bons. A resolução supostamente feliz resulta ilusória, pois enquanto o camponês e a guerrilheira iniciam o projeto da concepção de uma nova vida, a mancha escura é despejada na água. A guerra ainda não terminou. A violência continuará.

Alianza para el progreso apresenta um grau mais elevado de esquematismo se o comparamos com a organização dos elementos em jogo em *Copacabana mon amour* e *Cuidado madame*. A estruturação maniqueísta está presente nos três filmes, porém, no filme de Ludueña, a ampliação para o nível macro – o Estado contra os opositores desse Estado – faz com que os personagens em ação sejam arranjados de maneira mais didática. Os três filmes procuram transitar pela questão da violência e no trajeto se deparam com *Os condenados da terra*, uma referência que já tinha sido utilizada no âmbito do cinema político latino-americano. No entanto, como vimos, a leitura aqui é distinta. Há a crítica ao estado de coisas imperante e a constatação de que esse sistema vigente é regido por uma lógica binária. A transformação da ordem só acontecerá com a destruição dessa lógica. Em *Copacabana mon amour*, a deserdada da Terra Sônia Silk descobre que a violência é o caminho para modificar a face do planeta. Em *Cuidado madame*, a empregada doméstica assassina permanecerá matando as patroas em um fluxo repetitivo, contínuo e ininterrupto. Em *Alianza para el progreso*, o imperialismo é expulso, mas ameaça voltar. Nenhuma ordem foi transformada ou está em vias de ser transformada em curto prazo. Há uma suspensão. Não há o caminho reto, progressivo e linear que culminará com a revolução política como em *La hora de los hornos* ou o caminho em direção ao mar como sinal de esperança da revolução como em *Deus e o diabo na terra do sol*. Há sim um caminho tortuoso, caótico e labiríntico que, talvez, chegue próximo a uma ideia de transformação mais ampla ou a lugar algum. Em ambos os caminhos, temos Fanon como uma referência presente.

Capítulo 4

Sem essa Aranha e Pontos suspensivos

4.1 Identidade nacional?

A pergunta “o que é o Brasil?” será feita em e por *Sem essa Aranha*. A interrogação primeiramente sinaliza o que ela realmente é: uma interrogação e não uma certeza. Em segundo lugar, se chega à sua especificidade: a identidade brasileira. Por que essa pergunta e não outras? Qual é a razão dessa indagação e por que Sganzerla a faz em seu filme? Antes, vejamos brevemente como a ideia de identidade, de um modo geral, foi por ele trabalhada nos filmes anteriores à criação da Belair. Em *O bandido da luz vermelha* e em *A mulher de todos* a questão da identidade era fundamental, porém, ela partia do estar no mundo de seus personagens, principalmente dos protagonistas. Luz, no primeiro filme, e Ângela Carne e Osso, no segundo, eram os veículos principais pelos quais se interrogava e se discutia essa problemática. Luz não sabia ao certo quem era e muito menos a sua origem. A sua identidade era múltipla e incongruente, tanto a que ele inventava para si quanto a que era informada pelos locutores de rádio. O que poderia se constituir como algo próximo de sua “verdadeira” identidade era por ele compilado através de objetos e depois reunido em uma mala identificada com o pronome “eu”. Apesar dessa tentativa de se chegar a uma unidade por meio da justaposição de fragmentos, como se os diversos pertences que depositava em seu baú fossem peças de um quebra-cabeça a ser concluído, o seu conflito não cessou. Para sanar a angústia de não saber quem é, a saída encontrada por Luz foi o suicídio. A sua morte física, no entanto, foi antecipada por sua morte simbólica representada no despejo de todo o conteúdo de sua mala em um esgoto. De forma talvez menos onipresente a identidade de Ângela também era interrogada, afirmada ou desmentida. A protagonista declarava ser um mistério para si mesma e em um momento canta a canção “É preciso lembrar que eu existo, que eu existo”. Em outras situações repete a mesma autoafirmação: “Sou Ângela Carne e Osso, a ultrapoderosa inimiga número um dos homens”. A afirmação sobre ela continuava através da voz *over* dos narradores que a chamavam de “vampira histérica” e “vampira escandalosa” ou a descreviam de uma maneira um pouco mais extensa: “Ângela Carne e Osso, cantora, bêbada e hipnotizadora fracassada”. Assim como em *O bandido da luz vermelha*, aqui tampouco sabemos ao certo qual informação é falsa ou verídica. A identidade é escorregadia.

Os protagonistas dos filmes de Sganzerla realizados na Belair também serão multifacetados e camaleônicos, porém, a especulação sobre a identidade que perpassa as narrativas não será mais alavancada por suas crises existenciais ou por suas individualidades. Se antes o enfoque e as indagações sobre a identidade partiam do indivíduo, Sganzerla, em seus filmes da Belair, passará a refletir sobre essa questão em um sentido mais vasto. Tal procedimento em pensar a identidade sob um aspecto que ultrapasse ou transborde o plano individual o aproximará da interrogação sobre o coletivo. Essa coletividade se transmutará nesses filmes tanto em um grupo de pessoas que apresenta como elemento comum o pertencimento a um mesmo país, no caso o Brasil [identidade nacional], quanto, de uma maneira ainda mais ampla, em um agrupamento que se identifica por ser formado por habitantes da Terra [identidade planetária]. Essas duas identidades coletivas estão presentes dialeticamente em *Copacabana mon amour* e em *Sem essa Aranha*. A primeira, obviamente, está dentro da segunda. Não é possível ser brasileiro e não ser terráqueo. O planeta Terra é percebido, portanto, a partir do ponto de vista do Brasil.

Como havíamos observado, em *Copacabana mon amour* o bairro-título é essencial. Tanto os planos gerais de Copacabana tomados de cima do morro como os planos mais fechados captados no asfalto proporcionam sua visualidade central e também reforçam o seu aspecto local como ponto de partida. A parte assume o papel do todo. Copacabana é o Rio de Janeiro: “A paisagem desta ex-capital apodrecendo maravilhosamente”, diz em certo momento o *over* de Guará Rodrigues. Copacabana também é o Brasil, como primeiro nos sugere Vidimar disfarçado de fantasma esfomeado do planeta: “O sol de Copacabana enlouquecendo certos brasileiros em pouquíssimos segundos deixando-nos completamente atônitos e lelés” e depois o Malandro: “Esse sol de Copacabana enlouquecendo, estragando o juízo. Tirando o controle da população desequilibrada pelo sol do Oceano Atlântico. Nós não podemos pensar. A inteligência faz mal ao brasileiro”. Apesar de no filme Copacabana se estender ou se prolongar no estado e no país aos quais pertence, a sua representação nega a do cartão postal que simboliza o Rio de Janeiro e o Brasil no exterior. Copacabana, sendo o Brasil, apresenta todas as suas mazelas.

Tanto o fantasma que representa a voz dos esfomeados como o Malandro que reproduz um discurso típico de direita se debruçam sobre o assunto da “miséria nacional”. Para o fantasma, diante da miséria o brasileiro não tem outra saída a não ser continuar dopado de sol, de cachaça e de magia. Para o Malandro, o Brasil é o país mais rico do mundo e são as suas riquezas naturais que fazem do Brasil o paraíso da Terra. Porém, conclui que é exatamente a sua riqueza a causa de tanta miséria. Como consequência dessa

miséria aponta que metade do povo brasileiro não tem dente nem sabe falar, ouvir, ou escrever. Para esse personagem, a solução estaria na intervenção policial, pois segundo ele somente a polícia poderá salvar o Brasil do desastre e do comunismo. Sônia Silk também entra no debate ao afirmar que a nossa grande miséria nacional não deixa ninguém pensar direito e faz com que todo mundo fique dopado. *Copacabana mon amour* faz uma colagem de diferentes discursos sobre o Brasil e não adere a nenhum deles. O filme não faz nenhuma afirmação categórica sobre o Brasil. O momento presente é alarmante e o futuro parece incerto. Dr. Grilo, em transe, se pergunta o que vai acontecer depois do último brasileiro. O Brasil tende a desaparecer e, logo depois, o mundo.

A dimensão planetária em *Copacabana mon amour* se articula pontualmente. Na cena em que pede esmola aos marinheiros estadunidenses o Malandro indaga: “O que é que nós estamos fazendo aqui na Terra?” Após o personagem gritar a pergunta duas vezes, uma voz *over* a repete e logo depois ouvimos um grupo, também em *over*, cair na gargalhada. As risadas não impedem que o Malandro volte a bradar a pergunta. A gargalhada lembra o “e daí?” que aparece no último plano de *O bandido da luz vermelha* após a locução afirmar que “sozinho a gente não vale nada”. Da mesma forma que o “e daí?” desautoriza a afirmação que o antecede aqui as risadas colocam a pergunta em outro patamar: que importância tem saber o que estamos fazendo aqui na Terra? Posteriormente o Dr. Grilo dirá: “No nosso planeta Terra a vida humana é um drama”, o que sugere que todos os que aqui habitam assumem um determinado papel. O papel que Sônia Silk desempenhava no mundo, como comentamos no capítulo anterior, se altera no final. Ela se modifica e percebe que é preciso transformar pela violência este “planeta errado, vagabundo e metido a besta”. Esse juízo de valor atribuído ao planeta também aparece, como veremos, em *Sem essa Aranha*. Curiosamente, não é Sônia Silk que fecha *Copacabana mon amour* e sim Vidimar. Este, intrepidamente, sobe e desce a escadaria da favela gritando “Alô Guanabara! Alô Brasil! Alô América!” Constatamos que o mesmo movimento de ir do local para o geral realizado pelo filme também é adotado pelo irmão da protagonista. A diferença é que Vidimar não chega ao planeta Terra e se ancora na América. A América é, por enquanto, o ponto final. Veremos o continente aparecer no nome de uma das personagens interpretadas por Helena Ignez em *Sem essa Aranha*. Outras referências à América e, especificamente, à América Latina também vão aparecer. Este filme, embora tenha sido parcialmente filmado em Copacabana, como todos da Belair, não transformará o bairro em personagem como assim o fez *Copacabana mon amour*. Nenhuma localidade [cidade, bairro] terá aqui a mesma relevância. O Brasil não será representado por Copacabana ou por qualquer outro

lugar. O Brasil é o Brasil. Ou melhor: *tudo* é Brasil. Na verdade, ao se perguntar sobre a identidade do Brasil, *Sem essa Aranha* vai embaralhá-lo com um outro país. Vejamos.

Na banda sonora: ópera. No chão, uma cobra rasteja. A câmera se desloca do réptil e se dirige a uma mulher cujo corpo descreve de baixo para cima. Nesse movimento aparece em *over* a voz do narrador que nos fornece as coordenadas sobre onde estamos: “Naquela tarde em um pequeno teatro de revista em Asunción, ela saiu de casa para se matar”. Ao término da fala a bailarina já está enquadrada por inteiro, porém não vemos o seu rosto porque uma espécie de véu o cobre. Em seguida surge Maria Gladys, também portando vestimentas que condizem com o ambiente. A bailarina faz um movimento com a cabeça que sacode o véu e revela o seu rosto: Helena Ignez. Temos, portanto, a mesma dupla de atrizes de uma sequência anterior a esta, a do cabaré de Copacabana. Porém, no cabaré Ignez e Gladys não interpretavam bailarinas e sim estavam misturadas ao público. Elas eram espectadoras, não faziam parte do show. Além da mudança de local, de Copacabana para Asunción, também houve uma mudança em relação aos personagens. Ao espectador que insiste em costurar uma lógica ou uma continuidade entre as cenas poderá aparecer a pergunta: as mulheres foram aliciadas por algum proxeneta no cabaré e levadas para trabalhar em um teatro de revista no Paraguai? *Sem essa Aranha* não está preocupado com a continuidade. No entanto, podemos perguntar: Por que o Paraguai? Como entra o Paraguai nessa história?

Em *Sem essa aranha*, escutamos sair da boca de seus personagens indagações como “o que é o Brasil?”, “o que é o brasileiro?”. A busca por uma definição do que seria o Brasil e o brasileiro é primeiramente uma resposta a um anseio de autoafirmação e de crise identitária. Para definir um objeto é necessário antes identificá-lo, e o filme opera uma ânsia de classificação simultaneamente a uma urgência de se encontrar uma identidade. Ao mesmo tempo em que é preciso definir o Brasil, é preciso saber o que é o Brasil. Nessa sequência, longe do Brasil mas ainda na América Latina, os personagens se perguntam sobre o seu país de origem. Da mesma forma de quando estava no Brasil, Gladys continua gritando que está com fome. Seria a fome um elemento que une os países da América Latina? Seria o Paraguai um país muito diferente do Brasil?

Gladys está comendo um sanduiche. Aranha, que nessa cena parece ser o proprietário do teatro de revista e o explorador daquelas mulheres, lhe pergunta: “por que você parou para comer aquele peito de peru?”, ela responde: “porque eu estava com muita fome, com muita dor de barriga”. Ele a agride e sai de cena. Ela se aproxima de uma de suas colegas e diz: “será que eu já posso voltar para o Brasil? Eu não aguento mais esse

paisinho vagabundo”. Afirma que quer sair daquela vida, que começou com quinze anos e que agora tem vinte e não sabe fazer outra coisa. Sua vontade de sair de seu atual estado remete tanto à sua atividade profissional como à realidade em que habita. E uma possível tábua de salvação se encontra nos países desenvolvidos: “Eu vou pegar um turista americano. Vocês vão morrer de fome. Pra mim a vida artística acabou”.

O que somos? Seríamos produto de um determinismo geográfico ou de uma fatalidade histórica? Um dos artistas planta bananeira em uma moto e, de cabeça para baixo, lê o que está escrito em um livro e cita Oswald de Andrade: “Reconheço e identifico homem recalcado do Brasil. Produto do clima, da economia escrava e da moral desumana que faz milhares de onanistas desesperados e de pederastas. Com esse sol e essas mulheres?”.¹ Ao terminar de ler, ele, imitando a ação anterior de Gladys, pega um sanduiche e come. Qual seria então a saída para o brasileiro sair de sua interminável crise existencial? Mais adiante no camarim, Aranha diz: “vender a alma ao demônio, essa é a saída do brasileiro por enquanto”. Se Luz, em *O bandido da luz vermelha*, não viu outra escapatória senão o suicídio diante do não preenchimento de sua identidade, em *Sem essa Aranha* a alternativa possível para os brasileiros poderia ser seguir “a linha do mal”. No entanto, Aranha salienta ser essa uma alternativa provisória. Enquanto isso, por enquanto, sigamos por esse caminho.

O protagonista retira o relógio do bolso e diz “Fiz um pacto com o demônio, ele aparecerá twelve o’clock. Sempre tive a impressão de que o diabo ia com a nossa cara. O negócio é deixar este continente vagabundo”. Não é mais suficiente apenas deixar o Brasil, é preciso sair do continente. Mas, volta a pergunta, o que é o Brasil? Ignez retira um sanduiche de mortadela que está em cima do mapa-múndi, o que nos sugere a ideia de um planeta esfomeado, também presente em *Copacabana mon amour*. Não só o brasileiro, o latino-americano ou o terceiro-mundista, mas o homem de uma forma mais ampla é acima de tudo um subnutrido. Gladys e Ignez deslizam o dedo no mapa-múndi, procurando onde

¹ Esse mesmo trecho de Oswald de Andrade havia sido citado por José Celso Martinez Corrêa no *Manifesto do Oficina* em 1967, na ocasião de *O rei da vela*: “A falta de medo da inteligência de Oswald, seu anarquismo generoso, seu mau gosto, sua grossura são os instrumentos para captar a vida do ‘homem recalcado do Brasil, produto da economia escrava e da moral desumana que faz milhares de onanistas e de pederastas, com esse sol e essas mulheres... para defender o imperialismo e a família reacionária’” (MARTINEZ CORRÊA, 1998:98). O uso desse trecho em *Sem essa Aranha* nos mostra que, para além da releitura do poeta modernista feita pelo tropicalismo, aqui, em outro contexto, Sganzerla permanece se inspirando na poética oswaldiana para pensar o Brasil e o brasileiro. Embora a referência permaneça, consideramos que ela apresenta sentidos distintos em *O bandido da luz vermelha* e neste filme da Belair. Aqui, o pensamento oswaldiano se entrelaça a um momento sentido como ainda mais nefasto e sombrio da realidade brasileira e ao imperativo de se perguntar sobre o Brasil movido por uma percepção catastrófica, apocalíptica e urgente.

se localiza o Brasil, sem encontrá-lo. Chegam à conclusão de que ele está fora da página, de que o país foi riscado do mapa. O Brasil teria sido excluído do planeta?

Sem essa Aranha, como comentamos, também apresenta em seu discurso uma reivindicação de dimensão planetária. No começo do filme, quando estamos pela primeira vez no sítio de Luís Gonzaga, Helena Ignez berra reiteradas vezes: “planetazinho vagabundo!”, “o sistema solar é um lixo!”, “planetazinho metido a besta!”, “subplaneta!”. A atriz circula pelo espaço cênico e quando se refere ao planeta e ao sistema solar, a imagem, pela abertura brusca do diafragma, se estoura. A luz do sol invade a imagem. Nada conseguimos ver. A regulagem da luz se normaliza e depois com a repetição das frases, volta a estourar. *Sem essa Aranha* apresenta as mesmas considerações sobre a Terra que Ignez e enfatiza que o sistema solar é um lixo “sujando” a imagem através da estridência do estouro de luz.

Posteriormente, ainda na mesma sequência, Maria Gladys, ao ser agarrada por Guará, grita: “é preciso pecar em dobro para o planeta explodir!”. No embalo, uma voz fora de quadro berra: “é preciso pecar em dobro para o planeta não virar de pernas para o ar!”. Essas frases, assim como as de Ignez, também serão repetidas à exaustão. Encontramos nos chamados de Gladys e da voz *off* a mesma necessidade de transgressão, sendo que no caso da primeira a subversão terá como consequência o fim do planeta e no caso da segunda o impedimento da instalação do caos total. A transgressão deverá não ter limites e ser potencializada ao infinito ou devemos transgredir somente até um certo ponto? *Sem essa Aranha* assim como *Copacabana mon amour* escolhe a primeira opção. A transgressão é, por definição, inconsequente. Mas, aqui, o imperativo da transgressão sem limites se articula com uma angústia que parece maior. A náusea, a ânsia de vômito e o aspecto de estar vivenciando uma permanente *bad trip* diante do atual momento brasileiro atingem o seu ápice em *Sem essa Aranha*. Somos todos os condenados do planeta Terra. No entanto, também somos condenados enquanto brasileiros. E seria essa uma condenação perpétua?

A interrogação por uma identidade brasileira está atrelada ao presente. O momento é sombrio. A apresentadora-cantora do cabaré, após avisar aos frequentadores que a casa não se responsabiliza por guarda-chuvas ou outros objetos roubados durante o espetáculo, diz: “Senhoras e senhores, estamos vivendo realmente momentos de real brasileiro”. Após essa afirmação pede ao garçom “dois cubas” e inicia o seu número musical. A constatação a respeito do contexto brasileiro está fora de lugar e não corresponde ao emissor da mensagem. Além disso, parece um elemento estranho entre as frases que a antecede e as que a sucede. Não parece haver dúvida de que a cantora não é uma atriz profissional e que

de fato é apresentadora e cantora daquele cabaré. Parece claro também que esse trecho de sua fala não é de sua autoria e sim foi introduzido por Sganzerla que, provavelmente, deve ter fornecido a ela alguma orientação ou coordenada. O resultado, para além da incoerência entre mensagem e ambiente/emissor, torna-se forçado. A fala soa truncada. Tomando isso como base, é possível cogitar que a cantora tenha se confundido ou pronunciado a fala de maneira um pouco diferente da que o diretor lhe disse. No entanto, essa suposição também pode estar equivocada e Sganzerla pode tê-la dirigido a dizer tudo conforme ela falou. A fala, além de ser reiterativa por conta do uso de “realmente” e “real” na mesma frase deixa o sentido confuso quando menciona os “momentos de real brasileiro”. Que momentos seriam esses? O que é esse “real brasileiro”?

Primeiramente a repetição é um procedimento estilístico familiar a Sganzerla. Trata-se de uma estratégia presente desde *O bandido da luz vermelha* e que se radicaliza em seus filmes da Belair. Em segundo lugar, a ambiguidade também é um elemento que perpassa os seus filmes. *Sem essa Aranha* não está preocupado em ser didático ou em convencer. Essa frase solta possivelmente deve ter passado despercebida por muitos dos espectadores reais do show na ocasião da filmagem e, de fato, por sua brevidade e pela maneira como é enunciada, em um primeiro olhar aparenta não ter muita importância para o filme em seu sistema discursivo. Cientes disso, é lícito lembrarmos que essa é a segunda sequência do filme, ela se situa entre a sequência de apresentação de Aranha e a primeira sequência no sítio de Luís Gonzaga. Os momentos de “real brasileiro” são os momentos que veremos a partir dali, são os momentos que o filme não hesitará em mostrar. Trata-se, porém, de “um real brasileiro” invertido, de “um real brasileiro” produzido e distorcido por um espelho. As imagens de *Sem essa Aranha* são as imagens desse espelho, são as imagens de um “anti-Brasil”.

Se o filme percebe o Brasil que lhe é contemporâneo como um “anti-Brasil”, Aranha concorda ao definir a nossa época como a pior das épocas. Filme e protagonista compartilham a opinião de que estamos no fundo do poço, mas para Aranha as causas são outras. O capitalista, como veremos ainda neste capítulo, aos olhos da narrativa é o inimigo e por conseguinte será o enunciador de uma percepção contrária. O burguês, em sua mansão, afirma que “Isto aqui não é mais Brasil. Pensávamos que certas coisas não aconteceriam aqui. O terrorista quer fazer do Brasil o anti-Brasil e do brasileiro o anti-brasileiro”. A menção aos “terroristas” prossegue quando aponta que no passado, em outras palavras, em um tempo melhor que o atual, o “canalha sem escrúpulos” fazia a sua sujeira longe dos outros e jamais para uma multidão. Hoje, segundo ele, esse canalha joga bombas

às cegas em qualquer hora e em qualquer lugar. Esta é a única referência direta que veremos em *Sem essa Aranha* à guerrilha.

Observamos no capítulo anterior que a guerrilha teve em *Alianza para el progreso* uma relevância em termos de representação através da inclusão de um grupo de guerrilheiros. Veremos posteriormente que, embora seja em outra chave, o tema da guerrilha também aparece em *Puntos suspensivos*. No caso, a questão se insere através de um personagem guerrilheiro que perpassa a narrativa como uma assombração. Nos filmes da Belair não haverá personagens guerrilheiros. Ainda que a empregada *serial killer* de *Cuidado madame* possa, supostamente, ser vista e classificada como “terrorista” pelos integrantes da classe média que ataca, ela não é movida por nenhum fim político e é sobretudo uma solitária. A Sônia Silk de *Copacabana mon amour*, apesar de sua transgressão, tampouco é análoga a uma guerrilheira em sentido estrito. Embora tenha se transformado existencialmente no final e proclamado o uso da violência para alterar a ordem das coisas nada nos indica como isso se dará na prática, muito menos, se ela se engajará na luta armada. A subversão nos personagens dos filmes da Belair não se traduz nestes termos. Se por um lado a guerrilha não aparece nesses filmes através de personagens por outro surge por meio de alusões. Em *Cuidado madame*, no fundo de um plano em que estão as duas empregadas, vemos um cinema com o letreiro “Mãe x os guerrilheiros estão chegando”. E aqui em *Sem essa Aranha* a guerrilha aparece rapidamente no meio do discurso do personagem mais reacionário. Afirmamos acima que o protagonista é a encarnação do ponto de vista contrário a do filme. Evidentemente tal colocação está longe de indicar que se Aranha é contra a guerrilha o filme é, necessariamente, a favor ou seu defensor.

Sem essa Aranha não deixa isso claro. Mas deixa claro que o seu “anti-Brasil” não é o mesmo de Aranha. O filme e o seu processo de realização é sentido como uma resposta a esse momento. A guerrilha² está no próprio ato de filmar. Há uma cena que traduz essa ideia de forma exemplar. Aranha está em quadro fazendo seus trejeitos característicos.

² Aqui nos referimos a “cinema guerrilha” na compreensão que surge da necessidade de fazer cinema a qualquer custo, mesmo sem os recursos técnicos e financeiros mínimos e sem qualquer previsão de distribuição e exibição, distanciando essa prática da indústria ou dos meios profissionais. O imperativo de criar através do cinema seria maior que qualquer obstáculo de ordem material. Como vimos nas declarações de Sganzerla analisadas no capítulo 1, é nesse sentido que o termo é utilizado. Em *Sem essa Aranha* entendemos que essa noção se amplia porque para além da superação às limitações técnicas e materiais há a resistência e o confronto ao contexto político através do ato de filmar em si. A simbiose entre essas atitudes se aplica em todos os filmes do nosso corpus, mas é aqui que ela se faz mais evidente ao se revelar na própria imagem da equipe em processo de criação. Lembramos que essa noção de “cinema guerrilha” é distinta da definida por Solanas e Getino no manifesto *Hacia un tercer cine*. Ver o capítulo 3.

Moreira da Silva aparece em segundo plano. Entra em quadro Maria Gladys reiterando que está com fome e dor de barriga. De repente a câmera se move e revela que os atores estão olhando para um espelho. Continuando o movimento, a câmera então revela a equipe técnica que está atrás dos atores e inclusive o próprio diretor de fotografia que a está operando. Ao se filmar, a equipe não está filmando somente seu próprio umbigo, como se poderia objetar, até porque aqui o cinema mais que algo exterior colado ao corpo é, de maneira reveladora, o próprio corpo. O ato em questão se desprende da classificação habitual que os termos metalinguístico ou autorreflexivo pretendem cobrir porque ele é menos o cinema conscientemente retratando e falando sobre o próprio cinema e mais o registro documental de pessoas que o possuem como autorreferência. Havíamos dito que *Sem essa Aranha* capta os “momentos de real brasileiro” invertidos por um espelho, em outras palavras, mostra os momentos do antirreal brasileiro, do anti-Brasil. O filme da Belair parece não saber o que é o “real brasileiro” nem o que é o Brasil, mas sabe como são os seus contrários. Essa é a sua percepção a respeito do Brasil contemporâneo.

Pois bem, nesta cena em que a equipe se volta para si ao se filmar refletida no espelho a inversão que o espelho provoca torna-se positiva. Trata-se do mecanismo de reconfigurar o visível próprio do cinema. A equipe se flagra criando coletivamente uma nova realidade através da realidade específica do cinema. Para se livrar do “anti-Brasil”, seja como vômito, seja como expurgação, o cinema é o lugar onde isso acontece. A arte se constitui como uma realidade mais potente do que a realidade comum. Esse pensamento, nessa virada dos anos 1960 para os 1970, poderia ser rastreado como uma influência vinda de diferentes fontes, entretanto destacaremos talvez a mais evidente e a que tem mais a ver com o nosso corpus: Antonin Artaud. O pensador e teatrólogo francês considerava a arte como *vida concreta* que se faz transcendente. A arte, em vez de imitar o mundo passivamente, é vista como uma forma *superior* de realidade, em que a vida material é uma cópia imperfeita do que a arte expressa simbolicamente. A arte, além de ser uma realidade à parte da realidade ordinária, é uma realidade incrivelmente mais forte (ARTAUD, 2006). É com esse sentimento que *Sem essa Aranha* se relaciona com o Brasil. O mundo da arte e do cinema, longe de ser o local do refúgio, do escapismo ou da alienação aos problemas concretos é, acima de tudo, um espaço autônomo e intenso que, por sua superioridade ao ordinário e pela força de sua linguagem, apresenta o potencial de ultrapassar o estabelecido.

Na última sequência de seu sítio, Luís Gonzaga antes de começar a tocar olha para a câmera e fala diretamente ao espectador afirmando que estamos vivendo um momento de anti-Brasil. O anti-país mencionado pelo músico se alinha ao do filme. Se há um anti-Brasil

é porque há um Brasil? A pergunta sobre o que é o país permanece sem resposta. Em *Sem essa Aranha*, não encontramos afirmações e defesas identitárias e sim a dúvida e a procura. A dúvida e a procura também parecem estar presentes em *Puntos suspensivos*. No bloco “cenas da vida burguesa”, o padre visita um casal burguês, cuja filha, que estuda em Paris, acaba de chegar. M diz à moça ter escutado que em Paris há muito interesse por nós, os latino-americanos. A jovem então responde: “Sim, mas nós os argentinos estamos mortos. Não temos cor local, não parecemos índios, não impressionamos ninguém. Nous ne sommes pas assez Tiers Monde”. Em outras palavras: como os argentinos não apresentam para o olhar europeu nenhum indício que os caracterizariam como “autenticamente” latino-americanos como, por exemplo, os traços indígenas, eles não despertam interesse. Não reconhecidos internacionalmente como latino-americanos e sim como réplicas dos europeus, *Puntos suspensivos* se pergunta: o que é a Argentina? o que são os argentinos? O filme também questiona o papel de Buenos Aires e a sua relação com os outros estados da nação. Frequentemente o país é representado e simbolizado apenas por Buenos Aires chegando ao extremo de haver uma confusão e até mesmo uma fusão conceitual entre o país e a sua capital. Cozarinsky a esse respeito afirmou:

Para mim Buenos Aires é o mais aproximado de uma pátria: ir à Córdoba não é muito diferente a ir ao Chile ou ao Uruguai. Isso normalmente não se fala e quando se aceita é com culpa. Eu não sinto assim: Buenos Aires está de costas para o país, isso é verdade para o mal da Argentina, mas ao mesmo tempo é uma realidade histórica e cultural à parte. Quem ignora, ignora o que Buenos Aires, como cidade, tem de mais próprio. Buenos Aires é um fenômeno irrepetível e limitado, porém único. Aceito tal como é.³

A declaração de Cozarinsky é sumamente interessante e vai diretamente se chocar com o que defendem Solanas e Getino em *La hora de los hornos*. Voltemos à oposição entre *Cine Subterráneo* e *Cine Liberación*. Como dissemos no capítulo 2, o filme do Grupo *Cine Liberación* nega Buenos Aires e a sua classe média como representantes do país. Em sua concepção, a *essência* da Argentina estaria nas classes populares, sejam elas situadas nas periferias das grandes cidades ou no interior. Porém, ao irem para o interior ao encontro desse *verdadeiro* argentino ou desse *autêntico* representante do país não se identificam com o que veem. A cultura popular do norte lhes parece exótica, externa e totalmente incompreensível. Na verdade, o povo dessa região é apresentado como se fizesse

³ COZARINSKY, Edgardo. Entrevista con Edgardo Cozarinsky. *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.24.

parte de um circo de horror. Lembremos do momento em que a câmera se dirige a uma senhora doente e trêmula e se detém nela por alguns instantes para indicar o tamanho estado de enfermidade em que o povo se encontra.

As imagens de *La hora de los hornos* registradas em Tilcara, no Estado de Jujuy, não procuram compreender a cultura desses sujeitos a partir de seu mecanismo interno ou de suas próprias regras como, no mesmo período e na mesma região, assim fazia o cineasta Jorge Prelorán [1933-2009]. Claro está que os objetivos de *La hora de los hornos* são bem distintos de um cinema etnográfico como o de Prelorán. Porém, além de não tentar entender essa cultura, Solanas e Getino a mostram como se ela fosse feita somente por líderes religiosos e trapaceiros. A massa estaria à mercê de seus desígnios. Entre as cenas em que se procura enfatizar essa ideia, a mais emblemática é a de um ritual de cura onde uma curandeira esfrega uma pomba no corpo de uma criança doente para que aquela possa lhe retirar a enfermidade. O narrador afirma que sacerdotes, adivinhos, curandeiras, conselheiros, astrólogos e professores de moral são desorientadores que se situam entre o sistema e o povo. A violência neocolonial também está em Deus, na fatalidade, no destino e na imoralidade. Aqui, a percepção da religião como fenômeno imobilizador e alienante, além de se enquadrar em uma tradição marxista mais ampla, se revela como influência de Fanon, uma vez que sua obra foi usada como fonte direta. Essa postura, altamente difundida e compartilhada pela intelectualidade de esquerda latino-americana, enxerga as crenças populares como o extremo oposto de uma atitude combativa. Não é por acaso que o povo que interessa a *La hora de los hornos* é justamente o que já está livre das amarras da alienação. Esse povo não está no interior e sim na cidade grande ocupando os espaços públicos e combatendo a repressão policial. Para Solanas e Getino, a verdadeira cultura está aí, em contínua construção no processo da luta de libertação nacional contra o neocolonialismo. Fanon continua sendo o guia e o seu pensamento é seguido com rigor. Assim, *La hora de los hornos* somente vê a cultura argentina na luta contra o imperialismo. A cultura argentina é inexistente tanto em Buenos Aires como no interior.

Ao negar a cultura de Buenos Aires e a dos demais estados, Solanas e Getino estão negando *toda* a cultura argentina. Claro está que como Cozarinsky, os dois documentaristas estão muito mais próximos da cultura cosmopolita da capital do que das tradições presentes em Tucumán, Salta ou Jujuy. Se os primeiros, mesmo próximos, negam o ambiente cultural no qual cresceram, o segundo se assume como culturalmente portenho. Ao aceitar a capital tal como ela é o crítico-cineasta não está negando ou rejeitando a importância dos outros estados e sim reconhecendo um fenômeno cultural complexo e peculiar. A originalidade

desse fenômeno é o resultado da abertura da cidade para o que vem de fora e sua identidade como cidade se fez a partir disso. O filme do *Cine Liberación* não enxerga esse intercâmbio como uma marca singular e sim como a expressão de uma sucessão de colonialismos: o espanhol, o inglês e por último o estadunidense. Tampouco percebe a modernidade de Buenos Aires como algo endógeno e sim como mero procedimento da política imperialista. No sistema maniqueísta de *La hora de los hornos*, tudo o que não está diretamente dentro da luta antineocolonialista está fora. E a modernidade como um todo, inclusive a modernidade estética da qual se serve, pertence ao lado inimigo.

Se Solanas e Getino contraditoriamente condenam a modernidade, Cozarinsky a considera fenômeno indispensável para se compreender Buenos Aires e singulariza a modernidade dos países periféricos. Ela está presente em *Puntos suspensivos* e a sequência que melhor a expressa é a da relação Buenos Aires/ Calcutá. Já a abordamos no capítulo 2, agora, voltaremos a ela para analisarmos outros aspectos. Em *Sem essa Aranha* o Brasil é comparado ao Paraguai, em *Puntos suspensivos* Buenos Aires é comparada a Calcutá. Se no filme da Belair a comparação entre Rio de Janeiro e Asunción não faria muito sentido, aqui é o contrário, o propósito não é comparar Argentina e Índia e sim as suas principais cidades. Em Sganzerla a comparação é nacional, em Cozarinsky é local uma vez que Buenos Aires é uma quase pátria. Em ambas as comparações se esboçam a constatação de que há mais semelhanças do que se imaginava. No jogo comparativo entre a capital argentina e a metrópole indiana se faz presente a questão do cosmopolitismo. São duas cidades formatadas pelo fluxo contínuo de pessoas de outras cidades do país e do mundo. Movimento, ritmo, passos frenéticos. Modernidade e precariedade. Tecnologia de ponta, mas ao mesmo tempo de segunda mão. Opulência e pobreza.

A sequência começa com a marcha Patrulha cossaca, *Polyushka polye*, no original russo e a terá como fundo até o final. Composta em 1934 pelo músico Lev Knipper e pelo letrista Víktor Gúsev, a canção tornou-se um verdadeiro hino nacional. A sua melodia extremamente grandiloquente e épica se encaixa perfeitamente com o nacionalismo exacerbado da letra, que se deleita com os verdejantes prados e os valentes heróis da Rússia. Ao que tudo indica, a letra teve diferentes versões, uma que glorifica diretamente as façanhas do exército vermelho e outra que se remete aos cavaleiros cossacos. Independente de qual seja a letra, *Polyushka polye* é uma canção que já nasceu nostálgica. O mais curioso é que aqui escutamos uma versão cantada em espanhol. Sobre o seu uso nessa sequência Cozarinsky disse:

Posteriormente tive a ideia de obter um distanciamento triplo utilizando ao mesmo tempo algo muito argentino e muito exótico que é uma canção russa cantada por uma orquestra argentina com muitos acordeões e até balalaicas. Essa orquestra foi muito popular nos anos 30 e 40 e essa canção escutada por alguém dessa época soa como algo totalmente ingênuo, que fala de uma Argentina que não só já passou de moda (uma vez que há melodias que já passaram de moda que a gente conserva) e sim só os que tem mais de 40 anos podem escutá-la ingenuamente (o seu exotismo, a pobreza da letra que fala de patrulhas cossacas, trenós e toda parafernália decorativa russa) e achei que dava um toque popular tipo “Gravura de Épinal” dos anos em que Buenos Aires fixou definitivamente a sua imagem como cidade.⁴

Para o cineasta, uma canção nacionalista russa que com os anos se transformou em um hino e um símbolo da Rússia no exterior é algo “muito argentino”. Será que o fato da canção ser traduzida para o espanhol e ser executada por uma orquestra de baile argentina repleta de acordeões a converteria em uma expressão argentina? Talvez, mas não só. *Polyushka polye* foi absorvida e reinventada por essa orquestra portenha dos anos 1940 de maneira não programática ou consciente. A orquestra simplesmente a traduziu e a executou como sabia tocar e certamente não teve a mínima pretensão de “nacionalizá-la”. Os seus ouvintes a compreendiam ao mesmo tempo como argentina e como russa, ou seja, como algo ao mesmo tempo seu e exótico. Ouviam-na sem hierarquias e sem a oposição nacional versus estrangeiro. Cozarinsky então associa a canção a um momento específico da Argentina que já passou de moda ou que já ficou para trás. A canção russa traduzida para o espanhol e tocada por aquela velha orquestra portenha funciona como uma gravura de Épinal da Argentina daqueles tempos, ou melhor: uma estampa popular, tradicional, ingênuo e nostálgica de um passado em que só havia elementos positivos.

Cozarinsky na ocasião em que deu essas declarações tinha 32 anos, ou seja, segundo as suas próprias palavras já não podia escutar *Polyushka polye* ingenuamente. E foi sem ingenuidade que a acrescentou na sequência Buenos Aires / Calcutá. Em parte da banda sonora, ou melhor, na pista de música há uma sobreposição entre Argentina e Rússia. Na pista da locução há o narrador em espanhol e que antecipa por alguns segundos o narrador em inglês. Esse segundo narrador, que aparenta ser o “original” fala, segundo Cozarinsky, como um falso indiano de Hollywood e dá o exemplo de Peter Sellers em *The Party/ Um convidado bem trapalhão* (Blake Edwards, EUA, 1968). Dois narradores falando idiomas distintos, um traduzindo o outro, sendo que o “original” finge ser de uma nacionalidade que

⁴ COZARINSKY, Edgardo. Entrevista con Edgardo Cozarinsky. *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.24.

não é a sua. O que é verdadeiro e o que é falso? Buenos Aires é o que aparece na tela, mas na banda sonora escutamos que se trata de Calcutá. Devemos acreditar na imagem ou no áudio? Ou devemos não acreditar em nada? Além de especular sobre a questão da verdade, essa sequência realiza uma operação cultural que nos diz e muito sobre a percepção da dialética nacional/ estrangeiro dos cineastas da geração pós-1968. A identidade cultural Argentina, e por que não latino-americana, é aqui compreendida como uma orquestra de baile tocando *Polyushka polye*.

Esses cineastas, e aqui incluímos todos os do nosso corpus, promovem um evidente deslocamento do nacionalismo que nesse momento sai da oposição ao estrangeiro, aos meios de comunicação de massa e à contracultura, própria ao Cinema Novo e ao *Cine Liberación*, e se dirige a uma nova interlocução com a experiência urbana dentro do contexto do subdesenvolvimento e da modernidade periférica. *Puntos suspensivos* e *Sem essa Aranha* são filmes que compartilham essa percepção que não crê mais em um mundo a salvo da contaminação dos meios de comunicação de massa. Longe de pressupor uma subserviência ou uma assimilação acrítica a postura de perceber a indústria cultural como dado inevitável e não unicamente como uma arma do imperialismo pode resultar em uma articulação aguda e inventiva. Assim fez Cozarinsky na sequência Buenos Aires/Calcutá e assim fez Sganzerla ao resgatar três figuras oriundas da indústria cultural: o comediante televisivo Jorge Loredó, o sambista Moreira da Silva e o rei do baião Luís Gonzaga. Se o filme da Belair e o do *Cine Subterráneo* se inserem nesse deslocamento e o do *Cine Liberación* pertence a uma percepção anterior a ele, torna-se pertinente mencionar aqui, ainda que brevemente, um filme cinemanovista: *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1966). O documentário de Jabor e o de Solanas e Getino se assemelham sob diversos aspectos: na incisiva crítica à classe média, no retrato da religiosidade popular como essencialmente alienante, na percepção da contracultura⁵ como rebeldia controlada pelo sistema e, no imenso repúdio aos meios de comunicação de massa.

⁵ Torna-se pertinente frisar que o filme brasileiro foi lançado em 1966 enquanto o argentino foi finalizado em 1968, portanto, no caso do primeiro, a contracultura ainda era emergente. O narrador diz: “A indústria vende aos jovens todos os sonhos. Os principais produtos são sucesso e felicidade. O universo dessa moderna indústria é conformista e totalmente isento de angústia. Qualquer traço de revolta é logo valorizado em moda. O que surgiu como protesto social vira estilo de roupa ou corte de cabelo. Os novos uniformes da obediência [...]”. O filme de Jabor entende “contracultura” como sinônimo de cultura jovem/ cultura do Rock e enfatiza seu adestramento pela indústria cultural por meio de ídolos que simbolizariam o “triunfo do rapaz direito”, ideia que ilustra através da imagem de Jerry Adriani [1947-2017] e da Jovem Guarda. No filme de Solanas e Getino, a cultura jovem do Rock também aparece, mas além desse modelo já é possível ver um exemplo de manifestação contracultural mais afinado aos parâmetros do fim da década de 1960: o Instituto Di Tella. Por razões cronológicas não vemos essa contracultura em *A opinião pública*.

Cremos que não é necessário, para os nossos propósitos, detalhar que *A opinião pública* está mais próximo do modo sociológico que da militância e que utiliza métodos não articulados de forma predominante em *La hora de los hornos* como a entrevista e a tomada observativa. O filme de Jabor, assim como a maior parte dos documentários do Cinema Novo, se alinha a então recente tradição do cinema direto,⁶ filiação que o de Solanas e Getino não apresenta. Considerando diferenças de estilo e de objetivos voltemos ao que aqui nos interessa: a afinidade ideológica que os coloca no mesmo grupo compreendido como “intelectualidade de esquerda latino-americana” e no mesmo movimento cinematográfico denominado NCL. O cineasta latino-americano autointitulado ou considerado como “de esquerda”, antes de 1968, parece ser enquadrado automaticamente em ambos os grupos apesar dos matizes existentes no interior tanto de um como do outro. Ambas as categorias tendem a homogeneização. É através do globalizante e não do particular, ao detectar os traços ideológicos gerais e comuns existentes nesses dois grupos, que se poderá comparar *La hora de los hornos* e *A opinião pública*. Nos dois documentários há equivalências de postura diante dos tópicos que elencamos acima. Entre eles, o que nos interessa destacar é a cultura de massa e a contracultura. Ambas se constituem como elementos pertencentes ao âmbito urbano, portanto, a zona rural está livre por enquanto *desse* mal. O filme do Cinema Novo, ao se focar especificamente na classe média carioca, não filma e nem aborda o campo, mas através de seu mordaz julgamento a essa classe e por conseguinte ao meio urbano do qual pertence [infestado por uma indústria cultural medíocre], podemos imaginar a existência de um oposto oculto, distante da cidade, representado pelo interior. Em *La hora de los hornos* o campo aparece pontualmente e, embora não esteja livre das mazelas nacionais, uma vez que lá encontramos miséria, fome, analfabetismo e a alienação provocada pelo misticismo, é lá a origem da nação e por isso se trata de uma região mais autêntica que a cidade. No bloco “A guerra ideológica”, a indústria cultural se expressa através de um grupo de jovens dançando freneticamente em uma loja de discos ao som de *I don't need no doctor* na voz de Ray Charles [1930-2004]⁷.

⁶ Entre eles: *Garricha, a alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1962), *Maioria absoluta* (Leon Hirzman, Brasil, 1964), *Integração racial* (Paulo César Saraceni, Brasil, 1964) e *O circo* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1965). Quase que simultaneamente ao grupo cinemanovista, um outro grupo, em São Paulo, sob a liderança e a produção de Thomaz Farkas [1924-2011], filma quatro documentários também dentro das propostas do cinema direto. Estes, posteriormente, vão compor o longa-metragem *Brasil verdade* (1968). Para uma análise da incorporação dos parâmetros do cinema direto no Brasil, tanto pelo Cinema Novo como pelo grupo de Farkas, ver Ramos, 2008:330-376.

⁷ Concordamos com Aguilar (2009:114) quando aponta que a escolha da música foi bastante infeliz, uma vez que se trata de um músico negro, militante pelos direitos civis e amigo de Martin Luther King [1929-1968].

A canção continua em outros espaços e cobre os intertítulos do segmento, que reiteram o poder destrutivo dos meios de comunicação.⁸ A contracultura se traduz em uma exposição de arte moderna e em um happening do Instituto Di Tella.⁹ Tanto a cultura de massa como a contracultura são vistas como “monstruosidades disfarçadas de beleza”¹⁰ e na realidade a segunda é percebida como apenas uma outra face da primeira.

Em *Sem essa Aranha* e em *Puntos suspensivos* a dicotomia que coloca o campo do lado das “raízes nacionais” e a cidade do lado da colonização cultural está superada. O ponto de vista de alguém oriundo do meio urbano aparece sem culpa. E o campo observado como um espaço *outro* e que pertence ao *outro* igualmente aparece sem culpa. Curiosamente tanto no filme da Belair como no do *Cine Subterráneo*, o campo ou um espaço que se assemelha ao campo vão aparecer somente no final. No primeiro, como observamos, não se trata exatamente de uma zona rural e sim de um sítio, o de Luís Gonzaga, localizado nos arredores do Rio de Janeiro. Em todo caso não é a cidade grande, espaço que abarca a quase totalidade do filme. No segundo, se trata realmente de uma área rural, marcada por espaços amplos e desérticos, e ao que tudo indica, bem distante de Buenos Aires. Esses dois “campos”, tanto o sítio de Luís Gonzaga no final de *Sem essa Aranha* como a zona rural no final de *Puntos suspensivos* vão estar vinculados com a morte de seus protagonistas. Será exatamente nesse outro espaço, que não pertence nem aos realizadores nem aos personagens principais, que tanto Aranha como M encontrarão a morte. Se o campo não é mais visto como o espaço da “pureza” por que o mal representado pelos protagonistas é ceifado ali? Analisaremos esses personagens no subcapítulo seguinte.

⁸ Os intertítulos são: “todos os meios de informação e difusão são controlados pela C.I.A.”; “a repressão e a censura ideológicas são totais”; “o real, o verdadeiro e o racional estão como o povo: à margem da lei”; “artistas e intelectuais estão integrados ao sistema”; “a violência, o crime, a destruição passam a ser a paz, a ordem e a normalidade”.

⁹ Lembramos que o Instituto Di Tella foi fechado em 1970, portanto, antes da realização dos primeiros filmes do *Cine Subterráneo*. Se esse epicentro da contracultura portenha não foi contemporâneo aos nossos filmes argentinos estudados, podemos afirmar que enquanto existiu foi importante para os seus realizadores. No caso de *Puntos suspensivos* há um vínculo direto com o Di Tella através da presença de Roberto Villanueva [1929-2005], ator e encenador teatral que foi diretor do *Centro de Experimentacion Audiovisual* (CAE) do Instituto Di Tella. No filme de Cozarinsky, Villanueva interpreta o militar que faz um *striptease* e com a troca de roupa se converte em executivo.

¹⁰ Serão justamente as belas moças dançando na festa-happening do Di Tella que desencadearão a sequência de montagem em que um grande número de imagens será utilizado para enfatizar o poder de sedução e encantamento da indústria cultural. Entre essas imagens, veremos muitas de lindas modelos. A analogia entre mulher e mal foi recorrente no cinema militante e vai além da associação entre mulher/ indústria cultural. Em *Cómo, por qué y para qué se asenina a un general* (Santiago Álvarez, Cuba, 1971) a CIA é simbolizada, no início e no final, por imagens de mulheres nuas. Lembremos que isso não foi exclusividade do cinema militante já que tanto em *O leão de sete cabeças* como em *Alianza para el progreso* o imperialismo é representado por uma mulher.

4.2 O inimigo como objeto de observação

Como os demais filmes do nosso corpus *Sem essa aranha* e *Puntos suspensivos* são dois filmes urgentes que carregam o seu momento histórico, inclusive, no seu modo de produção. Articulam-se dentro do espaço do presente, do agora, porém, o percebem como uma barreira que precisa ser ultrapassada ou um estágio que clama por ser superado. De fato, o país e o mundo, captados no momento presente dos dois filmes, não são dos melhores. Mas, como sair do presente e tomar um passo adiante rumo a algo que possa ser chamado de futuro se o agonizante presente nunca acaba? Nos dois filmes a possibilidade de se agarrar a alguma utopia se restringe ao âmbito da criação cinematográfica. Desse modo, *Sem essa aranha* e *Puntos suspensivos*, pelas sendas da linguagem, se grudam ao presente ao mesmo tempo em que pretendem reelaborá-lo.

Em *Sem essa Aranha* a articulação com o presente se realiza por meio da unidade espaciotemporal do plano-sequência. Estruturado em planos longos, cada plano é um bloco narrativo autônomo, não se comunicando com o que veio antes e nem com o que virá depois. Não há trama definida nem continuidade dramática, as ações começam e terminam de acordo com a duração de cada cena isolada. Os únicos elementos que unem os planos e que proporcionam ao filme uma certa unidade e coerência são os personagens, sobretudo, o protagonista Aranha.

Já *Puntos suspensivos* não utiliza o recurso do plano-sequência, mas demarca os seus blocos narrativos, igualmente autônomos e isolados, por meio de intertítulos grafados com letras brancas sobre fundo negro. O único ponto de contato entre os segmentos narrativos é o personagem protagonista, que é um padre reacionário chamado M. Quem interpreta M é o editor e produtor musical Jorge Álvarez.¹¹ É curioso notar que, tanto em *Sem essa aranha* como em *Puntos suspensivos*, a realidade do Brasil e da Argentina, respectivamente, é analisada por meio de personagens de direita. Já havíamos visto personagens de direita nos filmes que analisamos no capítulo anterior, mas não com essa

¹¹ Jorge Álvarez [1932-2015] é considerado uma figura importante no contexto cultural argentino dos anos 1960 e 70. Primeiro como proprietário da editora Jorge Álvarez e da *Editorial de la flor* onde publicou autores como David Viñas [1927-2011], Rodolfo Wash [1927-1977], Manuel Puig [1932-1990] e o romance autobiográfico de Leopoldo Torre Nilsson *Entre sajones y el arrabal*, além dos primeiros números de Mafalda de Quino [1932] e traduções de Jean Paul Sartre e Roland Barthes [1915-1980]. A sua livraria foi um dos salões literários mais frequentados de Buenos Aires. Depois, como produtor musical e empresário foi tido como um dos fundadores do rock argentino sendo importante nas carreiras de bandas como *Manal* e *Sui Generis* e muitas outras. No cinema foi roteirista e produtor de dois documentários sobre rock argentino, respectivamente: *Hasta que se ponga el sol* (Aníbal Uset, Argentina, 1973) e *Adios Sui Generis* (Bebe Kamin, Argentina, 1975). O seu único trabalho como ator foi em *Puntos suspensivos*.

dimensão protagonica. Em *Copacabana mon amour*, o “colonizador” era representado pelo Dr. Grilo, em *Cuidado madame* pelas patroas, em *Alianza para el progreso* pelo grupo dos poderosos e agora em *Sem essa Aranha* e *Puntos suspensivos* ele ganha a forma de protagonista. Os dois filmes são estruturados pela composição de protagonistas que representam o ponto de vista do “inimigo”. O capitalista Aranha representa a ala mais entreguista e corrupta do empresariado brasileiro, ao passo que o Padre M simboliza a facção mais conservadora da Igreja argentina.

Aranha é um personagem mais multifacetado. Ao mesmo tempo em que aparece como capitalista excêntrico em uma cobertura de luxo podemos vê-lo como ator em um decadente cabaré de Copacabana ou em um teatro de revista paraguaio. Também podemos encontrá-lo, sem peruca e sem vestimentas burguesas, descendo as ladeiras do Morro do Vidigal, misturado aos populares. Independente dos espaços pelos quais transita, Aranha é ativo e camaleônico. Já M, é uniforme nos espaços, todos eles pertencentes ao poder, que visita. Aqui, cada espaço pertence a um distinto bloco narrativo, chamado pelo filme de “encontros”.

Para compreendermos como a composição e a caracterização de cada um desses personagens se relacionam com o sistema formal e discursivo dos filmes, torna-se necessário levar em conta o estilo de interpretação adotado pelos atores. Tanto o renomado comediante popular de *Sem essa aranha* como o ator não profissional de *Puntos suspensivos* executam uma interpretação notadamente anti-naturalista. Como nos demais filmes do nosso corpus, os personagens não são construídos tendo como base parâmetros psicológicos ou sociológicos e se aproximam de maneira mais direta à estratégia da tipificação. Os personagens-tipo, frequentemente, não possuem passado ou projeções futuras, habitando perpetuamente o presente. Também podem ultrapassar as suas individualidades e representar sistemas, instituições, profissões ou ideologias. Da mesma forma que verificamos uma alegorização dos personagens de *Cuidado madame* e *Alianza para el progreso*, também a encontramos aqui. Aranha é o capitalismo, M é a igreja.

Ao serem estruturados como personagens-tipo, figuras e alegorias, dificilmente a relação entre eles e o espectador será de identificação emocional, tornando-se mais factível a instalação de um certo distanciamento. O registro humorístico, escrachado e paródico adotado por Jorge Loredó na composição de Aranha colabora tanto para a elaboração desse distanciamento crítico quanto para a ridicularização da classe que ele representa: a burguesia. Em M a comicidade será menos evidente. Começemos por Aranha.

Na primeira imagem de *Sem essa Aranha*, o personagem título nos é apresentado atrás de uma cancela escrita “pare”. Aquela figura extravagante, que mais tarde saberemos ser a de um milionário excêntrico, está localizada na entrada de uma passagem. Podemos compreender que, além daquela cancela apresentar a faculdade de permitir ou bloquear a entrada de automóveis ao estacionamento de uma concessionária, ela, manejada por Aranha, simbolicamente também permitirá a entrada de nós, espectadores, no filme. O personagem de Jorge Loredó é, portanto, uma espécie de mestre de cerimônias, o guia que nos conduzirá até certo ponto. A sua atitude de levantar a cancela “pare”, atravessá-la e seguir adiante gesticulando os seus trejeitos nada “verossímeis” ou naturalistas, é uma espécie de disparador em relação ao que veremos a partir dali. Este primeiro plano-sequência anuncia o procedimento formal de *Sem essa aranha*: a captação direta dos corpos dos atores em planos longos. A maioria deles apresentará como palco um lugar público, como essa concessionária, o cabaré, a favela do Vidigal ou o restaurante da Ilha dos Pescadores, e em todos eles haverá pessoas na posição de espectador. A encenação articulada pelos atores nesses ambientes assume um ar de happening. Antes de a encenação ser direcionada aos possíveis futuros espectadores de *Sem essa aranha* ela é endereçada diretamente aos incautos que ao mesmo tempo em que a observam também fazem parte da cena.

Essa teatralização exacerbada nos sugere a representação na representação e uma frágil apreensão dos personagens. Até que ponto Aranha é Aranha ou é Zé Bonitinho ou até mesmo o próprio ator Jorge Loredó? Aranha e nenhum outro personagem do filme são personagens fechados. O próprio trabalho do ator é denunciado. No segundo plano-sequência de *Sem essa Aranha*, o do cabaré, Helena Ignez e Maria Gladys leem as suas falas em um caderno. Mais adiante, no plano sequência do Morro do Vidigal, uma outra atriz, Aparecida, também vai ler as suas falas. Certamente o registro dessa ação de ler não se deve à incapacidade dos atores de decorar ou de improvisar e sim do intuito de evidenciar a todo o momento que o que estamos vendo se trata de uma representação. E é justamente nessa exacerbação do artifício, nessa evidenciação da farsa, nessa extrapolação do ridículo que se constrói o personagem Aranha.

Na cena do cabaré é disposta uma série de três atrações. A primeira é o número da cantora. A segunda é a dança dos bailarinos cuja coreografia é espantosa. A terceira, portanto, é o pequeno show de Jorge Loredó que parece encarnar o seu personagem Zé Bonitinho. Ele lança mão dos gestuais, dos bordões e das piadas características do

personagem. No entanto, é adicionada ao seu escracho a fala de tom apocalíptico que podemos atribuir a Aranha:

O que eu queria simplesmente era acabar com os erros dos últimos sessenta séculos. Tem seis mil anos, tem seis mil anos, tem seis mil anos. Se os duzentos milhões de habitantes da Terra pudessem adivinhar o que eu estou pensando, o que eu estou planejando, compreendessem as atividades dos duzentos milhões, dos duzentos patrões. Então sim. É preciso bombardear a pensão. Já fiz tudo que um branco podia fazer. Bestas! Uma nova era está a alvorejar. Tem seis mil anos pesando em cima de mim.

Em seguida, olha para os seios de uma das dançarinas e diz “strip-tease!”. Ainda faz alguns gestos cômicos ao lado das bailarinas por alguns instantes e, em seguida, sai de cena.

Mais adiante, no plano sequência ambientado em uma cobertura de luxo, uma espécie de apresentação do personagem Aranha vem à tona. Um narrador enuncia: “Dentro da favela, a mansão dos Aranha, a burguesia nacional. Aranha, autofinancista, banqueiro, conselheiro político e testa de ferro internacional. Do coração da favela para o resto do Brasil.” Enquanto ouvimos essa apresentação um tanto tardia de parte do narrador, uma vez que já passamos a metade do filme, o protagonista desce a escada de sua confortável residência. Olha para a câmera e diz uma piada típica do Zé Bonitinho: “Engraçado não, engraçado é um boi de dentadura postiça fazendo fiu-fiu para uma vaca de bermuda”. Em seguida, proclama: “O destino da humanidade é horripilante!”

O tom da cena é cadenciado pela participação especial de Moreira da Silva. Essa cena também é estruturada pela lógica das atrações, da mesma forma que a cena do cabaré. Logo após o esquete de Aranha, entra em quadro Moreira da Silva. Seu número é feito diretamente para a câmera. Quando termina, o cantor popular é abordado por Maria Gladys, encarnando a pedinte. Diz que está com fome, como já tinha feito em cenas anteriores. Aranha segura em seu ombro e diz: “Eu sou Aranha, disponho de 30 milhões para alfabetizar os brasileiros. Naturalmente com o apoio financeiro desinteressado do capital estrangeiro”. Em seguida: “Partirei para Washington, transformarei a Amazônia em um lago fluvial. Lotearei Mato Grosso. Importarei os últimos homens de bem da Terra. Eu sou Osmar brasileiro. Filho de Deus brasileiro, preocupado com o fla-flu e com o meu enterro”. Enquanto Aranha fala, Gladys grita, Moreira da Silva canta e Ignez brinca com uma aranha de brinquedo pendurada. Ao terminar de falar, Aranha agride e sacode Gladys enquanto Moreira da Silva e Ignez continuam com as suas ações. No final, todos os personagens

saem de quadro permanecendo apenas a aranha de plástico balançando na frente da lente. Eis que volta o narrador: “Seria Aranha a direita ocidental na sua marcha policial para o aniquilamento da humanidade através da bomba e da fome?”. Outras duas vozes diferentes gritam “Sem essa Aranha!”.

Em um plano-sequência posterior, Gladys está em uma canoa. Surge o narrador:

Não há consumo porque não existem consumidores. A terra é de poucos, a renda é de alguns. Somos essa pensão de 40.000 analfabetos com renda per capita um pouco acima da Bolívia. Os salários engaiolados, os sindicatos mudos, os empresários de pires na mão. O crédito fácil e as falências em alta. A burrice não é privilégio de ninguém, muito menos dos brasileiros. Meu caro milionário brasileiro, pergunto, entrará você no reino dos céus?

Aranha ajuda Gladys a sair da canoa para logo em seguida agredi-la e golpeá-la. As ações da sequência que descrevemos anteriormente aqui se repetem. O protagonista caminha discursando, como de costume, com um tom catastrófico. É observado por fregueses e garçons do restaurante da Ilha dos Pescadores. Se dirige a Helena Ignez, que agora parece encarnar não mais a sua esposa. O empresário lhe pergunta quem é, ela responde que veio do oco do mundo, que é filha do muito além e que seu nome é América, assopro do mundo inteiro. Ignez, portanto, agora incorporando o continente americano, monologa enquanto realiza o seu trajeto pelo local. Assim como as anteriores, essa cena é polifônica. Além da fala de Ignez, escutamos uma canção de Roberto Carlos tocando no ambiente e os gritos incessantes de Maria Gladys.

O caos sonoro se intensifica quando a atriz se dirige à mesa. Surge em *over* a voz do narrador em volume baixo. Entre o que é dito conseguimos escutar “aquele era um dia normal para Sônia Silk”. Ignez, que até esse momento de *Sem essa Aranha* havia interpretado a mulher do capitalista, uma dançarina de cabaré, uma amante do protagonista e América, agora, é remetida a Sônia Silk, seu personagem em *Copacabana mon amour*. Na verdade, a sua verdadeira identidade pouco importa. Ela é tão versátil como Aranha que, nesse momento, reaparece em cena com uniforme de garçom. Desastradamente se atrapalha com a bandeja. Surge o narrador, que nos fornece mais informações sobre o protagonista:

Investigar sumariamente o maior golpista da história do Brasil. Osmar Peres Aranha monopolizou 80% das transações automobilísticas de São Paulo. O tubarão que governou 16 municípios. Envolvido com o tráfico de armas com o rei Farup do Egito cuja maior invenção consistia

simplesmente em vender sete, oito, nove ou mais vezes o mesmo terreno, automóvel ou quitinete!

Ignez, ao ser servida pelo garçom Aranha, levanta-se e começa a dançar. Segundos após o término da narração surge em *over* a voz que identificamos como a do próprio Sganzerla: “Depois de ela ter passado durante 36 dias profetizando, durante dias e noites profetizando sobre os mais variados assuntos como por exemplo...”. Curiosamente, essa locução, que já havia começado em volume baixo, tem o seu volume diminuído gradativamente enquanto prossegue até que desaparece totalmente. A informação que nos estava sendo fornecida é interrompida bruscamente. No entanto, não é apenas essa locução que se torna inaudível como também todo o som do filme. Instaure-se o silêncio absoluto. Ignez senta-se no barco. Fala, mas não a ouvimos. Instantes depois, no movimento do barco, o som retorna. A confusão sonora está de volta: gritos, berros, discursos inflamados. O som, mais uma vez, some e reaparece. Gladys grita, Ignez encara a câmera e Aranha está perplexo. Os personagens abandonam a ilha.

Nas duas sequências em que temos a presença do narrador fornecendo dados sobre Aranha, o texto narrado informa as suas atividades: autofinancista, banqueiro, testa de ferro, conselheiro político e o julga como o maior golpista do país. Sendo uma figura execrada, rechaçada e repudiada, o seu caráter patético e caricato o transforma em um animal exótico, em um *outro* cuja observação nos desperta interesse. Mesmo encarnando abertamente o inimigo, ou seja, a algo que não se alinha ao que o realizador defende, Aranha suscita fascínio. O ato de observar o inimigo do lado de fora, com o distanciamento equivalente a de um voyeur debruçado em sua janela munido de binóculo ou de um cientista com a lupa aumentando o inseto que deseja investigar e catalogar aproxima *Sem essa Aranha* a outros filmes que, no contexto do cinema brasileiro moderno, também tiveram o “inimigo” como protagonista. Antes do filme da Belair, podemos citar *Blábláblá* (Andrea Tonnaci, Brasil, 1968), cuja narrativa é centrada em um líder reacionário (Paulo Gracindo), e contemporâneo a *Sem essa Aranha*, citemos *Cabezas cortadas*, no qual o personagem principal é Díaz II (Paco Rabal), um ditador hispano-americano no exílio. Em todos eles reside o retrato do ridículo e o interesse investigativo a respeito desse *outro* repugnante.

A peculiaridade do filme da Belair está no resgate de um comediante popular e de seu personagem emblema, procedimento que confere a Aranha um tom humorístico mais acentuado se o comparamos ao governante ditatorial do filme de Tonnaci ou ao ditador

decadente do filme de Glauber. Entretanto, a diferença que consideramos fundamental é que aqui não vemos uma representação do extremo oposto político-ideológico do inimigo. Entendemos como esse “extremo oposto” personagens que encarnam, alegoricamente ou não, a face política contrária da qual pertence o protagonista. E aqui nos referimos a linha ou orientação política em seu sentido mais tradicional e a oposição entre essas diferentes forças em sua acepção mais elementar. Seguindo essa lógica, a ponta contrária de um ditador é um revolucionário, tanto em chave simbólica, como é o caso da configuração entre o Pastor (Pierre Cleménti) e Díaz II em *Cabezas cortadas*, quanto concretamente, como os guerrilheiros de *Blábláblá* em relação ao governante. Claro está que a não aparição de um extremo oposto no sentido “político” não pressupõe a inexistência de personagens contrários a Aranha. A relação colonizador/colonizado ou opressor/oprimido que observamos nos filmes estudados no capítulo 3 aqui permanece. Em *Sem essa Aranha* quem sente a opressão do capitalista são justamente mulheres. Encarnadas pelas atrizes Helena Ignez, Maria Gladys e Aparecida elas são esposas, amantes ou dançarinas exploradas pelo empresário em um teatro de revista. O dominador é, portanto, um homem maduro, branco, milionário e as dominadas são mulheres que com ele têm relações íntimas. A configuração da relação de poder além de econômica também pode ser lida como de gênero e, no caso da amante-dançarina interpretada por Aparecida, racial.

No filme, o explorador é o protagonista, as exploradas são coadjuvantes. Apesar de estar do lado das segundas, a narrativa se preocupa em observar sobretudo o primeiro. Em *Sem essa Aranha*, em oposição ao capitalista não teremos militantes de esquerda, intelectuais ou guerrilheiro se sim mulheres. Quem acabará com o empresário vinculado ao imperialismo será a sua própria mulher e não um “revolucionário”. No entanto, como aqui a política é vista de uma outra forma, distante de uma leitura tradicional, a ideia de “revolução” também é percebida de uma outra maneira. A revolução em questão não é somente a revolução política. Podemos entender que a alteração do *status quo* está, em grande medida, na resistência e reação das mulheres a Aranha. A revolução, na perspectiva do filme, seria ampla. O opressor e as oprimidas pertencem a um todo maior: o planeta Terra. Em *Sem essa Aranha*, para acabar com todos os mecanismos de opressão também será necessário “mudar a face do planeta”. A revolução, necessariamente, precisará abarcar o planeta em sua totalidade.

No filme do *Cine Subterráneo* há também o interesse maior de, através da observação do protagonista, fazer uma alegoria. No caso, da Igreja. Se *Sem essa Aranha* já começa com o seu protagonista, *Puntos suspensivos* não o mostrará de súbito na primeira

imagem. O que veremos é uma pergunta que remete ao protagonista e não o próprio. Em um letreiro leremos “Quem é esse homem?”. Essa sequência inicial já foi descrita no capítulo 2, a sua menção aqui nos interessa para reiterar o seu aspecto de catalogação do personagem. M será mostrado de diferentes ângulos. O personagem parece estar sendo indexado ao mesmo tempo pela imagem e pela palavra escrita. Enquanto o seu corpo está sendo capturado por meio de distintas angulações pela lente de uma câmera fotográfica (é o que supomos) uma descrição sua está sendo realizada por uma máquina de escrever. Há aqui uma necessidade de apreensão, de catalogação, de registro e de identificação. É preciso não só transformar aquele ser em imagem como também é preciso falar sobre ele. E é exatamente a pergunta que surge no próximo letreiro: “quem poderá falar algo sobre ele?”. Logo depois, voltamos para M, dessa vez, enquadrado de maneira mais próxima. O barulho da máquina então parece disparar aceleradamente. Na medida em que é visto de maneira mais próxima a escrita sobre ele se descontrola. Na verdade, o caos da máquina datilográfica se resulta da descoberta de que nada poderá ser escrito sobre aquela figura. O único que a máquina conseguiu escrever sobre ele foi uma reticências.

O título do filme: *Puntos suspensivos* ou *Reticências* parece se remeter diretamente ao protagonista e ao que se sabe sobre ele. Mais do que um ponto de interrogação, M se traduz por três pontinhos. A ânsia de observar o personagem permanece: é captado caminhando pelas ruas do Centro de Buenos Aires no último dia do ano, aparece de costas ouvindo do lado de fora do salão a homenagem que está sendo feita para ele, tem a sua privacidade matutina documentada. Perguntas e mais perguntas sobre M poderão ser feitas e todas permanecerão sem respostas. Cozarinsky, da mesma forma que Sganzerla em *Sem essa Aranha*, não quis caracterizar o seu personagem, ou melhor, não quis construí-lo psicologicamente. No entanto, quis demarcar o contexto pelo qual ele circula. O que o diretor fez, segundo relatou,¹² foi desnudar o personagem e convertê-lo em uma espécie de ficha: apresenta essas características, essa ideologia, esse currículo, etc... Deste modo ele é uma cifra, um vazio, um homem sem qualidades. M é um corpo estranho injetado em um organismo que o repele. Não existindo como personagem ou como psicologia, M serve como veículo para esclarecer as características dos ambientes pelos quais passa: o militar, o burguês e o eclesiástico.

Ao contrário de Aranha, M é sério, austero e sóbrio. Nunca sorri ou emite por meio de suas expressões faciais alguma emoção mais intensa. Trata-se de um ser neutro e de um

¹² COZARINSKY, Edgardo. Entrevista con Edgardo Cozarinsky. *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.26.

observador. Ao mesmo tempo em que é observado pela narrativa, diegeticamente, M apenas observa. A sua voz é sempre lenta e de volume baixo, tanto quando a ouvimos sendo emitida por ele em cena como quando a escutamos em *over*. A comicidade, o humor e o exagero intrínsecos em Aranha aqui em M são anulados. A paródia e o sarcasmo que encontramos em *Puntos suspensivos* não possuem ligação direta com o personagem. M não emite humor apesar de estar dentro de um discurso que não o dispensa.

Quando vai ao apartamento burguês, por exemplo, o humor estará presente em distintos elementos externos, mas não nele. O monólogo da madame sobre o poder destrutivo dos detergentes e o do burguês sobre o salto para baixo dos chineses possuem sua carga humorística. O fato de a luz elétrica ter acabado somente nas dependências dos patrões e não na cozinha, também. A empregada doméstica hipnotizada pela televisão e com trejeitos de zumbi transmite a estranheza e o humor negro que só se evidenciarão no momento em que ela servir para o jantar um bebê morto. Diante de toda estranheza e anormalidade M, permanecerá incólume. Sua exacerbada neutralidade e apatia são potencializadas nas cenas em que é observado e são atenuadas apenas nos poucos momentos em que temos ciência de seus pensamentos. Isso ocorre na sequência da igreja. M entra em uma missa como um fiel comum. Enquanto observamos os demais fiéis através de seu ponto de vista escutamos em *over* a sua voz:

E esses se dizem católicos porque vêm aqui uma vez por semana. Escutam uma missa dita em castelhano como se fossem protestantes e com alto-falantes como se estivessem em um leilão. O padre de frente para eles como se fosse um show. O que significa a religião para essa gente? Tenho certeza que matriculam os seus filhos em uma escola que não se fala de Deus, tenho certeza de que tomam anticoncepcionais.

O ponto de vista de M então revela o seu devaneio: o padre daquela igreja distribui pílulas anticoncepcionais para os fiéis no lugar de hóstias. M, portanto, é um padre pré-conciliar. Cozarinsky escolheu um padre como personagem porque lhe pareceu que ele seria o ideal para transmitir os paradoxos que encontrava na sociedade argentina. A história de um padre profundamente cristão, porém retrógado e não alinhado com as novas posturas adotadas pela Igreja. Um padre que é advertido, suspenso e repreendido por levar em seus sermões posicionamentos políticos em que sinceramente acredita, mas que já não condizem com o que a Igreja defende. Segundo o cineasta:

Sabemos que com a igreja ocorre o mesmo que com o exército. O liberalismo entrou neles e é necessário que eles se entendam com os seus inimigos para poderem se manter. Então, todas aquelas facções ultrarreacionárias em seu seio devem se adaptar às novas condições ou serão necessariamente marginalizadas. Pensei que no caso da Igreja, especialmente a argentina, a mais pré-conciliar da América Latina (a hierarquia, especialmente) esse personagem era quem melhor mostrava os paradoxos da direita internacional.¹³

Mostrar as contradições da direita internacional através de um elemento da direita argentina. Enquadrar esse elemento. Em *Puntos suspensivos* a preponderância conferida ao protagonista é ainda maior que em *Sem essa Aranha*. No filme do *Cine Subterráneo* não temos a presença de “coadjuvantes”. Em *Sem essa Aranha*, apesar de não encontrarmos a relação clássica entre protagonista e coadjuvantes devido à inexistência de intriga e continuidade, as mulheres ainda podem ser entendidas como figuras que se aproximam das características de um personagem coadjuvante. Isso porque, dramaticamente, elas se situam em torno de Aranha e retornam, mesmo sem linearidade, ao filme. Já em *Puntos suspensivos* os personagens secundários aparecem em seus respectivos blocos narrativos e não voltam a aparecer. M é o único que permanece. A solidão de M, enquanto homem inserido em um mundo ficcional, dialoga com a sua própria disposição na estrutura do filme. Assim como um cientista separa uma bactéria das outras para poder melhor particularizá-la, examiná-la e estudá-la, M é isolado. O seu isolamento é tamanho que o impede de estabelecer qualquer relação mais duradoura com os demais. O seu contato com o outro não prossegue sequer em forma fragmentária. Tal aspecto solitário faz com que a narrativa se atenha sobre ele com maior ênfase. O desejo de observar e indexar o inimigo, presente no filme da Belair, aqui se intensifica com o seu isolamento, tanto diegético quanto estrutural.

Havíamos dito que em *Sem essa Aranha* não há a construção de um personagem que represente o extremo oposto político do protagonista e que mesmo assim há a presença de personagens que lhe fazem oposição. Em *Puntos suspensivos* ocorre o contrário: não há ao longo da narrativa personagens que façam oposição ou que se coloquem em posição de confronto a M, mas sim há a representação de seu oposto político: o guerrilheiro. Como ele aparece? A partir do que já descrevemos e analisamos do filme e de seu protagonista, é evidente que a relação entre esses dois polos estará bem distante do arranjo clássico entre protagonista / antagonista. De igual maneira, estará afastada do cinema político ou militante

¹³ COZARINSKY, Edgardo. Entrevista con Edgardo Cozarinsky. *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.26.

que usualmente enxerga esses personagens ideologicamente situados em lados adversários somente a partir do ponto de vista “político”. Aqui o guerrilheiro, que mais adiante saberemos chamar-se Marcial, é um fantasma. Ele não aparecerá fisicamente. A sua ausência intensamente presente assombra M desde o início. O protagonista sente-se um fracassado ao ver que o seu discípulo mais querido e promissor entrou para a luta armada. O jovem que educou e catequizou e que julgava conhecer tão bem, subitamente, se converteu em seu inimigo.

O sentimento de fracasso soma-se ao de perplexidade por não ter percebido as mudanças de pensamento que estavam ocorrendo na mente do jovem. A primeira cena que nos mostra a relação M / Marcial é a da sequência de dez fotografias com a voz *over* do sacerdote. As fotos seguem uma ordem cronológica que demarca o processo educacional e doutrinário de Marcial. São primeiramente fotografias de turma do ensino fundamental, de cerimônias católicas, de um time adolescente de futebol e de uma formatura. Até que, após essa última, aparece a imagem em primeiro plano de um homem armado de uniforme camuflado com outros homens armados e trajados de maneira idêntica ao fundo em um ambiente que parece ser o de uma selva. Um zoom-in brusco nos aproxima a esse homem. As três fotografias seguintes, que também serão as últimas, continuam mostrando o cotidiano dos guerrilheiros e todas elas são interferidas por um zoom-in abrupto que procura realçar o absurdo da situação. A última imagem mostra caminhões e um grupo de seis pessoas, entre uniformizados e anônimos, até que a câmera se move para baixo e enquadra algo que antes não podíamos ver: dois guerrilheiros mortos cobertos por uma manta. O efeito surpresa enfatiza o fim que se julga inevitável para quem ousa se aventurar na luta armada. Sendo a sequência de fotos acompanhada pela voz *over* de M, percebemos as imagens filtradas pelo seu ponto de vista.

Em sua narração *over* o Padre se dirige diretamente a Marcial, apesar de sua ausência, e lhe faz perguntas: “Eu gostaria de saber em que momento você começou a se afastar de mim, em que momento você começou a duvidar de tudo que te ensinei, de tudo que até então você acreditava, ou talvez você nunca tenha acreditado”. M, ao mesmo tempo em que coloca em dúvida a assimilação de seus ensinamentos pelo jovem, prefere crer que algo repentino aconteceu: “Algo te fez mudar, te preocupou durante dias e semanas ou simplesmente você acordou em uma manhã e descobriu que havia mudado; que ia deixar os seus estudos, a sua família e a mim também”. Quando vemos as fotografias dos guerrilheiros o protagonista continua: “que ia brincar, como nos filmes que você gostava tanto, com armas e missões secretas e travessias clandestinas pela selva”. Apesar de ter se

convertido em guerrilheiro, fato que se traduz em tormento para o padre, Marcial para ele ainda é aquele garoto que se divertia com filmes de guerra. O jovem que hoje é seu inimigo e que outrora era seu aluno predileto torna-se um mistério ou uma eterna indagação sem resposta. Marcial, além de ser para M a encarnação do enigmático e do insondável, será convertido por seus pais, como veremos na cena do jantar burguês, em um assunto proibido. Ao ser colocado na categoria do que não pode ser dito, Marcial também é posto na lista do que não pode ser lembrado. Desse modo, ele é apagado da memória.

Nas fotografias mostradas, a impossibilidade de identificar Marcial é notória. Ele sempre aparece em grupo, seja no colégio, na igreja, no time de futebol, na formatura e na guerrilha. Em nenhuma das fotos há algo que o ressalte entre os demais como uma seta ou círculo. Tampouco há dentro dos grupos, de um modo geral, um jovem que se evidencie por alguma característica ou por estar situado de maneira destacada dentro do quadro. Temos, talvez, duas exceções. O primeiro caso é a terceira foto, em que vemos em um plano geral vários garotos ao fundo e um pouco mais destacado um padre sentado em uma cadeira entre duas meninas. Ao lado do sacerdote há um pré-adolescente em pé. A idade e a disposição na foto o destaca. Será que se trata de Marcial? Apesar de não conseguirmos identificar as pessoas com precisão devido ao enquadramento muito aberto tudo indica que não tínhamos visto ninguém parecido a esse coroinha nas fotos anteriores. O segundo caso é a primeira foto da guerrilha. Nela, há um guerrilheiro em primeiro plano, mas nesse contexto isso não parece ser suficiente para indicar que se trata de Marcial. Os guerrilheiros estão uniformizados e camuflados exatamente para não serem identificados.

Ao não aparecer sozinho em nenhuma fotografia e ao aparecer sempre misturado ao coletivo, seja no âmbito institucional (escola, igreja) como no anti-institucional (a luta armada) Marcial é sempre um ser gregário e sociável. Estar junto aos demais lhe parece espontâneo. A sua inclusão em grupos é tão forte que sequer conseguimos particularizá-lo. O jovem, portanto, também neste aspecto é o oposto de M. Se o primeiro está sempre em grupo, o segundo está praticamente sempre sozinho. Se um é sociável, o outro é solitário. Se Marcial se mistura e se dissolve no grupo, M é isolado de qualquer agrupamento: primeiro da Igreja e depois, da sociedade. Mas, podemos recordar que antes de tornar-se persona non grata para a Igreja, o protagonista tinha sido importante [vide a cena da homenagem] e como nos será informado no jantar com a família burguesa, foi professor da Escola de Guerra. Foi justamente nesta Escola que lecionou para Marcial. Porém, como *Puntos suspensivos* está mais interessado no presente do que no passado e mais nos contextos do que na psicologia de M, tudo que se remete à sua história é nebuloso. Apesar

de termos alguns fios soltos ou indícios sobre o passado de M – a cartela que antecede a homenagem diz “um indício” – o nosso conhecimento sobre ele é predominantemente lacunar. Tanto é assim que nas fotografias em que M poderia ser identificado como padre ou professor algo obstrui a identificação. Na terceira fotografia, que já descrevemos, o enquadramento aberto a impossibilita e o zoom-in tampouco colabora para o aumento da precisão. Na fotografia da missa o padre está cortado, vemos apenas parte do corpo e o rosto não aparece. E finalmente, na fotografia da formatura, um homem está na primeira fileira. Ele se sobressai por ser mais velho e por estar de preto e não de *smoking* como os jovens formandos. A sua fileira é composta por sete pessoas, ele é a quarta, o que lhe confere uma centralidade e maximiza o ar professoral. A sua imagem é nítida. Claramente esse padre-professor nada se assemelha a M. Onde estaria M, afinal?

É curioso observar que nesta sequência de fotografias tanto Marcial quanto M não são identificados. Nada se pode saber ou falar sobre os dois. Trata-se, ressaltamos, de uma sequência comentada em *over* pelo próprio protagonista na qual se informa a relação mestre-discípulo entre M e Marcial por meio de imagens que seriam o registro fotográfico do processo formativo do jovem e, por conseguinte, dessa relação. Vemos a relação em si, mas não claramente as duas pessoas envolvidas nela. O que une o *over* e as fotografias é a subjetividade de M. Ouvimos a sua voz e vemos as fotos através de seu olhar. É a sua percepção que parece determinar a disposição e a duração de cada fotografia e inclusive a movimentação do zoom. As imagens, tanto as institucionais como as da guerrilha na selva, poderiam ser fruto de uma projeção ou de um devaneio. O filme fornece abertura para esse tipo de interpretação, mas é ambíguo. Interpretar que as fotografias não correspondem à realidade e que são produto da mente do protagonista não invalida a áurea de mistério e de pertencimento ao que “não pode ser dito” conferida a Marcial. Apesar de Cozarinsky ter afirmado que o seu protagonista não lhe interessa como personagem e psicologia, é justamente esse vínculo não transparente entre M e Marcial que fornece ao primeiro um passado, mesmo que desfocado, e a oportunidade de expressar emoções. Sendo verídicas ou projeções mentais, aquelas imagens pertencem ao mundo de M assim como a sua obsessão por Marcial. O sacerdote encontra no metrô um rapaz que julga parecido ao seu ex-discípulo e o encara. Dirige-se à casa dos pais do jovem após um ano sem vê-los para saber notícias. M não consegue apagar Marcial da memória.

No apartamento burguês, antes do jantar, M está no terraço quando aparece o pai do rapaz foragido. Este lhe pergunta o motivo de sua visita e se seria uma nova campanha da Igreja pela moral. M responde que é difícil se dar por vencido. O chefe de família diz:

“Talvez, mas não se detêm a subversão e a anarquia com folhetos, bandeirinhas e garotos de ginásio que cantam pela rua, Padre”. O sacerdote, diplomaticamente, responde com um “pode ser”. O anfitrião continua: “garotos que em qualquer momento vão para o norte e se fazem guerrilheiros sem saber por que e acabam sendo mortos pela gendarmaria”. Sem ser citado, Marcial envolve o diálogo como uma assombração. E M, indiretamente, é criticado pelo próprio pai do rapaz por ter falhado em seu doutrinamento. Afinal, certamente na infância Marcial era um dos garotos que cantavam pela rua nas campanhas religiosas lideradas por M. Ter sido um desses garotos e ter sido educado pelos valores cristãos não o impediu de ser tragado pela subversão e pela anarquia. Na fala do burguês, fica claro que em seu entendimento esses “garotos” não têm consciência ou discernimento quando resolvem escolher o caminho da luta armada. A anarquia e a subversão seriam forças ou fenômenos inexplicáveis que, além de não serem detidas pelo discurso religioso, induzem garotos a irem ao interior e a se converterem em guerrilheiros.

Ao término desse diálogo entre o chefe de família e M, um corte nos leva para o rosto centralizado da madame em primeiro plano. Ao fundo, está a silhueta do perfil de Cozarinsky. Na banda sonora escutamos: “pausa”. Em seguida, o perfil do realizador atravessa da mesma forma o burguês e depois M, também enquadrados em primeiro plano. Essa breve pausa ou esse rápido intervalo que nos mostra justapostos o criador e as suas criaturas serve tanto para cortar uma conversa que poderia desembocar no assunto proibido, Marcial, como para fazer a transição entre duas partes contrastantes. De fato, após a pausa o tratamento estilístico dado a essa sequência se modifica. Passamos a estar em um filme de horror. O terraço torna-se sombrio. A música tensa e soturna que irrompe no áudio é nada mais nada menos que a cantata *Das Klagende Lied/A canção do lamento*, de Gustav Mahler [1860-1911]. A empregada doméstica, que já tinha demonstrado seus trejeitos de zumbi, aparece agora de forma mais insólita. Segurando um candelabro chama os patrões e o convidado para o jantar. Cada um desses três personagens é antecedido por sua sombra e todos eles, de diferente maneira, aparentam estar apreensivos. O que lhes reserva esse jantar? O tratamento conferido ao espaço da sala de jantar radicaliza o que havia sido anunciado pela alteração de estilo no ambiente do terraço. Aqui, tudo é ainda mais horrorífico e sombrio. A sala é iluminada à luz de velas. Grandes candelabros portando longas velas vermelhas decoram a mesa. Os comensais aparentam ser espectros. Por que *Puntos suspensos*, nesse momento, torna-se um filme expressionista? O que trouxe para o filme os elementos do horror?

Lembremos que nesse momento ainda não sabemos que o protagonista se chama M e que ainda estamos longe do uso do fragmento de *Nosferatu*. Essa cena é, portanto, a primeira alusão direta que o filme faz ao expressionismo. A sugestão de que o fantasma de Marcial, elemento perturbador que une os três personagens, é o responsável pela instalação do horror é forte. A mudança de tom, entremeada por uma pausa, ocorre justamente após o diálogo em que se fala da guerrilha, assunto que remete diretamente ao presente de Marcial. Tal leitura se confirma após a chegada da filha mais velha do casal. A moça pergunta a M se o que motivou a sua visita foi Marcial. Finalizada a pronúncia do nome da “ovelha negra”, surgem gritos, trovões, gargalhadas histéricas, ruídos estridentes. O pai, a mãe e a irmã começam a entrar em uma espécie de transe. Abrem os braços, balançam a cabeça e se contorcem. O caos se instaura. Não se pode falar em Marcial. Porém, se Marcial é o elemento cuja simples menção é capaz de produzir horror e pesadelo, M, ao carregar o fantasma de Marcial sempre consigo, se transmuta na própria imagem do horror.

Horror, desespero, angústia. M é um homem morto e tem ciência do fato. A narrativa de *Puntos suspensivos* também: o sacerdote está nu em sua cama e os seguidos *fade-out* enfatizam o seu tormento e solidão. Em outro momento se descontrola e chora copiosamente no banheiro. Em outra cena, faz uma missa em um teatro vazio. Segura o pão como se fosse um falo e o toca como se o estivesse masturbando. Derruba a garrafa de vinho e deixa verter o líquido como se este fosse sêmen.¹⁴ M fala para o vazio. Não é mais padre e sim uma farsa de si mesmo que encena uma falsa missa em um espetáculo burlesco com luzes de music-hall. A sua única saída é a fuga. M vai atrás de Marcial. O seu percurso pelo interior do país é antecedido pelo intertítulo que diz: “E assim foi como, em um sereno entardecer de outono, M empreendeu uma longa viagem”. É somente aqui, por meio deste letreiro quase no final do filme, que sabemos o seu nome. Quando sai de seu habitat, o seu nome é revelado. *Puntos suspensivos* então, pela primeira vez, sai de Buenos Aires e adentra a zona rural. O protagonista espera o trem em uma estação vazia e semiabandonada. Anda solitário em direção a um povoado. Sentado em uma mesa ao ar livre, fuma com um ar pensativo. Ruídos. M está correndo. Um jovem nu, frontalmente, caminha pela mata. M continua fugindo. O rapaz caminha. M corre. Após essa intercalação de planos, voltamos para M fumando. Foi um devaneio. O padre permanece sonhando com Marcial.

¹⁴ Essa alusão é bastante evidente na cena. Na entrevista que concedeu pouco depois do filme, Cozarinsky a confirmou: “a missa só tem sentido quando o padre intercede entre Deus e os fieis, portanto uma missa sem fieis é sacrílega, uma masturbação”. COZARINSKY, Edgardo. Entrevista con Edgardo Cozarinsky. *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.28.

Ao ir em busca de seu discípulo, M está em busca de si mesmo. A zona rural com seus campos vastos e ermos lhe parece um mundo estranho e novo. Após dormir na pensão inicia uma nova caminhada. Um jovem que trabalha na hospedaria, que é o mesmo de sua alucinação, lhe ensina o caminho. Após horas de caminhada, avista o escombros de uma grande casa. Escutamos ruídos que anunciam uma tempestade. Entra na velha edificação, já tomada pela mata. Um pouco depois, sai do outro lado através de uma de suas janelas. A caminhada continua. Primeiro plano de M. Escuta-se uma voz: “você demorou em vir”. O contra plano nos revela um rapaz (o do devaneio/funcionário da pensão), que tira a roupa. M começa a correr. Constatamos que a sua alucinação foi profética. As ações que havia imaginado, agora se repetem. Correr e fugir revelou-se inútil. M, totalmente exausto, cai no chão. O jovem, como que capaz de estar em vários lugares ao mesmo tempo, já estava a sua espera. Enquanto o jovem nu se dirige ao corpo de M estirado, escutamos a sua voz: “Eu não existo, você sabe. Eu não existo, você sabe. Mas você acreditava tanto em mim”. Ocorre então a relação sexual. M é sodomizado.

O sexo entre o jovem e M, devido ao tratamento dado à decupagem e à banda sonora, pode ser interpretado como uma espécie de possessão. O jovem não estaria penetrando em M somente carnalmente e sim de uma maneira mais ampla que se efetivou através do enlace corporal. M, pela primeira vez, trava contato íntimo como o outro. Foi então invadido, violentado e duplamente possuído. Dor e prazer aqui se fundem. M beija a mão do estuprador e em seguida fecha os olhos. Teria então encontrado a morte e iniciado a verdadeira “longa viagem” anunciada no letreiro que abriu este segmento? Antes de falarmos sobre essa morte e sobre a imagem que a sucede, que é justamente a do trecho final de *Nosferatu*, analisemos a cena da possessão. Aqui, a ambivalência predomina. M atravessa a janela da casa em ruínas que parece remeter a um portal entre dimensões paralelas. Tal semelhança pode nos indicar o acesso a um outro plano. A composição antirrealista e o aspecto sobrenatural que caracterizam a cena nos sugerem pensar que se trata de mais um devaneio do protagonista. Afinal, M teve vários ao longo do filme. Porém, praticamente todos eles foram bem demarcados como frutos de sua subjetividade, seja através de planos, pontos de vista ou da indicação do retorno à dimensão real. As duas cenas em que prevalece a dúvida entre projeção imaginária e realidade são, não por casualidade, a da sequência de fotografias e esta. Nas duas não temos certeza sobre a identidade de Marcial. Aqui, não sabemos se o rapaz que possui M é, de fato, o seu antigo pupilo. Como descrevemos, o jovem de cabelo comprido aparece pela primeira vez no delírio de M. Depois, no dia seguinte, reaparece como funcionário da pensão que lhe

explica o caminho. Acreditamos que Cozarinsky não usou o mesmo rapaz por falta de figurante e sim para deixar os trajetos interpretativos imprecisos. O sacerdote teria visto no funcionário o rosto de Marcial? Teria o funcionário ido ao encontro de M? A afirmação “você demorou em vir”, dita pelo jovem, poderia ser tanto do rapaz da pensão quanto de Marcial.

A voz *over* “eu não existo, você sabe. Mas você acreditava tanto em mim” pode ser tanto do jovem em cena como uma voz só escutada por M. É possível que Marcial esteja morto e que aquele seja o seu fantasma. Ou até mesmo podemos supor que o espírito de Marcial tenha utilizado o corpo do empregado da pensão para possuir M. De qualquer forma, M finalmente encontra a sua obsessão. Independente de quem seja o rapaz, Marcial está ali. Como observamos, M já estava morto. M era um morto-vivo, um vampiro, um espectro que perambulava solitário pela cidade. Agora, na zona rural, o seu encontro com Marcial, imaginário ou não, lhe causou o mesmo efeito que um raio de sol causa a um vampiro. O fragmento do filme de Murnau confirma o resultado da possessão. M é *Nosferatu* que, ao ver a janela aberta, se evapora com a luz do dia. O trecho do filme silencioso ao mesmo tempo em que apresenta esse sentido de reiteração e ratificação da cena anterior também estabelece a identificação entre M e *Nosferatu*. M não morre duas vezes. Trata-se da mesma morte contada de duas maneiras distintas. Se anteriormente foi a remissão a Marcial que trouxe a atmosfera expressionista para a sequência do jantar burguês, agora é Marcial que, após possuir M, quem traz o *Nosferatu* de Murnau para a diegese de *Puntos suspensivos*. O horror que havia dentro de M e que crescia pela obsessão a Marcial é, através da possessão perpetrada pelo próprio, extirpada. O fim do horror para um morto-vivo é a morte definitiva.

A morte de M pode ser compreendida como um expurgo empreendido por Marcial, mas também pela própria narrativa de *Puntos suspensivos*. Expurgar consiste em extrair ou extirpar o mal. Assemelha-se à drenagem de um pus ou a higienização de uma ferida aberta. Há um sentido de libertação para quem sente o seu próprio pus drenado ou a sua própria ferida curada. Marcial, ao matar M, arranca o horror de ambos. Poderíamos pensar que no caso de aceitarmos que se trata de um devaneio do protagonista, a possessão assumiria um aspecto de autoexpurgo, em outras palavras, é M quem estaria drenando o próprio pus através de sua evocação a Marcial. Na verdade, consideramos que uma hipótese não invalida a outra. Preferimos ficar com a ambiguidade a escolher uma só opção. Sendo uma evocação ou não, Marcial é o veículo da expurgação e também independente de ser sua

presença real ou imaginária, foi M que, ao ir em busca de seu tormento, quem escolheu ser expurgado. M é consciente do horror que representa, ao contrário de Aranha.

Entretanto, *Puntos suspensivos* não acaba com a evaporação de *Nosferatu*. Tanto a cidade como a vida continuam após a morte de M. O fluxo da existência segue o seu trajeto, mas o faz de forma lenta, arrastada e sôfrega assim como a panorâmica que captura os prédios e os telhados da metrópole durante o anoitecer. O tempo escoia a conta-gotas ao longo do movimento de câmera. Essa posição distanciada do dispositivo diante da paisagem urbana, contemplada como algo que simultaneamente se movimenta e se estanca, nos lembra o plano final de *Cuidado madame*. No filme de Bressane, a imagem se iniciava no período noturno, portanto a passagem temporal era menos marcada, e em vez da vagarosidade de uma panorâmica tínhamos o tremular de uma câmera na mão insistente nos *zooms*. Apesar dessas diferenças, as últimas cenas de *Cuidado madame* e *Puntos suspensivos* se assemelham no impulso de mostrar que nada se modificou após o transcurso de suas narrativas. Entre o início e o fim do intervalo compreendido pela projeção, tudo continua do mesmo jeito. No filme da Belair, conforme observamos, essa estagnação é a cadência de um universo preso em sua contínua repetição. Nada progride, evolui ou se sintoniza. Os ruídos e a estridência que a tentativa de sintonizar o rádio provoca reforçam o estado de suspensão de um mundo que, por estar trancafiado na reverberação, nada espera. Já a estagnação fluida da cidade em *Puntos suspensivos* proporciona uma abertura distinta: é possível esperar, é possível que algo aconteça. Em vez da frustrada troca de estação, o que aqui ouvimos é a voz *over* de duas mulheres recitando o poema *Á espera dos bárbaros* do poeta grego Constantino Kaváfis [1863-1933]. No poema a frustração se instala porque os aguardados bárbaros não chegaram. Tanta expectativa e preparação para se defender do *outro* invasor foi em vão. O elemento externo que poderia modificar a permanente monotonia revelou ser um alarme falso. Ao término do poema, o realizador troca a panorâmica pelo *zoom in* em um monumento composto pela estátua de dois homens armados. O filme prossegue a expectativa dos versos, senão por uma invasão bárbara, pelo menos por algo que não se sabe precisamente o quê.

Voltemos ao protagonista. Se a morte de M é um respiro para Marcial e para *Puntos suspensivos*, a morte de Aranha também será para as mulheres e para a narrativa de *Sem essa Aranha*. Cozarinsky escolheu um padre para representar a extrema direita de seu país. Sganzerla escolheu um capitalista. O padre asséptico e o capitalista excêntrico foram observados por meio de uma lente de aumento e mortos no final do filme. Ambas as atitudes observativas culminaram com um expurgo. O mal que Aranha carrega consigo

também só poderá ser eliminado através do expurgo que representa a sua morte. Vejamos o que a antecede. Luís Gonzaga, junto com a sua banda, olha para a câmera e interpela diretamente o espectador dizendo: “Não sei se já perceberam, estamos vivendo em um momento de anti-Brasil. Não sei o que vai acontecer nem onde vamos parar”. Helena Ignez, encarnando a mulher de Aranha, entra em quadro e passa pela banda, que toca e permanecerá tocando. A câmera recua e Ignez sai de quadro. A câmera continua recuando até que reenquadra Ignez, que no momento está na margem direita do quadro empunhando um facão. Ela, lentamente, se aproxima de Aranha. Este, está segurando um copo de cerveja e como de costume, discursa para si mesmo: “Estou sonhando. Isto é um sonho. Vou reformar os dez mandamentos, consertar tudo isso aqui, senão onde vamos parar? Onde vamos parar? Onde esse corpo vai me levar? Onde esse copo vai me levar?” Após falar essa última frase, joga o copo no chão. Em seguida, prossegue: “Somos um sonho que precisa ser esmagado”. Quando Aranha termina de falar, Ignez já se encontra ao seu lado e o esfaqueia. O capitalista tomba. A mulher se encontra com a amante do esposo, interpretada pela atriz Aparecida, que segura uma garrafa.

Aranha, como alegoria do empresariado brasileiro, é o que representa o momento de anti-Brasil mencionado na fala de Luís Gonzaga. Esse momento, que não se sabe se será provisório, foi instaurado pela burguesia a qual o protagonista simboliza. Aranha, representando lado e discurso contrários dos de Luís Gonzaga, também se pergunta onde vamos parar. No entanto, aqui não define o presente do país como o seu contrário e sim como um sonho. A realidade, também para ele que está inserido no âmbito do poder, aparenta ser absurda. Quando diz que “somos” um sonho, Aranha parece estar se referindo ao Brasil. A seu ver o país precisa ser esmagado. Na visão das mulheres que explora, é o anti-Brasil de Aranha que precisa ser destruído. Será que acabando com Aranha se acabará também com esse Brasil que não é o Brasil?

Diferentemente da morte de M, aqui não há nada que se assemelha a uma possessão. Se M é violentado sexualmente e no final do ato demonstra-se satisfeito ao beijar a mão de seu agressor, Aranha é atacado de surpresa. O encontro entre esposa e amante após o crime nos faz supor a existência de um plano previamente pensado em conjunto entre as duas mulheres. A amante segura uma garrafa vazia, objeto que, como veremos adiante, não está ali por acaso. O que ela vai fazer com a garrafa ao lado do cadáver de Aranha tampouco aparenta ter sido ocasionado pelo impulso ou pelo calor da hora. Parece ter sido um ritual

anteriormente planejado para ser executado ao lado do corpo do empresário. Aparecida, portanto, pega a garrafa e a introduz na vagina.¹⁵ A autoviolência ou autoestupro do ato apresenta na verdade um significado de libertação. Profanando o seu corpo ao lado do explorador morto, Aparecida se purifica e se liberta. O ato seria então uma espécie de ritual de purificação? Na verdade, não só esse momento, mas a cena em sua totalidade se assemelha a um ritual. A atuação da banda de Luís Gonzaga ao longo da cena lhe reforça esse tom ritualístico que perpassa todas as suas situações: o esfaqueamento de Aranha, a profanação de Aparecida, o perambular de Ignez e o transitar pelos dois sentidos de um mesmo percurso realizado pelo grupo de músicos. O ritual se finaliza quando a banda para de tocar, quando a música torna-se silêncio.

Na sequência seguinte, a música volta. Não se trata da mesma encerrada no plano anterior, mas a sua sonoridade nos indica que ela é executada pelos mesmos músicos. Enquanto a escutamos na banda sonora, vemos na imagem um crucifixo e as pernas que parecem ser as de Helena Ignez. O sentido de profanação do proibido retorna. Se antes Aparecida profanou o próprio corpo enfiando uma garrafa em sua vagina, agora Ignez profana o símbolo cristão ao deslizar sobre ele os seus pés. A libertação da repressão ou exploração do corpo se prolonga na libertação da repressão religiosa. *Sem essa Aranha* defende a desproibição do não permitido e a ultrapassagem de todas as cancelas que nos dizem “pare”. Se a morte de Aranha é o alívio que o filme almeja, ela em si não parece significar nenhuma mudança substancial. A ação transgressora das mulheres é válida, seja a de aniquilar o opressor ou a de profanar o interdito, porém, tal atitude precisa continuar sem interrupção. Tanto em *Sem essa Aranha* como em *Pontos suspensivos* a drenagem do pus que representou a morte do inimigo não significou uma alteração da ordem. Tudo parece estar no mesmo lugar que antes. No entanto, a espera que algo aconteça, no caso de Cozarinsky, ou a necessidade do prosseguimento da transgressão, no caso de Sganzerla, perpetuam o desejo dessa alteração.

¹⁵ A cópia de *Sem essa Aranha* que ao longo dos anos 2000 foi exibida no Canal Brasil, em mostras dedicadas ao Cinema Marginal, a Sganzerla e a Ignez e que foi distribuída em DVD pela Lume apresenta essa parte cortada. Tivemos contato com uma cópia em 16mm que contém essa cena na ocasião de uma sessão do filme organizada pela Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, em 2000. Como em sua época o filme não foi enviado para a censura e devido ao recorrente procedimento de Sganzerla de montar e remontar os seus filmes, supõe-se que o corte e a edição da última versão foram feitas pelo próprio diretor.

Capítulo 5

A família do barulho, Barão Olavo, o horrível e La família unida esperando la llegada de Halleywen

5.1 A família e o espaço doméstico

A distinção entre “violência política” e “violência doméstica”, em termos conceituais, é bastante nítida. Em linhas gerais podemos compreender a primeira como um meio utilizado por governos e grupos para atingir fins políticos, isto é, objetivos vinculados aos poderes legislativo, executivo e judiciário de um determinado Estado. Nesses casos, o poder instituído, através de seu aparato administrativo e de suas forças policiais, lança mão de perseguições, censura, suspensão dos direitos civis, expulsões ou tortura a quem lhe parecer indesejável. Por sua vez, os opositores a esse poder, geralmente grupos armados organizados, a fim de derrubá-lo ou coagi-lo utilizam como estratégia atentados contra instituições, símbolos ou pessoas diretamente ligadas ao governo. A violência política seja ela originária do Estado contra o povo ou do povo contra o Estado pressupõe, por definição, uma dimensão pública. Já a violência doméstica, como o próprio termo nos indica, se localiza em um outro espaço: o familiar. A noção de “violência doméstica” se caracteriza por qualquer forma de violência praticada dentro do contexto familiar, seja ela física, psicológica, moral, patrimonial ou sexual. Em suma: qualquer ação ou comportamento realizado por um integrante do grupo familiar que cause dano a outro. Estamos no âmbito do particular e do íntimo. Saímos da praça pública e nos dirigimos ao cômodo de quatro paredes. O que diferencia essas duas violências é, portanto, a oposição entre público e privado.

Como veremos, tanto no *Cine Subterráneo* como no Cinema Marginal em geral, essas violências serão gradualmente misturadas. Peguemos inicialmente como exemplo dois filmes do Cinema Marginal cujos personagens principais seriam distanciados do mundo da “política”: *Meteorango Kid, o herói intergaláctico* (André Luiz Oliveira, Brasil, 1969) e *Jardim de Guerra* (Neville D’Almeida, Brasil, 1968). Tanto o Lula (Antônio Luiz Martins) no primeiro filme como o Edson (Joel Barcelos) no segundo são jovens de classe média, que ao contrário dos personagens intelectuais do Cinema Novo, não são “politizados”. Trata-se de jovens “desocupados” (ainda não foram absorvidos pelo mercado de trabalho) e que pela lógica do capitalismo são tidos como improdutivos economicamente. Lula, em uma assembleia estudantil, prefere entreter-se lendo histórias em quadrinhos do que participar das

acaloradas discussões de seus colegas engajados. Em uma roda de maconha une-se ao amigo Caveira para ridicularizar um terceiro colega que está preocupado em arranjar um emprego e com a estabilidade de seu futuro. No final, alegoricamente, não entra na guerrilha (violência política) e sim mata a família (violência doméstica) para sentir-se livre. Edson, igualmente anárquico e mais inclinado à contracultura do que ao engajamento político tradicional (partido, sindicato, diretórios acadêmicos) se associa a um criminoso para ganhar dinheiro. A tarefa que este lhe designa é a entrega de uma mala suspeita a sujeitos desconhecidos. Ao tentar realizá-la, é capturado por uma organização de direita que o considera terrorista. Confundido como guerrilheiro, é torturado. Essa violência política praticada contra o protagonista de *Jardim de Guerra*, como vimos, também é sofrida pelo guerrilheiro de *Alianza para el progreso*. A diferença é que Edson, assim como Lula, não se demonstra interessado pelo engajamento. Mesmo não se preocupando com o mundo da política, acaba sendo tragado por ele.

Edson é torturado pelo poder assim como um jovem (Antero de Oliveira) é torturado em *Matou a família e foi ao cinema*. A questão é que em *Matou a família e foi ao cinema* a noção de personagem não é tão clara e como o mesmo Antero de Oliveira encarna diversos personagens – o jovem que mata o pai e a mãe e depois vai ao cinema, o chefe de família que mata a esposa e o filho no berço, entre outros, – não sabemos quem é que está sendo torturado. Torna-se mais factível acreditar que o torturado não é nenhum dos demais personagens interpretados pelo ator e sim um outro anônimo. Um anônimo que tanto pode ser um guerrilheiro ou alguém que foi confundido por um, como no caso do protagonista de *Jardim de guerra*. Durante a sequência há claros indícios de que se trata de uma tortura perpetrada por agentes do Estado a alguém que supostamente pertence a alguma organização “terrorista”. O torturador quer que o torturado “fale” e se refere a ele no coletivo: “você são assim”. Não deixa de ser perturbador ver essa cena de explícita violência política misturada às demais cenas de violência doméstica.

O ato de colocar essa cena no meio de todas as outras, caracterizadas pela violência entre familiares no espaço privado, não nos parece fortuita e nos indica o sentido que será potencializado na produção da Belair: a violência doméstica *também é* política ou a violência doméstica *como* violência política. Se há esse alargamento do termo “política” tornado mais nítido após 1968, podemos compreendê-lo também por meio da expansão dos espaços onde a política atuará. Se tudo é política, o espaço do privado torna-se igualmente político. Como observamos nos filmes da Belair já analisados, há neles uma aguda violência dentro do espaço doméstico. Em *Sem essa aranha*, a esposa esfaqueia o patriarca

e personagem-título. A empregada doméstica assassina em série de *Cuidado madame* mata as suas patroas com grande sadismo e prazer, executando na prática, uma forma muito peculiar de luta de classes. Em *Copacabana mon amour*, Sônia Silk e seu irmão Vidimar, após serem explorados de todas as formas, inclusive sexualmente, pelo patrão Dr. Grilo, o matam. Essa linha permanece nos filmes da Belair que analisaremos neste capítulo: *A família do barulho* e *Barão Olavo, o horrível*.

De todos os filmes da Belair o que mais se aprofunda na questão da instituição “família” é *A família do barulho* que, inclusive, carrega o termo já em seu título. O primeiro plano do filme é o de uma mulher entre dois homens: Kléber Santos, Helena Ignez e Guará Rodrigues. Os três, sérios e formais, posam para a câmera como se ela fosse uma máquina fotográfica. Poderíamos supor que se trata do núcleo familiar composto por pai, mãe e filho, no entanto, os seus integrantes aparentam estar mais ou menos na mesma faixa etária. O plano, pela vestimenta, seriedade e formalidade dos retratados, nos remete a um retrato de família do século XIX. Mas a “confusão” entre câmera fotográfica e cinematográfica feita pelos sujeitos registrados nos remete aos filmes de cavação do início do século XX.¹ Essa imagem inicial desencadeará uma série de planos oriundos de um filme caseiro.² Tais registros domésticos foram filmados pelo próprio Bressane quando era adolescente,³ portanto, supomos que as pessoas mostradas sejam parentes do realizador. Essas informações, que não estão no filme, podem ser relevantes para pensarmos o disparador formal e conceitual utilizado em *A família do barulho*: o entrelaçamento entre imagem [tanto em movimento como fotográfica] e família. Nesta série de planos o amadorismo com o equipamento cinematográfico se une à ação de apontá-lo para o

¹ Em uma combinação de filme institucional e doméstico, os filmes de cavação eram encomendados pelos detentores do poder (fazendeiros, políticos) cujo um de seus objetivos era a ostentação e exibição de suas posses. Nesses filmes era comum o registro da família do fazendeiro que, com frequência, se posicionava estaticamente para a câmera como se esta fosse uma máquina fotográfica.

² Entendemos “filme caseiro” ou “filme doméstico” como um tipo de filme amador, uma vez que há filmes amadores que não são domésticos. A noção de cinema amador se relaciona com o ator social que o produz - um diletante e não um profissional remunerado - e com o formato do equipamento utilizado: mais barato, mais simples e de fácil manuseio em comparação ao equipamento profissional. Usualmente o cinema amador é associado pelo senso comum ao “mal feito” e ao “mal acabado”, atribuído às supostas falta de formação profissional e inabilidade técnica do cinegrafista. Para os seus praticantes, vincula-se à liberdade de expressão somente conseguida pela não submissão aos entraves burocráticos e aos compromissos financeiros inerentes às produções profissionais. Odin (1999) divide a produção amadora em três tipos: filme de família, filmes produzidos por clubes ou associações de amadores e cinema experimental. O segundo tipo, também conhecido como “cinema amador institucional”, e o terceiro, assim como suas manifestações no Brasil, foram analisados por Foster (2016) em sua tese de doutorado. Neste subcapítulo nosso interesse está principalmente no primeiro tipo.

³ “Fiz muitos filmes [amadores] até os quinze anos. Eu coloquei alguns trechos em *A família do barulho* de filmes que eu fiz nessa época, com 12, 13 anos”. (BRESSANE, 2002:10).

ambiente familiar. Ao mesmo tempo em que interage pela primeira vez com a câmera e que inicia o seu processo de aprendizagem técnica, Bressane filma a sua própria família. A descoberta pessoal do cinema coincide com a captação, através dele, de algo igualmente pessoal. Em outras palavras, o primeiro objeto de observação de Bressane, como criador de imagens, foi o contexto doméstico do qual fazia parte.

A expressão “filme de família”,⁴ de modo geral, simultaneamente nos remete ao amadorismo do equipamento/cinegrafista e ao ambiente registrado. Mas, há outro elemento que se vincula a esse tipo de filme: o anonimato do realizador. Geralmente, o cinegrafista amador autor do registro de família é um anônimo. É exatamente através da chave do anonimato e da ausência de autoria que o “filme caseiro” aparece em *A família do barulho*. As imagens que vemos a seguir ao plano posado dos três personagens, diegeticamente, aparentam um caráter anônimo. Primeiro, vemos planos tomados de um automóvel em movimento da Ponte *Golden Gate*, cartão postal de San Francisco, Califórnia, Estados Unidos. Eles parecem fazer parte de um “filme de viagem” ou *travelogue* já que se assemelham a registros realizados por um turista. No entanto, esse filme amador sofre uma intervenção na banda sonora. Escutamos uma sinfonia que, por sua eloquência e tensão, certamente foi retirada de algum filme clássico hollywoodiano. Ironicamente, em uma imagem “banal” e em “tempo fraco” é colocada uma trilha sonora feita para uma situação de clímax. Aqui, o cinema de gênero, o cinema mais industrial, se mistura com o registro documental de uma viagem aos Estados Unidos. Ainda veremos uma outra interferência, não no registro de viagem em si mas na composição geral já que, intercalado ao segmento da ponte, será colocado duas vezes o mesmo plano de um homem que se recusa em ser filmado. O homem em questão não apenas nega ser registrado pelas lentes da câmera como também joga uma pedra na direção do cinegrafista. É após a repetição desse plano que se iniciará o filme de família.

As pessoas deste filme dentro do filme, assim como o homem que negou ser filmado, apresentam plena consciência da presença da câmera. Porém, em vez de arremessar uma pedra para que o registro se interrompa, elas vão se relacionar com o dispositivo de diferentes modos. A menina com o serrote primeiro encara a lente de maneira séria, em seguida abre um sorriso e logo depois fecha o rosto voltando à seriedade inicial. No plano seguinte, ela, com o mesmo serrote, simula estar serrando um menino [seu

⁴ Para um estudo detalhado sobre as especificidades do gênero, ver Odin, 1995.

irmão mais novo?] que está deitado no chão. Durante a atuação, olha para a câmera, uma vez que é para a câmera que está encenando. Depois do casal de crianças, é a vez da empregada doméstica ser filmada.⁵ Ela é negra e está no meio de sua jornada de trabalho. Enquanto passa roupa, olha e sorri para a câmera, mas logo procura esquecê-la e se concentrar em sua atividade. A tentativa de ignorar a presença do equipamento revela-se infrutífera: volta e meia olha para a lente e sorri de forma constrangida. A câmera a incomoda. A empregada não encena e tampouco consegue ficar natural. A encenação retorna com a volta do casal de crianças em quadro: elas fingem estar fumando um cigarro. O aspecto lúdico do cinema, que pode ser potencializado quando a filmagem é amadora⁶ e livre de compromissos de diversas ordens, aqui se revela na interação com o mundo igualmente lúdico das crianças.⁷ Estas parecem se relacionar melhor com o equipamento cinematográfico. Isso, como se fosse necessário, é ressaltado no próximo plano: um bebê de mais ou menos dois anos de idade chupa picolé e ao mesmo tempo fita e sorri para a lente.

No final desse plano, uma canção nostálgica de feição *country* termina com o silêncio da banda sonora. Do bebê, o corte nos leva para uma sala onde três idosos, um homem e duas mulheres, jogam baralho. O jogo é assistido por uma outra empregada doméstica, que está em pé. Em outro plano, o menino do início se entretém com o cigarro. Em seguida, a câmera passeia pelo espaço vazio⁸ da cozinha. Um novo corte nos leva de volta para o ambiente da sala onde agora estão a menina e o bebê dos planos anteriores. Os idosos e as crianças estão juntos, logo, pertencem à mesma família. Os primeiros incitam os segundos a interagirem com a câmera, o que é feito pelo bebê. Este, no plano que segue, brinca de cavalinho com uma espada. Mas um evidente contraste aparece logo depois: pela primeira vez vemos um casal de crianças negras. Provavelmente filhos da empregada que passava roupa, elas aparecem portando somente a roupa de baixo. O menino negro e a menina negra, de mãos dadas, olham para a câmera de maneira extremamente séria: não

⁵ Torna-se difícil ver essas imagens da empregada doméstica e não se lembrar de seu extremo oposto encarnado na empregada doméstica de *Cuidado madame*, último filme que Bressane realizou na Belair.

⁶ Foster aponta que o interesse dos amadores pelo cinema compartilhava o “mesmo caráter lúdico” com a faceta do cinematógrafo que remonta às lanternas mágicas, aos espetáculos de fantasmagorias, ao teatro óptico e a brinquedos como o zootrópio (2016:42). Nesta mesma chave do lúdico, é lícito também indicar a relação entre o cinema amador, principalmente os filmes domésticos e os experimentais, com o que foi denominado por Gunning como “cinema das atrações”. Sobre o cinema das atrações, ver Gunning, 1986 e Costa, 1995.

⁷ A infância é um fenômeno constantemente captado pelos filmes domésticos. Nas fotos de família do século XIX a infância já era recorrente.

⁸ Aqui denominamos o ambiente como “vazio” devido a ausência de presença humana. Planos de espaços domésticos vazios futuramente serão recorrentes no cinema de Bressane. Encontraremos esses planos em todos os seus filmes da Belair.

riem nem por um segundo, não brincam e não encenam. Não parece ser por acaso que, justamente nesse plano, a canção nostálgica é retirada. O corte nos leva para um quarto em que bonecas, certamente pertencentes à menina branca, enfeitam a cama. A câmera se desloca das bonecas e se dirige a uma cômoda sobre a qual está o retrato de um chefe de família e na parede próxima, o retrato de sua esposa. Dessa oficialidade familiar voltamos para o primeiro plano de *A família do barulho*: Kléber Santos, Ignez e Guará estáticos olhando para a objetiva. Após esse parêntesis do filme doméstico, teria chegado a vez da “família do barulho”?

O trabalho com a imagem da parte ficcional se aproxima da textura das imagens do filme caseiro. Não há interesse em marcar uma diferença técnica entre a ficção e o registro doméstico. A imagem de uma é tão amadora, precária e despreocupada com o apuro técnico como a imagem da outra. Na verdade, em muitas ocasiões, principalmente nas em que a luz está excessivamente estourada, a “qualidade técnica” de *A família do barulho* parece ser até mesmo inferior a do filme de família. Bressane parece radicalizar nos “erros” e reforçar o vínculo com o cinema amador. Vínculo este apontado de maneira negativa pela crítica já em seu primeiro longa-metragem.⁹ Convém aqui apontar que entre o plano inicial com a “família do barulho” e os filmes amadores está o brevíssimo plano de Guará com a claquete. Ou seja: entre a ficção e o registro documental está a revelação do processo de realização do filme. Um filme é um filme. Essa frase, para além de sua aparente obviedade, pressupõe que o filme é menos um produto acabado e mais o seu processo de feitura. Um filme é um filme também no que tange a superação de categorias fundamentadas em sua relação com o “real”. *A família do barulho* nos diz que todo registro documental é um filme de ficção e que “todo filme de ficção é um registro documental sobre o seu processo de realização”.¹⁰ Esse baralhamento entre ficção e registros [seja ele cinematográfico ou fotográfico] apresenta como eixo a “família”. No filme de Bressane, a família é imagem. A

⁹ *Cara a cara* foi um filme realizado dentro do cinema profissional: filmado em 35mm, atores famosos no elenco, com distribuição pela Difilm e exibição em circuito comercial. No entanto, foi visto pela crítica como um filme amador disfarçado de profissional: “Uma experiência como a de *Cara a cara* bem na bitola de 16mm como, de resto, tantas fitas nacionais de jovens cineastas deveriam se limitar às áreas de exibição amadorística (Festival JB-Mesbla, Cinematecas, etc.) O talento de Julio Bressane e de outros realizadores da nova onda teria de sofrer um processo gradativo de amadurecimento e depuração até a suficiência para o exercício do cinema profissional.” Aqui, o amadorismo é visto como vício de linguagem: “esse cinema brasileiro precisa menos do rascunho e das mãos trêmulas segurando as câmaras e mais da narrativa certinha, do tripé e do carrinho”. SHATOVSK, Alberto. O filme em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1968. E aqui também: “[o] desinteresse começa na estruturação do roteiro e dos personagens, e culmina com os tempos mortos incontornados pela direção, tal qual nos filmes amadores [...]”. AUGUSTO, Sérgio. O filme em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1968.

¹⁰ Frase atribuída ao crítico francês Serge Daney [1944-1992].

família *enquanto* imagem ou a família *como* imagem é um produto inacabado. Assim como os filmes e as fotos de família, a família em si se aproxima mais do recorte ou do fragmento do que da completude. O filme da Belair, em uma espécie de amálgama com o seu objeto, se assume como incompleto. Sendo algo não finalizado, as fissuras são mostradas. A *família do barulho* edita diferentes tomadas de uma mesma cena. Assimila os erros de filmagem, o esquecimento da fala pelo ator e utiliza o tempo anterior e posterior da “ação” propriamente dita, isto é, as “pontas” que normalmente são cortadas. A sobra é reintegrada ao filme como um todo. No entanto, frisamos, *A família do barulho* a todo o momento se nega a ser um “todo”.

A própria família ficcional é um sistema que não se fecha. Temos aqui uma família *freak*, bizarra ou disfuncional? Ou será que essa família é mesmo uma família? Helena Ignez é a chefe do lar, não só porque é a única que põe dinheiro em casa, mas também por sua postura autoritária. Sem sombra de dúvida, é ela quem manda. Enquanto sai para trabalhar, seja se prostituindo ou assaltando, os dois homens ficam ociosos em casa. Eles se comportam e brigam como duas crianças. Guará, ao mesmo tempo em que implica com Kléber Santos, também lhe dá papinha, como se ele não pudesse se alimentar sozinho. Assim, Ignez pode ser tanto a mulher de um e a mãe do outro como a mãe dos dois. Guará pode ser o pai ou o irmão mais velho de Kléber Santos. Ou simplesmente, os três podem apresentar nenhum parentesco e serem apenas amigos que moram juntos. Independente da existência de laços sanguíneos, a única certeza que temos é que naquele lar prevalece uma relação de poder. Ignez, ao deter o poder econômico, se proclama como a “presidente dessa pocilga” e exerce domínio sobre os homens enquanto que, entre eles, Guará é quem manda. A mulher, muitas vezes sem sucesso, tenta pela força impor a ordem aos seus dois subordinados, que repetem sempre o mesmo bordão. Kléber diz “essa é violenta, essa é violenta” e Guará responde “cala a boca, babaca”. Este, que é o “cérebro” da dupla, ao mesmo tempo em que não gosta de obedecer tampouco quer perder a boa vida que a chefe da família lhe fornece. A solução encontrada por ele para resolver a equação de continuar sendo sustentado mas sem se submeter a quem o sustenta foi orquestrar um “golpe de estado”, conceito explicitamente verbalizado no filme.

Termos empregados por Ignez como “presidente” ao se referir à sua função no núcleo familiar ou “meu ministério em decomposição” ao se referir aos dois homens ou afirmações como “isso aqui é um regime democrático” quando se remete à sua casa também nos indicam a analogia entre família e Estado. É possível encontrar no âmbito familiar disputas pelo poder: Ignez é destituída de seu trono por seus súditos e substituída

pela Odalisca de Bagdá (Maria Gladys). Da mesma forma, encontramos no espaço doméstico intrigas palacianas: Ignez se aproxima de Kléber, justamente o mais débil dos revoltosos, e por meio de ameaças tenta convencê-lo a mudar de lado. Também vemos jogo de interesses: Ignez negocia, no espaço íntimo da cama, com Gladys. A primeira propõe à segunda a compra de uma passagem à Bagdá em troca de que não mais retorne. Ignez, portanto, desbarata o golpe e organiza o retorno ao regime anterior. A trama política do golpe, mostrada de forma extremamente sintética, se passa em uma casa de classe média e não em um Estado propriamente dito, como no caso de *Terra em transe*. No filme de Glauber, a política ocupava os seus espaços tradicionais e institucionais. Eldorado, um Estado Nacional imaginário, era de fato um Estado. Aqui, a política se espalha e a família torna-se o epicentro.

No filme da Belair, a crítica à família também se faz na articulação da parte ficcional com fotografias de família.¹¹ O caos cotidiano, a violência corriqueira e a disputa pelo poder da “família do barulho” se intercala com fotografias típicas de famílias do século XIX. Há aqui, como adiantamos, a relação entre ficção e registro e o sentido da imagem-família como fragmento ou recorte. O filme caseiro, mesmo sendo um recorte da vida em família, tenta imitá-la registrando o movimento e os gestos dos componentes do núcleo familiar em tempo real. As fotografias de família que agora serão mostradas, por sua vez, ressaltam o instante fotográfico como evento. O sentido de pequena moldura do “universo familiar” é ainda maior. Preparar-se, vestir-se e posar para o fotógrafo é um ritual. Essas fotografias, ao que parece, foram tiradas por um retratista profissional contratado e não por um diletante, como no caso do filme caseiro. Posar para a lente de um profissional é um momento especial em que os familiares se reúnem e que, por um diminuto intervalo, se esquecem de suas desavenças para mostrarem-se à sociedade como “família”. Essas fotografias antigas, mais do que o filme caseiro do começo, aparentam ter sido feitas conscientemente para a posteridade. A preocupação com a finalidade do registro [a transmissão da memória] e com o seu destinatário [amigos/familiares contemporâneos e de gerações vindouras] se traduz na solenidade, seriedade e formalidade que envolve a produção dessas fotografias. O filme caseiro que tínhamos visto parece ser mais de uso interno, mais imediatista e menos protocolar: não possui a pretensão de “representar” a família para os demais nem de ser documento de caráter obrigatório para visualização

¹¹ O advento da fotografia propiciou o surgimento de um novo ofício que antes existia somente no campo da pintura: o retratista. Entre os retratos produzidos por esse profissional destacou-se os retratos de família.

futura. As fotografias se situam no campo do “oficial” e formam um espaço entre o doméstico e o público, ou melhor, é o instrumento que executa a passagem do espaço privado para o mundo exterior.

A partir da segunda e última vez que a imagem da fotografia [em movimento] posada com Kléber Santos, Helena Ignez e Guará Rodrigues aparece, veremos o cotidiano violento da família que o fragmento oculta. Ao montar o cotidiano mostrado pela ficção com as antigas fotos de família, o filme estaria nos convidando a imaginar a vida real, os conflitos e a repetição do dia a dia que se esconde por trás do mundo fechado e autônomo daquelas fotografias? Estaria nos incitando a ver a “autêntica” vida privada que se oculta nessas imagens simultaneamente domésticas e públicas? De fato, assim como no filme caseiro, nada sabemos sobre as pessoas que aparecem naquelas fotos. As fotografias aparecem como momentos congelados isolados de qualquer contexto ou referência. Não temos ciência da época exata nem da procedência das fotos. A leitura dessas famílias “congeladas”, por conta de nosso total desconhecimento sobre elas, é orientada pelo que a fotografia mostra. No entanto, a sua inserção na diegese nos induz a perguntar o que vincula a família do filme da Belair a essas diferentes famílias.

Kléber Santos se entretém com uma borboleta de brinquedo. Guará o interrompe e o molesta sexualmente afirmando que “vai arrancar a sua chupeta”. A *família do barulho* explicita o que usualmente é ocultado: incesto e abuso sexual no espaço doméstico e, além de mostrar a situação proibida, a mostra com um tom de humor corrosivo. Tanto *o* mostrado quanto *o como* é mostrado se opõem com as três fotografias que aparecem logo a seguir. Na primeira há um casal. O homem, austero, está em pé enquanto a sua esposa, também séria, está sentada. A imagem seguinte, a de dois irmãos próximos a um sofá, pode ser um recorte da fotografia anterior. Temos essa impressão pela sequencialidade entre as duas fotos e também pela simetria: dois adultos primeiros e duas crianças depois. Os adultos localizados do centro para a direita e as crianças mais para a esquerda. Os quatro, separados pelo enquadramento dado pelo filme à foto, pertenceriam à mesma família. Porém, o fragmento de sofá que aparece ao lado dos garotos não aparece na foto do casal, o que nos faz supor que as duas imagens não compartilham o mesmo espaço. O fundo das duas imagens é mais ou menos similar, mas tal impressão não é suficiente para afirmar que se trata de uma só fotografia. Até porque, devido ao fato de que parte significativa dessas fotografias era realizada em estúdio, é bem provável que o mesmo fundo ou cenário fosse reutilizado modificando-se apenas objetos e móveis. A partir dessa última hipótese podemos deduzir que são duas fotografias distintas mas que ainda assim a família é

somente uma. A questão se complica a partir da fotografia seguinte: um homem, que não é o mesmo da primeira foto, segura um guarda-chuva com a mão direita e com a esquerda apoia a cabeça inclinada. Seria esse homem um dos irmãos já adulto? Essa terceira foto pode nos sugerir que não há necessariamente um princípio relacional entre as imagens e muito menos uma coesão que indique uma unidade de núcleo familiar.

As fotografias teriam sido então selecionadas aleatoriamente? O plano que segue a essa sequência de fotos é o do morro Dois irmãos¹² que, imediatamente, nos associa aos dois irmãos da foto. Após esse plano silencioso ocupado somente pelo morro, voltamos às “travessuras” de Guará e Kléber Santos. Os dois estão deitados em um sofá, o mesmo móvel da fotografia dos irmãos. Guará está em cima de Kléber e o toca sexualmente. O segundo, dessa vez, parece estar gostando da intervenção do primeiro. Temos agora a certeza de que Guará e Kléber são irmãos? Ignez, de repente entra em cena e diz: “você dois nessa galinhagem e a mamãe aqui se virando”. O termo “mamãe” é empregado de forma ambígua: pode indicar tanto que Ignez é a progenitora como apontar que ela é uma otária que faz o papel de mãe ao sustentar dois vagabundos. Ficamos sem saber se os indivíduos das fotografias fazem parte do mesmo núcleo familiar assim como continuamos sem saber se há laços sanguíneos entre Kléber, Ignez e Guará.

Posteriormente, após a cena em que Guará propõe a Kléber a contratação da Odalisca e com isso a deposição de “mãe” Ignez, há a inserção de outra fotografia do século XIX. Façamos primeiro da cena. Ela é notadamente autorreflexiva: os dois atores ficam segundos parados, provavelmente esperando o realizador gritar “ação”. Não escutamos o diretor. Em *A família do barulho* não há som direto, mas não é difícil perceber que houve um sinal vindo do espaço *off* que acionou a atuação dos intérpretes. Após terminarem o diálogo, os dois atores paralisam, ficam inertes, permanecem imóveis. Parecem estar aguardando o “corta” do diretor. Tampouco o ouvimos. De qualquer modo, em um dado momento, Kléber e Guará saem de seus estados “congelados”. O cinema dentro do cinema que constatamos nessa cena se prolonga na fotografia dentro da fotografia que constatamos na imagem seguinte. A fotografia é de uma notória sofisticação. Nela vemos uma família composta por cinco integrantes: o pai, três filhas e um filho. Sentados, em cada uma das pontas de uma mesa ou tablado estão o pai e o garoto. Em cima do tablado estão as três meninas, sendo que no meio está a irmã mais velha segurando um grande quadro. O quadro é o retrato de uma mulher. A mulher é a mãe morta das crianças e a finada esposa do

¹² Formação rochosa localizada no bairro do Vidigal, Rio de Janeiro.

homem. Como não é possível a presença da mãe na fotografia da família, em substituição foi utilizada a sua foto dentro da foto. Uma imagem dentro da imagem que por sua vez foi utilizada no filme *A família do barulho*. A cena dialoga com a fotografia através de sua forma autorreflexiva mas também através da substituição materna. Se na antiga imagem a mãe é substituída por uma fotografia, na cena há o planejamento da troca da mãe por algo externo. O “de fora” no lugar do de dentro. A primeira aparição da Odalisca acontece praticamente logo depois.

Analiseemos como se realiza a próxima inserção de fotografia de família. A Odalisca já se instalou, mas Ignez insiste em demonstrar que ainda detém o poder. Ela chega em casa e flagra os seus dois amantes, deitados no chão, se beijando e trocando carícias. Chutando os dois, diz: “Então é assim que vocês fazem! Quando é pra fazer comigo reclamam! Hoje e sempre mando eu! Estão ouvindo, seus babacas?” Os dois homens se movem arrastando-se pelo chão enquanto continuam sendo chutados. Surge uma música sacra que permanecerá na totalidade das duas cenas seguintes. A primeira é uma cena que se repetirá em outros momentos ao longo do filme: Guará e Ignez portam trajes de época e estão em uma praia. O homem, sentado na areia e de costas para a câmera, tira o chapéu da cabeça e o acena dando adeus à mulher que se afasta.¹³ Na segunda cena, a “família do barulho” está reunida em volta de uma mesa. Ignez e Guará, trajando a mesma vestimenta da cena anterior, estão de frente um para o outro. Entre os dois, está Kléber, sem camisa. Ignez parece estar rezando, o que lhe confere certa sintonia com a música extra diegética. Guará, com raiva e tenso, encara Ignez. Kléber, apreensivo, olha para Guará como se estivesse aguardando alguma atitude de seu comparsa. Este, então, entrega um abacaxi a Ignez que por sua vez retribui o “presente” com um tapa. Imediatamente Guará repete o gesto, só que em Kléber. Ignez sai de quadro indignada. Guará transfere toda a sua ira no gesto de espremer uma fruta, cujo caldo é vertido em uma travessa. Kléber mergulha o rosto na travessa e bebe o líquido. A música é retirada no final. É justamente aí que aparece a fotografia: em um plano de conjunto, seis crianças estão enfileiradas em ordem crescente de idade e tamanho. O primeiro da fila deve ter por volta de dois anos de idade ao passo que o último oito ou nove.

¹³ Esta cena geralmente é vista como uma citação a *Aitaré na praia* (Gentil Roiz, Brasil, 1925), filme integrante do denominado ciclo do Recife. Apontamos anteriormente o diálogo de *A família do barulho* com os filmes de cavação, entretanto é interessante indicar que Bressane, ao relacionar este filme ao cinema brasileiro silencioso, não parece fazer distinção entre os “filmes posados” [as ficções] e os “filmes naturais” [registros documentais e cinejornais]: “Um filme como *A família do barulho*, para mim como observador, traz um certo enquadramento de um cinema mudo brasileiro. Isso é que me chamou atenção, uma imagem antiga do cinema brasileiro. Como os filmes do ciclo do Recife, o *Fragments da vida*. Com maneiras de se relacionar com essas imagens” (BRESSANE, 2002:12).

A lógica, o senso de progressão e a ordem rígida que essa fotografia impõe a faz articular um comentário ante os eventos anteriormente narrados. A “estabilidade” ou a “harmonia” que havia naquela casa foi drasticamente alterada. Isso se confirma na cena logo depois da foto: Ignez serve comida para os seus antigos subordinados e para a sua rival.

A relação entre as fotografias de família e a “família do barulho” pode apresentar aspecto de oposição, analogia ou comentário. De todas as formas, o uso dessas fotografias demonstra a autoconsciência da narrativa: interfere abruptamente, corta no meio e interrompe a representação. De maneira igualmente abrupta aparecerá em *A família do barulho* uma série de quatorze fotografias, no entanto, o que veremos nela será uma outra instituição: o exército. A foto que inicia a série é a de duas fileiras de militares, uma sentada e outra em pé. Na fileira de oficiais sentados está no meio o que parece ser o mais velho e o de maior patente. Ao seu lado está uma menina de branco segurando um ramo de flores. Assim como as fotografias de família, essa também pertence a um tempo pretérito e também aparece sem som. Porém, à fotografia seguinte será acrescentada uma épica orquestração que acompanhará essas imagens de militares até o final. A segunda e a terceira fotografia são planos gerais de cavalaria. Em seguida teremos mais militares posando, militares caminhando, dois soldados em um campo sendo que um deles está com o rosto apagado, dois oficiais com a face cortada pelo enquadramento, um militar a cavalo saltando um obstáculo e a repetição da penúltima foto com a variação de que agora os oficiais estão enquadrados até a cintura. E, depois desta, aparece a fotografia de uma mulher com um bebê. Primeiro, temos os “defensores da pátria” e, na sequência, uma imagem análoga à Virgem Maria com o menino Jesus. Seria essa mulher, ao mesmo tempo santa e mãe, a encarnação da pátria? A sinfonia, que estava no curso de seu crescendo dramático, não culmina nessa imagem e sim é retirada. O som sequer diminui gradualmente, ele é secamente cortado no final do plano. Mas, a sequência de fotos não acaba aí. A última imagem é totalmente silenciosa, assim como a primeira. Trata-se de um cartaz onde estão juntos um Frankenstein, um Vampiro e um Lobisomem, isto é, o cartaz de uma família monstro.¹⁴ A montagem contrasta a ordem, a disciplina e a hierarquia contidas nas fotos dos

¹⁴ Não se trata dos personagens da série estadunidense *The Munsters* produzida pela CBS entre 1964 e 1966. Assim como nesse cartaz, nela também havia um Frankenstein (o Pai Hernan), um vampiro (o Vovô) e um lobisomem (o garoto Eddie). O programa também contava com uma vampira (a Mãe Lily) e a sobrinha Marilyn (a única que não era monstro). Traduzida no Brasil como *A família monstro*, a série foi exibida na Globo em 1969 e no ano seguinte na Record, logo a sua difusão foi contemporânea à realização de *A família do barulho*. O cartaz aqui utilizado parece ser de uma loja, uma vez que embaixo lemos “tudo em quatro meses sem juros”. Supomos que Bressane tenha utilizado essa peça publicitária pela remissão que ela faz a então popular *A Família monstro*, mesmo não sendo o cartaz da própria.

militares com uma comunidade de monstros. Temos aqui um efeito similar ao do produzido pela relação entre o aparente equilíbrio das fotos antigas e o que vemos nas cenas da família ficcional. A ordem rígida dos oficiais fotografados é o véu que encobre uma ordem monstruosa que o filme, em seu procedimento discursivo, retira com humor.

Após a imagem da família de monstregos, voltamos à nossa “família do barulho”. Porém, agora nos são mostrados sequencialmente diferentes tomadas de planos que já tínhamos visto anteriormente. Trata-se de erros de filmagem ou de repetições com pequenas variações. Novamente, temos a denúncia do processo de realização da ficção. A nossa família é ficcional, tal como a família de monstros. E essa outra “família” chamada Forças Armadas? Afinal, por que a vemos em *A família do barulho*? O que vincula aquelas fotografias de família do século XIX com essas fotografias de militares? Em ambas presenciamos um tom solene, sério e protocolar. Nas primeiras, como indicamos, observamos o registro do espaço privado como evento e sua passagem para o público. Nas segundas, o espaço registrado já pertence originalmente à esfera do público e do institucional. As Forças Armadas, diferentemente da família, estão diretamente atreladas ao Estado, pois seriam, em teoria, as responsáveis por sua defesa e por garantir a lei e a ordem. Ao relacionar família e Forças Armadas, *A família do barulho* reitera a analogia entre família e Estado. A violência, implícita ou explícita, ocultada ou escancarada, os conecta. A família, enquanto instituição, é um microcosmo do Estado autoritário e opressor. Ambos, mascarados pela ordem, escondem a face do horror.

Em *Barão Olavo, o horrível*, filme que Bressane realizou imediatamente depois de *A família do barulho*, também encontraremos a analogia entre família e Estado, porém, de uma maneira distinta. A diferença formal entre os dois filmes é significativa. Não teremos aqui a utilização de imagens de arquivo. Não haverá inserções de filmes domésticos ou de fotografias de família. Em *Barão Olavo* as imagens pertencerão exclusivamente ao próprio material filmado para o filme e a única família que aparecerá é a família do mundo ficcional. Se no filme anterior a família diegética era anônima, tal como as famílias do filme caseiro e das fotografias, neste os integrantes do núcleo familiar tem nome. O anonimato da “família do barulho” e das famílias dos registros documentais lhes conferiam um certo aspecto ordinário ou de uma família *qualquer*, apesar da excentricidade da primeira instalar o paradoxo. Tal excentricidade era traduzida pela expressão “do barulho” ao lado do substantivo família. Era isso que a designava e a sublinhava. Porém, mesmo sendo “do barulho”, aquela família ainda era uma família anônima. Aqui, o simples fato dos familiares possuírem nome, fornece à família uma especificidade que as distingue das

demais. Não se trata mais de uma família como as outras e sim da específica família do Barão Olavo. Se no título do filme anterior temos um substantivo comum e uma expressão popular usada como adjetivo, no título deste encontramos um substantivo próprio, no caso, um nome de pessoa [Olavo] antecedido por um título nobiliárquico [barão] e que é sucedido pelo adjetivo que o caracteriza [horrível]. O título do segundo filme é muito mais específico que o do primeiro.

Essa maior especificidade sinaliza a diferença conferida à família entre os dois filmes. Em *A família do barulho*, a família da encenação era recorrentemente comparada a outras famílias e, sendo categorizada como “família”, também foi comparada às Forças Armadas. A comparação ou a ação de *pôr em relação* não era somente entre os núcleos familiares em si, mas também entre os diferentes formatos nos quais eles apareciam: filme amador, fotografias e o cartaz publicitário estrelado pela “família monstro”. Em *Barão Olavo* não há parâmetros comparativos em nenhum desses dois eixos. Não podemos comparar a família do protagonista a outras famílias e tampouco podemos comparar à armação em que está inserida a outros registros porque somente ela aparece e ela aparece através de uma única forma: a da ficção. Sem a interferência provocada pela inserção de registros documentais, *Barão Olavo* se concentrará e, de uma peculiar maneira, se fechará em seu mundo ficcional.

O mundo ficcional de *Barão Olavo* se funde com a casa onde reside a família. A casa terá aqui uma importância dramática bem maior que a residência dos personagens de *A família do barulho*. Neste, o lar da família, apesar de predominante, não era o único espaço. A narrativa, em não raras vezes, saía da casa em que eles moravam e adentrava outros recantos: praia, lago, um *traveling* pela favela e até mesmo o âmbito familiar das fotografias inseridas. Em *Barão Olavo* a casa será a única locação. Em *A família do barulho*, a residência e os seus diferentes cômodos se traduzem como o fundo que se serve de palco para as situações ali desenvolvidas. Apesar de que em alguns momentos certos espaços domésticos sejam evidenciados ao aparecerem vazios, a casa não tem uma dimensão de personagem. Aquela específica casa escolhida como locação não aparenta ter sido determinante a ponto de que sem ela o filme não poderia ter sido feito ou teria sido feito de forma significativamente diferente. É possível imaginar *A família do barulho* tendo como locação uma outra casa de classe média com características similares, uma vez que se trata de uma casa comum. Em *Barão Olavo* temos exatamente o contrário: a casa tem espessura de personagem, sua escolha foi decisiva e dificilmente poderíamos ter o mesmo filme caso ele fosse rodado em outra locação. E, finalmente, a casa de *Barão Olavo* está

bem longe de ser comum. Além dessa distinção de ênfase dramática, podemos apontar mais uma diferença: no primeiro filme ela é de classe média enquanto que no segundo é uma mansão burguesa e de origem aristocrática, já que o seu proprietário é um Barão. Portanto, a família de *A família do barulho* é de classe média e a de *Barão Olavo* pertence à alta burguesia. Será que por isso a primeira é anônima e a segunda não?

Sabe-se que a casa utilizada para as filmagens de *Barão Olavo* se localiza nos arredores de Teresópolis, região serrana do Rio de Janeiro e que pertencia ao pintor Eliseu Visconti [1866-1944], avô do cineasta Eliseu Visconti Cavallero, amigo de Bressane. Trata-se de uma casa ateliê feita sob encomenda e que seguia os moldes dos ateliês dos pintores do século XIX. Era uma arquitetura pensada para ser banhada pela luz, ou melhor, trata-se de uma arquitetura *da* luz. As suas claraboias e janelas foram projetadas para absorver e receber a iluminação solar. Bressane incorpora as possibilidades de iluminação natural de sua locação e realiza o seu primeiro filme colorido. A quase totalidade das cenas é diurna e todos os espaços externos da casa parecem ter sido explorados. Inclusive as cenas filmadas em seus interiores demonstram que foram pensadas a partir da relação de cada ambiente com a luminosidade exterior. A luz, fundamento primordial do cinema e indispensável para a sua existência, também se configura como fonte para *Barão Olavo*. Na verdade, o filme, tal como o arquiteto que projetou a mansão, não consegue desassociá-la da luz que a engloba.¹⁵ Deste modo, apesar de se relacionar diretamente com o gênero do horror, *Barão Olavo* pode ser considerado um filme solar. O trabalho da fotografia com a luz natural se desdobra no cuidado com a cor, evidenciado na escolha dos figurinos dos personagens. É nítido aqui um esmero com a direção de fotografia, com a direção de arte de um modo geral e com o diálogo entre ambas. Este maior apuro técnico distancia *Barão Olavo* do proposital “desleixo” e do vínculo direto com as texturas de imagem do cinema amador que tínhamos visto em *A família do barulho*.

Em *A família do barulho* não temos a confirmação da existência de parentesco entre os personagens, há a suposição. Porém, mesmo com toda evidente ironia e sem sentido da hipótese, há a suposição de um núcleo familiar básico: pai, mãe e filho. Em *Barão Olavo* ocorre o inverso, aparentemente não temos dúvida de que há ali uma família, no entanto ela está fragmentada uma vez que figuras elementares como o do pai e da mãe estão ausentes. A primeira cena em que vemos todos os personagens juntos é a de um enterro onde um

¹⁵ *Os monstros de Babaloo* (Eliseu Visconti Cavallero, Brasil, 1970) utilizou a mesma casa como locação, porém foi fotografado em preto e branco. Além de não haver no filme de Visconti essa ênfase nas relações entre casa e luz, o papel dramático atribuído à primeira também é bem distinto ao do filme de Bressane.

homem, ao pé do túmulo, chora copiosamente. Em um plano geral estão o Padre (Poty), a Cigana (Isabella) e três personagens que parecem ser parentes: o próprio Barão Olavo (Rodolfo Arena), e duas jovens: Isabel (Helena Ignez) e Ritinha (Lilian Lemertz). Não sabemos quem está sendo enterrado e tampouco quem é aquele homem que sofre de forma desesperada. Pela atenção e os cuidados dedicados a Isabel, podemos deduzir que foi a sua mãe que morreu e que, por conseguinte, o homem que se descontrolou com a situação era seu pai. Devido à distância da câmera na cena do enterro, não é possível identificar o homem debruçado no túmulo. No entanto, após a cena há um breve plano do ator Otoniel Serra. Quem é ele? De qualquer forma, em todo o filme, nada será mencionado a respeito desse enterro ou a quem nele foi sepultado. Também nada se informará sobre o “viúvo” e tanto ele como Otoniel Serra jamais voltarão a aparecer. Sobre o próprio protagonista teremos poucas informações concretas. Ficaremos cientes de que é um necrófilo e que entre as suas atividades está a de violar tumbas de virgens. Em torno dele circulam um estranho Padre e uma Cigana, que parecem ser seus empregados, sendo que o primeiro lhe é obediente e a segunda o confronta. Toda informação disposta sobre a família será lacunar.

Na cena em que Olavo narra a história de sua família a Isabel, supomos que são familiares, porém o filme demonstra-se estar nem um pouco interessado no que o velho conta para a garota. Sendo os eventos narrados nada mais que a própria trajetória da família até o presente, seria aqui o momento ideal em que nós espectadores teríamos ao menos algumas lacunas preenchidas. Acontece que tanto o filme como Isabel não parecem se importar com o que está sendo informado. A jovem além de não responder ao seu interlocutor não lhe dá a mínima atenção. A cena, que já havia se iniciado com sons altos de sino, no seu decorrer terá a inclusão de nova interferência sonora: mais sinos e ainda ruídos de ventania. Esses barulhos interrompem a fala de Olavo e a fragmentam. A história de sua família ecoa no vazio, não é ouvida pela sua interlocutora na diegese e tampouco por nós espectadores. A intervenção autoconsciente da narrativa em tornar inaudível a fala de Olavo nos faz entender a história através de determinados pedaços isolados que não completam um todo: a mãe da jovem foi à cidade para descansar e lá ficou; um ano depois estava casada; a mãe de Isabel estava grávida de oito meses quando o pai de Isabel morreu e com isso Olavo assumiu o comando de tudo, inclusive o de criar a criança que ainda ia nascer. Isabel se retira da sala e deixa Olavo falando sozinho.

A interrupção da história narrada pelo personagem-título é análoga à condução da narrativa de *Barão Olavo*. O filme, quando começa a tecer fiapos de história, logo os desfaz. A nossa expectativa de montar mentalmente uma história é desfeita e logo essa

expectativa retorna para novamente ser desarmada através da intervenção que fragmenta e corta no meio. A narrativa de *Barão Olavo*, assim como a de *A família do barulho*, é amplamente autoconsciente. Ela insere cenas repetidas se assim desejar e pode inserir flashbacks sem transições bem marcadas quando quiser. Em *Barão Olavo*, a narrativa que não se fecha se amalgama com o núcleo familiar que está com seus espaços vazios. Sendo a família de *Barão Olavo* incompleta, já que nela não há nem pai nem mãe, qual é o laço entre Olavo, Isabel e Ritinha? O idoso seria o avô das duas moças? Havíamos indicado que em *A família do barulho* o próprio conceito de família se imbricava com o sentido de incompletude. Em *Barão Olavo* o conceito é o mesmo e a incompletude se revela na própria composição do núcleo familiar. O número de integrantes do núcleo familiar nos dois filmes é o mesmo: três. Por que o número três? Para Pitágoras [570-495 a.C] o número simbolizava a perfeição.¹⁶ Tanto em um filme como no outro temos um três que não se fecha e que não se forma definitivamente porque em seu entorno sobrevoa um ponto de interrogação. No primeiro filme a deformação do três é resultado da própria incerteza a respeito da existência do grupo familiar. É uma família que pode não ser uma família. Trata-se de uma família estranha, imperfeita e anômala, isto é, com características diametralmente opostas de tudo que significa o algarismo. No segundo filme há uma dúvida se o três é três ou se é, na verdade, dois. Naquela cena em que Olavo conta a história de sua família a Isabel, podemos entender que são avô e neta. E quanto a Ritinha? A incompletude do número três também reside na desinformação que temos a seu respeito. O seu parentesco com Olavo e Isabel é indefinido. Ela parece ser da família, talvez uma sobrinha do Barão e uma prima de Isabel. Mas, se pertence à família, por que trata o protagonista como “doutor Olavo”? Se, por um lado, estabelece uma relação formal e pouco pessoal com o patriarca, por outro trava uma relação bastante íntima com Isabel. As duas tem um relacionamento amoroso em segredo. Pelo desconhecimento que temos do parentesco entre elas, tampouco sabemos se o relacionamento é ou não incestuoso. Tanto em *Barão Olavo* como em *A família do barulho* a consumação do incesto é ambígua.

Nos dois supostos incestos, tanto entre Kléber e Guará como entre Isabel e Ritinha há algo em comum: a homossexualidade. Nos filmes de Bressane anteriores a Belair já a tínhamos visto, seja de forma explícita, como em *Matou a família e foi ao cinema*, ou de maneira sugerida, como em *O anjo nasceu*. Na produção da Belair o homossexualismo será

¹⁶ Representa a perfeição porque é a soma do um, que significa unidade, e do dois, que significa diversidade. O número três também representava a perfeição para os antigos chineses, já que era a união do céu e da terra, da qual fez nascer a humanidade.

uma presença constante: está nas cenas de sexo entre Vidimar e Dr. Grilo e nas de Sônia Silk e sua cliente em *Copacabana mon amour*; se expressa no enlace amoroso entre a empregada *serial killer* e uma colega de trabalho em *Cuidado madame* e em *A família do barulho* além da relação entre os dois personagens masculinos há também contato sexual entre Ignez e a Odalisca. Entre os filmes da Belair, *Barão Olavo* se destaca na centralidade dada à homossexualidade e na filmografia pregressa de seu realizador este enfoque privilegiado somente é equivalente em *Matou a família e foi ao cinema*. Tanto em um como no outro o tratamento conferido à homossexualidade se expressa através do olhar ao envolvimento amoroso entre duas jovens em um ambiente doméstico. Ainda, tanto em um como no outro, o romance não pode existir fora da clandestinidade e, tanto em um como no outro, após o desenlace trágico e fatal as amantes retornam, olhando e sorrindo para a câmera. Porém aqui, diferentemente de *Matou a família e foi ao cinema*, as jovens não parecem ser amigas e sim há a sugestão de que sejam parentes, por conseguinte, há a possibilidade do incesto.

Em *Barão Olavo*, além da homossexualidade e do incesto, a manifestação de condutas sexuais consideradas desviantes ou reprováveis também ocorre através da necrofilia. Como havíamos apontado, o personagem-título é obcecado por donzelas mortas. A casa da família burguesa configura-se como o espaço privilegiado da sexualidade proibida. Porém, se em tal ambiente ela ocorre em profusão, sua consumação apresenta o imperativo de ter que ser sempre em segredo. Tudo é feito às escondidas, mas a casa possui muitos olhos. Os seus moradores, além de subverterem a moral estabelecida com suas práticas sexuais, constantemente observam a prática sexual do outro. Todos são exímios voyeurs. Olavo viola o cadáver de uma donzela que repousa em um caixão instalado na sala de sua casa. Enquanto faz sexo com a jovem morta, escutamos em *over* a sua voz afirmar “eu sou terrível, terrível”. O plano seguinte é o de Isabel olhando para algo que está acontecendo fora de quadro. A sua reação não é de espanto e sim de quem está de alguma forma se divertindo ou sentindo prazer ao olhar de longe e em segredo algum ato em processo. Será que ela realmente está vendo a profanação? Em seguida temos, novamente, o plano de Olavo com a defunta e o retorno ao plano de Isabel rindo e observando, o que nos comprova, se antes havia alguma dúvida, a proximidade espacial entre observadora e observado. Um pouco mais adiante ocorrerá uma inversão: agora é o Barão que vai flagrar Isabel em situação íntima. Primeiro o vemos entrando na área externa da casa. Depois, a câmera sai do enquadramento das flores do jardim e se dirige até a janela para, através dela, captar as duas jovens no quarto. Isabel está nua deitada na cama. Ritinha, em pé, anda de

um lado para o outro. Em um dado momento deita em cima de Isabel e a abraça. Um novo corte nos leva para Olavo que, segurando uma vela, observa. Aqui não há alternância de planos. O Barão está sério e fixa o olhar por um longo tempo. O protagonista, apesar da seriedade e de sua expressão carrancuda, parece ter muito interesse no que vê.

O voyeurismo dos personagens é antecedido pelo da própria narrativa. É comum em *Barão Olavo* a presença de planos de conjunto ou gerais, em sua maioria fixos, em que se observa demoradamente a sexualidade ou o ato sexual. Nestes casos, não se trata do ponto de vista dos personagens e sim de planos oriundos do olhar da instância enunciativa. Podemos mencionar como exemplos o momento em que Isabel troca de roupa na janela, a quase totalidade das cenas entre Isabel e Ritinha e o plano em que Ritinha e um homem desconhecido fazem sexo no meio de uma estrada de terra. O próprio enquadramento e a duração dos planos indicam um distanciamento, isto é, um não envolvimento direto com as situações, e a específica fruição que encerra o ato de observar e de fixar longamente o olhar. O ato de observar que frisamos ser frequente tanto nos procedimentos narrativos como na conduta dos personagens não se realiza somente em relação à sexualidade mas também no que tange à violência. Ambos, instância narrativa e personagens, serão testemunhas de atos violentos. O cruel e primitivo aborto de Ritinha feito pela Cigana segue uma composição em que a extensão da cena e a distância da câmera em relação ao objeto ressaltam sobretudo o seu aspecto observativo. Posteriormente, quando essa cena se repete, descobrimos, por meio da inclusão de um plano do Barão debruçado na janela, que a cena, além de ter sido vista pelo narrador, também foi observada pelo protagonista. Em outro momento, Olavo estrangula a Cigana dentro da casa. O corte nos leva para Isabel que, do lado de fora, presenciou chocada o crime através de uma janela. No primeiro caso a visualização do ato violento pelo personagem não foi fortuita porque é evidente a cumplicidade de Olavo em relação ao aborto de Ritinha. Ele escolheu estar ali e escolheu observar o crime. No segundo, o hábito do voyeurismo provavelmente tenha levado Isabel a estar ali, mas o que ela flagrou dessa vez não lhe divertiu e sim a deixou estupefata. O enquadramento dentro do enquadramento representado pelo recorte da janela inserido no recorte cinematográfico, nestas situações, se serve de veículo tanto para a observação do sexo como para a violência. O sexo, no caso o considerado moralmente reprovável, e a violência, perpassam a estrutura narrativa de *Barão Olavo*. Ambos apresentam como cenário a casa, aparentemente isolada, de uma família burguesa.

Em *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* também temos a mansão de uma família burguesa como o microcosmo de um mundo estranho. Nela ocorrerão torturas,

assassinatos, defecações na sala de estar, necrofilia e incesto. Assim como os filmes da Belair, os do *Cine Subterráneo* também disparam suas munições na direção do ambiente doméstico¹⁷ e o percebem como espaço político. Já observamos como a família burguesa é representada em *Puntos suspensivos* e como a estrutura do filme, dividida em três “encontros”, situa o seio familiar burguês em íntima relação com o exército e a Igreja. A ênfase conferida por esses filmes ao espaço privado pode ser compreendida pela moldura do pós-1968 que já explicamos acima e pelas especificidades do contexto cinematográfico argentino. Se o *Cine Subterráneo* se colocava em oposição ao *Cine Liberación* e se este apresentava *La hora de los hornos* como filme-símbolo, não devemos esquecer que o documentário de Solanas e Getino será sempre um contra exemplo. E não será diferente diante da questão público-privado. Em *La hora de los hornos* não existe o espaço íntimo e familiar, em outras palavras, em nenhum momento aparece o que entendemos como espaço privado. O que vemos em suas imagens é somente o espaço público. O filme ou se concentra em lugares fechados, geralmente instituições que estão a serviço da classe dominante e dos interesses coloniais, ou em lugares abertos que são as ruas conquistadas pelo povo, que aparece protestando ou em situações de enfrentamento contra as forças opressivas. Assim, os espaços fechados das instituições são por definição espaços contaminados que apenas deixarão de sê-lo quando o imperialismo for derrotado e os espaços abertos da cidade somente fazem sentido quando são apropriados e usufruídos pelo povo combatente. Tanto o espaço “fechado” como o “aberto” precisam ser comandados pelo povo. Enquanto isso não ocorre, o primeiro não o deixa entrar e o segundo é por ele ocupado como gesto de resistência ao poder. Os integrantes que compõem o “povo” não são individualizados e para o filme o que importa é o vínculo que possuem com uma “família” mais ampla: a nação argentina.

Em *La familia unida esperando la llegada de Halley*, a Argentina é vista a partir da família burguesa. Se tanto em *A família do barulho* como em *Barão Olavo* havíamos encontrado analogias entre ambiente doméstico e Estado autoritário, no filme de Bejo veremos, através do espaço familiar, uma alegoria política mais explícita. Tal alegoria será configurada não só pelos integrantes do núcleo familiar e pelos espaços da residência em que habitam, mas também por um grupo de personagens que não pertencem à família e que

¹⁷ Entre os nossos filmes argentinos estudados, o único que não faz uma representação da família é *Alianza para el progreso*. Como observamos, o filme de Ludueña lança mão de personagens alegóricos que representam forças políticas: o imperialismo, a burguesia, o exército, o sindicalismo, a classe média e os artistas engajados. Não veremos aqui o espaço familiar e sim os espaços pelos quais esses personagens transitam: os escritórios do General, do Empresário e do Sindicalista, a casa de USA e o teatro do Artista.

tampouco possuem livre acesso à casa. Esta será utilizada como ponto de referência. A família, isto é, os que moram na mansão, são “os de dentro” e os empregados domésticos e os seres do “submundo” em geral são “os de fora”. Torna-se explícita uma diferença classista, de um lado a burguesia e do outro o povo excluído. A casa é a encarnação da posse e do privilégio: há os que têm e os que não têm, os que são servidos e os que servem. Mas, há um outro elemento que demarca a distinção entre “os de dentro” e “os de fora”: a forma de se relacionar com o misterioso Hallelwyn. Afinal, quem seria esse personagem que empresta o seu nome ao título do filme e cuja chegada é esperada tanto pela família como pelos marginalizados? A primeira o espera com medo e os segundos com alegria.

As primeiras informações que temos sobre o personagem aparecem logo no início através de intertítulos justapostos à imagem do desenho de uma mansão em ruínas. Na banda de som escutamos a música de abertura de *O chicote e o corpo/ La frusta e il corpo* (Mario Bava, Itália, 1963). As palavras impressas na tela nos contam que de Hallelwyn quase nada se sabia, apenas os mais velhos conheciam a sua verdadeira história, o resto era imaginação, lenda popular ou mito. Essa seria a razão da existência de tantas versões contraditórias sobre a mesma figura. Hallelwyn também era um grande sedutor, as mulheres o recordam como um homem de palavra fácil, olhar cúmplice e sorriso conquistador. A juventude o tomava como exemplo ou modelo de conduta e muitos repetiam palavras e imitavam gestos que inventavam ser de Hallelwyn. Alguns rapazes comentavam que o haviam encontrado mais de uma vez e algumas moças afirmavam que o amaram em longas tardes de chuva. Depois de tantas histórias era muito difícil saber quem era de fato Hallelwyn. Muitos o davam por morto, outros diziam que ele nunca existiu mas todos estavam no aguardo e preparados para a sua volta. O último letreiro ainda nos informa que, embora pouco se saiba sobre Hallelwyn, algo os habitantes da casa devem saber uma vez que o enigmático homem já havia estado nela. A alegoria parece evidente: a casa é a Argentina e Hallelwyn é Juan Domingo Perón.

As afinidades entre Hallelwyn e Perón, que serão reiteradas ao longo do filme, já estão claras desde o começo. No período da filmagem de *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* [dezembro de 1971], Perón já se encontrava há dezesseis anos exilado na Espanha. A sua volta, muitas vezes anunciada, era temida por alguns e ansiada por outros. A sua ausência da Argentina lhe conferia um caráter misterioso e mítico: “pouco se sabia sobre ele”, mas sabia-se, como referência espacial, que ele estava em um outro lugar. O filme parece nos sugerir que apenas os mais velhos, ou melhor, aqueles que vivenciaram o período dos dois mandatos presidenciais de Perón [1946-1952 e 1952-1955] podiam ter

alguma lembrança do que de fato aconteceu. A maior parte do que se conta sobre o líder poderia ser classificada como mito, narrativas populares ou versões inventadas. A juventude que não conheceu Hallegryn-Perón, mas que mesmo assim o imita e reproduz discursos e gestos que imaginam ter sido seus nos remete à esquerda peronista de um modo geral. O personagem ficcional é descrito como extremamente ambíguo, passível de múltiplas interpretações e leituras, tal como Perón em seu período de exílio. O líder articulava, a partir de sua residência em Madri, uma política pendular ou de dupla face que dialogava, ao mesmo tempo, com setores que se alinhavam à direita e com grupos radicais de esquerda. As mensagens de Perón, que circulavam através de distintos meios, possibilitavam as mais variadas leituras e podiam ser utilizadas pelos diferentes lados políticos em jogo conforme lhes parecesse conveniente. O carismático líder, por sua vez, utilizava a abrangência interpretativa de suas falas a seu favor.

La familia unida esperando la llegada de Hallegryn é, de todos os filmes do nosso corpus, o único cujo roteiro não é original e o único no qual o roteiro é dividido entre o diretor e outros colaboradores.¹⁸ Apesar de não constar nos créditos, o roteiro é uma adaptação da peça *Hallegryn* [1934], do dramaturgo belga Michel de Ghelderode [1898-1962]. Trata-se de uma das mais de sessenta peças escritas pelo dramaturgo e que não está entre as suas mais conhecidas. No entanto, nela há a atmosfera fantástica que perpassa toda a sua obra, notadamente marcada pelo humor cáustico, por uma feição cruel e pela representação do macabro e do grotesco. Bejo é nitidamente sensibilizado pelo universo insólito e pela *mise-en-scène* ritualística e sacramental do dramaturgo. Uma tonalidade ritualística similar pode ser observada, principalmente, na cena da iniciação da Tia (Judith Cingolani) e nas cenas de sacrifício. Tido como um dramaturgo vanguardista na linha de Alfred Jarry [1873-1907], afinado à estética expressionista e influenciado, assim como todos os autores teatrais de vanguarda de sua época, pelas teorias de Artaud, Ghelderode também era um estudioso do folclore europeu. Sua peça *Hallegryn* estaria inspirada no folclore nórdico em que Halewijn é a representação de um sombrio aristocrata obcecado por virgens.

O personagem-título da peça teatral possui a mesma origem nobre e a mesma obsessão do mito. A atividade preferida do protagonista era a de sair sorrateiro na escuridão noturna para seduzir e depois assassinar as jovens donzelas da nobreza local. Bejo resgata

¹⁸ Além de Bejo, o roteiro de *La familia unida esperando la llegada de Hallegryn* é assinado por Vicente Battista, Osvaldo de la Vega e Roman García Azcarate.

do texto original a figura desse misterioso sedutor que causa pânico e temor. No filme, a chegada de Hallelwyn é anunciada pela repetição, ao longo da projeção, da imagem de um cavaleiro que rapidamente galopa em uma praia. Essa imagem pertence a *O chicote e o corpo* e o cavaleiro em questão é, no filme de Mario Bava, o temido Kurt Menliff (Christopher Lee). Ambientado no século XIX, o filme do cineasta italiano nos narra o retorno do aristocrata Kurt ao castelo de sua família que, com todas as suas forças, o odeia. Kurt é autoritário, repressor, sádico e ao mesmo tempo sedutor. Desperta simultaneamente sentimentos opostos: repulsão/atração e dor/prazer. O corpo de Nevenka (Daliah Lavi), a noiva de seu irmão, sente o estalar de seu chicote e após ser açoitada se entrega ao algoz. Abordaremos essa apropriação do filme de Bava e o diálogo de *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* com o filme de horror no próximo subcapítulo. O que aqui nos interessa indicar é a mixagem que Bejo realiza entre o Hallelwyn da peça de Ghelderode, o Kurt Menliff do filme de Bava e o então ex-presidente argentino exilado Juan Domingo Perón.

Bejo coloca os dois personagens ficcionais e o personagem real em um liquidificador e o resultado da mistura entre os três parece ser o Hallelwyn de seu filme. A narrativa é estruturada pela espera da chegada desse personagem que, na quase totalidade do longa-metragem, o vemos através da imagem pouco nítida do cavaleiro extraído de *O chicote e o corpo*. A revelação de seu rosto e de sua identidade será realizada apenas no final quando a sua chegada, finalmente, acontece. Para o filme, a espera da família por Hallelwyn é mais importante que o próprio Hallelwyn. Mas, como essa família será mostrada? Bejo, como tínhamos visto em seu texto publicado em *Hablemos de cine*,¹⁹ definiu os integrantes da família como arquétipos que abrigam dentro de si uma certa quantidade de fantasias. Assim: “Pai = autoridade, verticalidade; Filha = inocência, virgindade; Filho = rebelião; Tia = aceitação, experiência; Senhor = formalidade; Noivo = machismo; Avô = senilidade, agressividade”. Em *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* os membros da família não têm nome e são designados pelo papel que ocupam dentro do núcleo familiar, desse modo a filha é a Filha, o avô é o Avô e assim por diante. Esse procedimento posiciona a família como ponto de referência primordial no que concerne à própria alegoria encarnada pelos personagens. O que importa para Bejo são os arquétipos e os clichês que cada personagem representa e como eles articulam suas “fantasias” entre os seus.

¹⁹ Ver o capítulo 2 desta tese.

O anonimato dessa família apresenta um sentido distinto do de *A família do barulho* uma vez que o filme, em vez de aproximá-la da sugestão de uma família *qualquer*, tenta forjar a partir dela e através de sua construção alegórica o significado do que seria um modelo de família. Sabemos que para o cineasta a família de seu filme é menos a alegoria de uma família típica e mais a alegoria da representação clássica da família feita pelo cinema.²⁰ Independente se é uma família típica ou uma família típica cinematográfica parece ser claro que ela possui um caráter transparente [não temos dúvida de que é uma família] e completo [não há espaços familiares não preenchidos] e, por conseguinte, um aspecto exemplar que não havia em *A família do barulho* e tampouco em *Barão Olavo*. É justamente a partir desse estereótipo da família tradicional e *standard* que o filme de Bejo organizará sua crítica.

Logo no início descobrimos que o Filho (Alberto Ferreiro) é um travesti. Ele está na cama com um de seus clientes e após o programa se maquia diante de um espelho. Porém, a sua “rebelião” não se refere somente à sua homossexualidade, mas também em como se posiciona frente a outras regras impostas por sua família. Ele tem acesso ao submundo dos “de fora” e não parece compartilhar o temor de seus parentes diante da possibilidade da volta de Hallegwyn. Mas, o seu maior gesto de oposição se relacionará com a sua finada mãe. A Mãe morta foi embalsamada e seu corpo é guardado com extremo cuidado pelo Pai (Osvaldo de la Vega), que a enxerga como santa, guia e protetora. O Filho então rapta o cadáver e com ele efetua relações sexuais. Incesto e necrofilia se unem através de seu ato. Esse sequestro remete diretamente ao sequestro do corpo de Eva Duarte Perón [1919-1952].²¹ Se Hallegwyn é Perón, o corpo da Mãe simboliza o corpo desaparecido de Evita que, no momento das filmagens, havia sido recentemente recuperado.²² A Mãe, convertida

²⁰ “A família não é uma família típica e sim a família clássica do cinema, que gradualmente chega a um limite, descobrindo a ideologia que representa. O que é mostrado no começo do filme é um clichê, uma convenção: ‘família típica jantando’; imediatamente, essa mesma convenção, sem perder as características com que foi representada, se verá obrigada a defender seu meio de existência: a linguagem do filme”. BEJO, Miguel. Un cine de transición, *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973, p.20.

²¹ Após a morte de Evita por conta de um câncer no útero em 26 de junho de 1952, o seu corpo foi embalsamado e exposto à visitação pública. No decorrer do golpe de Estado perpetrado pela Revolução Libertadora que derrubou Perón em 1955, o corpo de Evita foi roubado do salão da *Confederación General de los Trabajadores* (CGT) e enterrado clandestinamente em um túmulo não identificado no Cemitério Monumental de Milão, Itália.

²² Em 1970 os Montoneros sequestram e julgam o ex-presidente Pedro Aramburu, condenando-o a morte por traição à pátria. Logo após assassinarem o ditador, propõem um acordo com o então presidente General Lanusse [1918-1996] a respeito de uma troca de cadáveres, o do ex-presidente em troca ao de Evita. O corpo de Evita foi então desenterrado da tumba clandestina que se encontrava em Milão e devolvido a Perón em Madri em 1971.

em santa por sua família assim como Evita tinha sido, de certa forma, por grande parte dos argentinos,²³ é profanada pelo Filho rebelde.

O Filho não só rouba o cadáver de sua mãe-santa como também escolhe a cama que ela dividia com seu pai como local para empreender a violação. O Filho, almejando substituir o Pai, decide estabelecer conjunções carnavais com a mãe morta no quarto de seus progenitores. O Pai não está fisicamente presente e sim em termos simbólicos e, no caso, também em imagem. Um enorme retrato do patriarca se localiza em cima da cama. Os olhos do retratado parecem estar olhando para baixo, o que quer dizer que o seu olhar se encontra na direção do centro do leito. Tudo que acontece ali, o olho do Pai observa. Mesmo estando ausente, o Pai, através do retrato cuja generosa dimensão pretende corresponder ao tamanho de seu poder, vigia os passos de seus subordinados. A Filha (Maria Elena Moby) entra no quarto e flagra o irmão com o corpo da mãe. Ela então acaricia o rapaz e lhe pergunta no ritmo de suas carícias se era desse jeito que ele estava fazendo com a Mãe. Os dois se beijam com a Mãe morta ao lado. Um pouco depois, a jovem tira a roupa e começa a se masturbar encarando o retrato do Pai. Nesta mesma cena, portanto, vemos três situações incestuosas: entre filho e mãe, entre dois irmãos e entre filha e pai por meio da masturbação da primeira. A Filha continua seu ato deitando na cama e abrindo as pernas em direção à câmera. O dispositivo se encontra frontalmente em relação à sua vagina. Entre todos os filmes do nosso corpus, este caráter explícito se aproxima da imagem, ainda mais explícita, de Aparecida colocando uma garrafa na vagina no final de *Sem essa Aranha*. Em ambas as cenas o erotismo é anulado pela violência dirigida ao próprio corpo e pelo sentido de expurgo misturado ao sentimento de ódio nutrido pelas mulheres a um homem. No filme de Bejo o homem em questão é o próprio pai.

Se em *A família do barulho* e em *Barão Olavo* a consumação do incesto é ambígua aqui, além de não ser, ela é evidenciada. Não foi por acaso que Bejo escolheu concentrar as situações de incesto em uma única cena e simbolicamente no quarto dos pais. Bejo demonstra um certo “didatismo” ao mostrar o transgressivo e o desviante que não encontramos em Bressane. Esse impulso didático se revela no próprio desenho desse complexo de Édipo que sublinha de forma elementar a loucura do Filho pela Mãe e seu distanciamento do Pai. Este se relaciona melhor e enxerga um sucessor não em seu filho e

²³ Evita, após sua morte, foi representada em filmes institucionais do governo peronista, em materiais gráficos de propaganda e em santinhos distribuídos ao povo, de uma maneira bastante similar à Virgem Maria. No mesmo ano de sua morte recebeu pelo Congresso Nacional a distinção de “chefe espiritual” da Nação Argentina.

sim no noivo (Jorge Haynes) de sua filha. A “cadeia evolutiva” do conservadorismo e da opressão segue a ordem Avô, Pai e Noivo uma vez que o Filho foge do papel que para ele era reservado. Avô, Pai e Noivo compõem, portanto, a trinca reacionária do filme ao passo que Filho, Filha e Tia são a base da trinca subversiva. A primeira é formada por verdadeiros “machos” que representam o poder patriarcal e a segunda, não por casualidade, é composta por duas mulheres e um homem que não segue o modelo de masculinidade imposto. No entanto, a violência que veremos explícita no seio familiar será basicamente a efetuada pelos homens contra as mulheres. O Avô matará a Tia, sua filha. O Pai matará a Filha. Ambas serão torturadas em uma mesa de sacrifício e depois terão seus corpos traspassados por uma fállica lança.

Os personagens que vão negar as suas “fantasias” são justamente os das duas mulheres. A Filha refutará os rótulos de “inocência” e “virgindade”. Como observamos, é a Filha que toma a iniciativa e tenta seduzir o irmão. Ela, revoltada, se masturba olhando para o retrato de seu pai. Na sequência da “hora do chá”, o Pai, que a considera “inocente”, lhe aconselha a tomar cuidado com a chegada de Hallelwyn e a preservar seu “virginal jardim”. Ela responde a todas as interpelações com um “sim, pai” misturado a um gemido de prazer. Embaixo da mesa há um homem mascarado e todo de preto que a masturba. O prazer emanado de sua voz nos transmite um sentido irônico e debochado aos apelos do Pai. Mas, a sua resistência, através da sexualidade, às normas ditadas por sua família atinge o ápice no final do filme. A Filha, no palco de um teatro, faz sexo com ninguém menos que o próprio Hallelwyn e ainda tendo o Noivo e os parentes na plateia. Nessa relação sexual é ainda ela que toma as rédeas da situação: ela mesmo despe e parte para cima do homem que é considerado um “monstro” por seus familiares. Realiza o coito até deixar Hallelwyn exausto e depois profere um discurso com o evidente objetivo de deixar os seus espectadores chocados. Por sua vez, a Tia nega a etiqueta da “aceitação” ou do conformismo. Apesar de ter sido drogada pelos serviçais e de ter sido conduzida dopada pelo sobrinho e pelo mordomo ao submundo dos “de fora”, ela demonstra ficar mais à vontade entre os marginais do que entre os seus. A sua iniciação é realizada. Ela, assim como o personagem do Filho, torna-se uma “de fora” mesmo sendo “de dentro”.

No convívio entre os integrantes da família ainda transitam três personagens cujo vínculo de parentesco com os demais desconhecemos. Um deles é o “Senhor” (Rolando Revagliatti), que Bejo associa em seu texto com a “formalidade”. Este homem, chamado pelo diretor e pelos créditos iniciais do filme como “Senhor”, aparece na sequência do jantar ao lado da Tia. Esta informa aos comensais que ele recentemente havia publicado um

soneto em *La nación*. A proximidade espacial entre os dois e o empenho da Tia em valorizá-lo diante dos familiares poderia nos indicar que são casados. Entretanto esse dado revela-se sem importância porque esses personagens não aparecerão novamente juntos. O papel do Senhor não será tão relevante, mas o veremos tanto na projeção clandestina quanto na recepção a Hallewyn organizada pelos “de fora”. Apesar de sua pompa, de sua formalidade e de seu ar “intelectualizado” ele, estranhamente, é aceito pelo submundo.

O que sim nos parece importante são os personagens que formam o “casal integrado”. Chamados assim nos créditos iniciais, trata-se de um casal formado por um homem (Elito Senkman) e uma mulher (Irma Brandeman) que destoam dos outros personagens. Primeiro, porque estão sempre juntos, o que caracteriza uma certa unidade. Depois, pelo comportamento reservado, retraído e tímido que esconde uma cumplicidade mórbida com os elementos mais nefastos da família. O casal estará presente tanto no sacrifício da Tia como no da Filha. Também o veremos em diversos momentos do filme repetir a frase “esperando a chegada de Hallewyn” em uníssono. Esses personagens ambigualmente ingênuos e inocentes pronunciam o nome proibido do homem proscrito dentro da casa. Curiosamente, a mulher desse casal claramente assexuado, está grávida. Quem será que a engravidou? Teria sido Hallewyn? Se o personagem-título conseguiu seduzir a Filha e a Tia nada impede que ele também tenha feito essa pudica e recatada mulher cair em seus encantos. O casal, com a chegada do filho, talvez componha uma família ainda mais bizarra que a do filme. *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, como veremos mais adiante, não se apresenta muito otimista perante o futuro e não é por acaso que a última imagem dos burgueses será exatamente a desse casal, ou melhor, dessa futura família que logo se formará, com a sua dimensão patética em destaque. O porvir previsto é permeado pelo horror. É exatamente a ideia de horror, desdobrada a partir do enfoque aos contextos familiares analisados, que agora vamos destacar.

5.2 O horror e o horror

Em *A família do barulho*, *Barão Olavo*, *o horrível* e *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* o horror estará intimamente conectado ao ambiente familiar. Conforme observamos, a família como analogia ou como alegoria da nação é, nesses filmes, a face do horror. No entanto, o que é o horror? Em seu sentido básico é a sensação física de repugnância ou de espanto ocasionada por algo medonho. É um sentimento de antipatia, aversão e ódio e também de medo e pavor. Em outras palavras: o significado do

termo nos remete a uma sensação ou a um estado fisiológico desconfortável e diametralmente oposto ao efeito de prazer. A aversão se relaciona ao asco e surge quando nos deparamos com qualquer sujeito ou objeto que percebemos como fétido, podre, ignóbil ou sujo. O pavor nada mais é do que o medo em seu estágio mais elevado. O medo surge quando apresentamos consciência do perigo ou da iminência de situações que poderão nos prejudicar ou nos aniquilar. Dentro deste quadro há também agonia e desespero. É assim que esses três filmes enxergam a família, porém, há entre eles uma diferença em suas conexões com o horror. Se por um lado os três dialogam com a sensação de horror em termos estéticos ao construir imagens que nos suscitam nojo, incômodo ou choque, por outro somente *Barão Olavo* e *La família unida esperando la llegada de Hallelwyn* se relacionam com o horror como gênero artístico.

É lícito diferenciar o horror que acima descrevemos do horror artístico. O primeiro, segundo Ramos (1987), estaria presente em todos os filmes classificados como *marginais* e que nós consideramos ser um componente também encontrado no *Cine Subterráneo*. Por sua vez, o segundo é uma forma narrativa que pode ser articulada em distintos campos artísticos como a literatura, o teatro, a ópera, a rádio-novela, as histórias em quadrinhos e o cinema. Segundo Carrol (1999), uma manifestação artística somente poderá ser enquadrada como pertencente a este gênero se conseguir provocar em seu espectador a emoção que lhe deu o nome: horror. Esta emoção é a marca identitária do horror artístico. Porém, no gênero, o que provoca essa emoção está sempre vinculado a algo que transcende os limites de nossa percepção da ordem natural: o monstro. Não obstante, não basta conter monstros para uma obra ser considerada de horror. O essencial é como esse ser monstruoso se relaciona com os demais personagens que, necessariamente, deverão nutrir por ele aversão e medo. Tais sensações sentidas pelos personagens ditos “normais” ao ser anômalo é que apontará aos espectadores o aspecto horrorífico do discurso narrativo. Assim, em termos narrativos, o monstro em *Barão Olavo* seria o próprio Barão e em *La família unida esperando la llegada de Hallelwyn*, o próprio Hallelwyn. Mas, antes de falarmos sobre esses dois filmes e suas relações com o horror cinematográfico, falemos sobre *A família do barulho* e sua representação do horror “natural”.²⁴

Reiteramos que, embora *A família do barulho* gere horror através de sua representação, a sua construção formal e narrativa não o aproxima dos códigos genéricos do

²⁴ Horror natural é o termo empregado por Carrol (1999) para fazer a distinção entre a emoção que experimentamos em nossas vidas e o que ele denomina como horror artístico.

horror artístico. Na verdade o filme com ele sequer dialoga. O intertexto de *A família do barulho* com outros materiais cinematográficos se concretiza através de suas aproximações com o filme de família, com o cinema brasileiro silencioso [tanto o “filme natural” como o “posado”], com o cinema de gênero hollywoodiano [através da apropriação de trilhas sonoras] e com a chanchada [principalmente, pela participação de Grande Otelo]. O único momento em que o filme faz uma referência direta ao horror artístico é quando se apropria de um cartaz publicitário em que aparecem juntos um Frankstein, um Vampiro e um Lobisomem. Trata-se dos três monstros clássicos do gênero e que unidos em uma mesma “fotografia” ganham um ar de família. Essa fotografia posada dos três monstros, que de fato estão olhando para a lente do fotógrafo, remete ao plano em que os três integrantes da “família do barulho” posam para a câmera como se esta fosse uma máquina fotográfica. Há entre essas duas imagens uma interface produzida tanto pelo mesmo número de componentes da família retratada como pelo elemento básico que encontramos em todo retrato de família: o ato de posar. Nesta equivalência entre as duas imagens, podemos supor que o emblema que esses monstros transmitem, incluindo aí os sentimentos de aversão e medo onipresentes às suas figuras, foi extraído do universo do horror-gênero para significar o “horror natural” que envolve o cotidiano daquela família. O horror artístico seria então utilizado como referência para indicar a sensação de horror recorrente no âmbito familiar. Esta analogia entre os dois horrores se aplica tanto através da associação entre a fotografia dos monstros e a imagem da “família do barulho” quanto pela associação da primeira com os demais retratos de família inseridos ao longo do filme. Ambas dizem que a família é o espaço por excelência do horrorífico.

No entanto, se analisarmos o retrato da “família monstro” isoladamente do contexto em que aparece e sem o intuito de associá-la com outras imagens de *A família do barulho*, observaremos que nele o aspecto assombroso é nulo. Afinal, trata-se de uma peça publicitária, muito possivelmente oriunda de algum estabelecimento comercial, e como tal o seu objetivo é atrair os clientes e não apavorá-los. Entre os personagens do cartaz, o Frankstein é o mais simpático, está completamente à vontade e sorrindo. O Vampiro, com os olhos arregalados e com a boca aberta, parece que acabou de levar um susto. Em vez de causar espanto nos outros, foi ele quem se espantou. A inversão de causador do medo para uma figura agradável que não está imune ao medo se faz através de sua expressão facial e também da não revelação da ponta de seus dois dentes. Dessa forma, ao mesmo tempo em que não deixa de mostrar a marca identitária básica do Vampiro, a imagem indica que seus dentes não oferecem nenhum perigo. O Lobisomem, devido à abundância de pêlos no rosto,

fica desprovido de expressão facial e sua figura torna-se mais próxima a de um inofensivo cachorro do que a de um temido monstro. Seus caninos tampouco aparecem. Agora, vejamos o plano de nossa “família do barulho”. Na imagem vemos Kléber, Helena Ignez e Guará dispostos nessa ordem. Kléber está de pé, com os braços cruzados e olhando para cima. O seu olhar é fixo e perdido. Ele parece estar em outro mundo, menos ali. Ignez, no meio, está sentada. Suas mãos estão apoiadas nas pernas. Ela, séria e austera, fixamente olha para a câmera. Guará, também em pé, não está nem olhando para cima nem encarando a lente. O seu rosto parece estar congelado devido à sua tamanha inexpressividade. Sua mão esquerda está posicionada um pouco abaixo do peito. O olhar é vago. É possível afirmar que simpatia não é exatamente o que nos suscita sentir por essas figuras. Os monstros, sem sombra de dúvida, são mais alegres. O mundo que rodeia Kléber, Ignez e Guará é muito mais horripilante que o mundo ao qual pertencem o Frankstein, o Vampiro e o Lobisomem. Em vez de equivalência há sim uma superioridade horrorífica da “família do barulho” em relação à “família monstro”.

Havíamos dito no tópico anterior que o conceito de família desenvolvido em *A família do barulho* se vincula com a noção de incompletude. Kléber, Ignez e Guará são integrantes de uma família que não se fecha, que não se define e que talvez nem se enquadre nesta categoria. Trata-se de uma família anômala, deformada e “impura”. Aquilo que é enquadrado fora das normas culturais e sociais instituídas, usualmente, causa estranhamento e abjeção. O incompleto, justamente pela ausência do elemento que faria dele uma unidade, torna-se algo que causa repugnância. Dessa forma, pessoas sem dentes, sem um dos olhos, sem pernas ou orelhas podem ser tidas ou convertidas pelo senso comum em seres “impuros” que devem ser evitados. O mesmo se pode dizer de um anão, cujo elemento ausente é o tamanho considerado padrão, de um obeso ou de um corcunda. O Cinema Marginal de um modo geral apresenta uma grande atração pela incompletude, tanto física quanto mental, vide o próprio personagem de Kléber Santos em *A família do barulho*, mentalmente infantilizado.

Ramos (1987:115-126), ao descrever a representação do abjeto no Cinema Marginal, aponta diferentes situações que seriam frequentes nesses filmes. Uma delas é o que chama de “deglutição aversiva”, que seria o gesto de um personagem comer de forma asquerosa determinado alimento ao ponto de deixá-lo trasbordar pelos cantos da boca ou de ingerir detritos. Essa deglutição aparece em *Copacabana mon amour* através de Vidimar que, literalmente, come lixo. De uma forma talvez mais próxima do ridículo que do repugnante, a vemos em *Alianza para el progreso*, quando o Artista “engole” um sanduíche

enquanto profere seu discurso sobre arte e revolução. Outra situação comum seria a de vomitar. Entre os filmes do nosso corpus ela é significativamente evidenciada em *Sem essa Aranha* quando, na cena do cabaré, Ignez e Gladys enfiam o dedo na garganta com o objetivo de estimular o vômito. O corpo humano, em sua totalidade, é considerado uma fonte produtora de asco. Dele são emanados além de alimentos mastigados, saliva e vômito, também fezes. Curiosamente, apesar de que para Ramos são comuns nos filmes *marginais* “cenas de defecação ou de grande proximidade com excrementos”, não as encontramos nos filmes da Belair e sim em um filme do *Cine Subterrâneo*. Em *La familia unida esperando la llegada de Hallegwyn*, na cena em que o Pai e o Noivo conversam na sala, o mordomo defeca em frente ao retrato do General San Martín [1778-1850].

Embora essa cena não deixe de ser aversiva, uma vez que a própria imagem da defecação e de excrementos apresenta esse significado, ela nos indica possíveis diferenças na representação do abjeto entre a Belair e o *Cine Subterrâneo*. Concordamos que “a representação do abjeto traz consigo uma presença inevitável que sua concretização enquanto imagem provoca: o horror” e que “o horror é a medida do sentimento causado pela expressão do abjeto” (RAMOS, 1987:118-119). Compreendemos que tanto na *Belair* como no *Cine Subterrâneo* a escolha pelo repugnante responde a um ensejo de agredir, chocar ou desestabilizar o espectador, no entanto, no caso dos filmes da produtora carioca, a imagem abjeta é muitas vezes acompanhada por uma suspensão da narrativa e pelo alongamento da duração do plano. Podemos citar como alguns exemplos o dilacerante e estridente berro do travesti negro em *Sem essa Aranha* ou a atração da câmera pelos corpos ensanguentados das patroas em *Cuidado madame*. Há aqui um desejo de mostrar o abjeto pelo o que ele parece ser: inexplicável, desconexo e irracional. A sua aparição não tem motivação aparente e não é regida por relações de causa e efeito. O abjeto é um surto desmotivado no qual a agressão dada ao espectador não reside somente em sua imagem e sim, principalmente, na prolongação temporal dessa imagem. Ao procurar definir o abjeto como um fenômeno inexplicável, os filmes da Belair além de não o fundamentarem em termos narrativos tampouco o conceituam. Não parece haver aqui uma elaboração intelectual evidente sobre o seu significado. Na mencionada cena de *La familia unida esperando la llegada de Hallegwyn*, ao contrário, há de parte da instância enunciativa uma construção conceitual na qual o aversivo é um de seus componentes.

Lembremos que na cena em questão o Pai e o Noivo discutem, diante da eminente chegada de Hallegwyn, a possibilidade de negociar com os seres do submundo. Ao entrar na sala e um pouco antes de sentar-se na mesa em que está seu genro, o Pai se detém por

alguns segundos ao lado do retrato de San Matín. Dessa forma, o enquadramento alinha o Pai daquela família com o “pai” da Nação Argentina. Durante a cena, sempre que os dois personagens estiverem enquadrados aparecerá, no fundo, o retrato do Libertador. Na medida em que os dois arquitetam a resistência a Hallewyn, surgem em quadro certos integrantes do submundo: um casal que se beija, jogadores de futebol, dois manifestantes com um cartaz, um saxofonista, um indivíduo com uma escada e um presidiário. O Pai e o Noivo continuam confabulando como se esses representantes do povo fossem invisíveis. A presença dessas figuras não os perturba, mesmo quando o barulho que produzem está em expressivo volume. Após a saída dos populares, entra em cena o mordomo que, como sabemos, também pertence ao submundo. A sua entrada é percebida pelo Pai e pelo Noivo. Os dois observam o serviçal e, com a sua chegada, param de falar. É neste momento que ele, de costas para a câmera, abaixa as calças e defeca. Um pouco antes do ato a câmera se aproxima, o que nos permite constatar que as fezes não saem do ânus do ator e que o excremento na verdade é uma pedra. O aversivo em questão é *fake*. Mas, nos perguntamos, se o objetivo era transmitir veracidade no ato da defecação e com isso suscitar nojo, por que a câmera se aproxima e evidencia o truque?

A ação é curta. Após defecar, o mordomo se limpa com papel de jornal e em seguida veste as calças. A câmera então recua e, com um movimento para a esquerda, volta a enquadrar o Noivo e o Pai. O segundo, encerrando o motivo da conversa, aperta a mão do primeiro e confirma a negociação com o submundo. Enquanto continuam com o aperto de mão, manifestam, através de suas expressões faciais, sentir o cheiro ruim que infesta a sala de estar. De fato, pela composição da cena não nos parece que o elemento desestabilizador esteja no ato isolado da defecação e tampouco que o choque a ser provocado se baseie na ocultação do artifício. O escândalo da cena é a própria ideia que ela estabelece. Na sala de estar de uma mansão burguesa que é a própria Argentina, enquanto os representantes do poder planejam uma forma de persuadir o povo, ele, através do mordomo, defeca nessa Nação que não o representa. O mais importante para a cena é a transmissão dessa ideia do que a sensação de incômodo provocada pelo gesto do serviçal. Obviamente, se a defecação fosse verdadeira a cena teria sido realmente aversiva. Mas, não se trata de cobrar uma maior radicalidade de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*. Na verdade, tampouco há um registro de defecação real e explícita em algum filme de toda a produção *marginal*.²⁵

²⁵ Esse registro aparecerá no cinema brasileiro alguns anos mais tarde em um outro contexto, o da produção superoitista dos anos 1970, com *O rei do cagaço* (Edgard Navarro, Brasil, 1977).

Nessa comparação entre a forma de representar o abjeto, não é o nosso propósito afirmar que os filmes produzidos pela Belair são mais ousados porque seriam mais incisivos na exploração da imagem abjeta que os do *Cine Subterráneo*. O que indicamos é que, em linhas gerais, nesses filmes argentinos a imagem abjeta é um dos elementos que integram o mundo. Trata-se do abjeto no mundo. É dessa forma que percebemos a possessão demoníaca levada a cabo pelo coito entre Marcial e M em *Puntos suspensivos* ou a tortura do guerrilheiro em *Alianza para el progreso*. Na produção da Belair, a imagem do abjeto deixa de ser um elemento e passa a ser a própria imagem do mundo. O que vemos nos filmes da produtora não é mais o abjeto no mundo e sim o mundo abjeto.

Essa distinção em *A família do barulho* torna-se evidente na cena em que os três personagens são evidenciados, separadamente, em primeiro plano. O primeiro a aparecer é Kleber. Ele está com uma lágrima de sangue no olho direito. Durante aproximadamente um minuto e dez segundos o espectador se depara diretamente com a sua face entristecida e perturbada emoldurada por uma banda sonora silenciosa. Em seguida, é a vez de Guará ter o rosto enquadrado pela câmera. Com ele, entra a orquestração iniciando os primeiros acordes. A sua inexpressividade habitual, especialmente notada em planos estáticos, aqui é substituída por um olhar profundamente angustiado. Após ficar por volta de quarenta segundos fitando a lente e o espectador, ele mesmo não suporta e tapa os olhos com as mãos. A melodia que escutamos parece estar agora no auge de sua potência dramática. O desespero do personagem transcorre ainda por vinte segundos até que o corte nos leva para a face de Helena Ignez. Ela, como os demais, também encara o espectador emitindo emoções nada agradáveis. O auge dramático da melodia permanece. A diferença é que algo fisiológico parece lhe incomodar. Observamos que há algo fora do comum pelos movimentos de mandíbula e de garganta que, logo se mostram como indícios do que vai acontecer. Ignez expele de sua boca uma espessa gosma de sangue que cobre a totalidade de seu queixo. Depois de babar todo o líquido ela não tapará os olhos com as mãos e sim os fechará. A música se encerra praticamente no mesmo instante em que ela fecha os olhos. O plano ainda perdura por alguns segundos em silêncio. O abjeto em si está na ação de babar a gosma e no vômito de sangue. Ambos, em termos de imagem, fornecem o toque aversivo ao sentimento de estupor que perpassa a cena. Tanto esse estupor quanto o ato abjeto não apresentam uma causa concreta ou uma razão definida. Eles, simplesmente, acontecem.

O horror que encontramos no mundo abjeto desses filmes parece vir de algo maior e talvez seja “um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana – um horror de temores pré-históricos e incomensuráveis – e que aflora em toda sua potência

original” (RAMOS, 1987: 118). Compreender este horror como sendo advindo da própria existência ou do simples fato de existir poderia talvez nos fornecer uma explicação que preencha a lacuna existente por sua inserção aparentemente sem lógica e muitas vezes abrupta e aleatória. Reiteramos que o sentimento de horror, provocado pelo medo e pela aversão, também pertence ao universo dos filmes *Subterráneos* e que o tempo presente do qual fazem parte também é sentido como horrorífico através de suas imagens. No entanto, encontramos no *Cine Subterráneo* um ímpeto em racionalizar ou conceituar o horror que não encontramos nos filmes da Belair. O desejo de explicar, de contextualizar e de definir esse sentimento com as cores da razão existe em todos os nossos três filmes argentinos estudados, porém cada um o expressará a seu modo. *La familia unida esperando la llegada de Hallegwyn* vai tentar explicar a sensação de horror, percebida mais em termos coletivos que individuais, através de uma alegoria de seu país. Com o intuito de obter uma base especificamente cinematográfica na construção imagética dessa alegoria singularizada pelo horrorífico, Bejo foi beber na fonte do cinema de horror. E será através da extração, algumas vezes literal, das imagens desse cinema que Bejo fará remissão ao contexto histórico argentino.

Como havíamos adiantado, Bejo utiliza a imagem do cavaleiro de *O chicote e o corpo*, de Mario Bava. A imagem é de fato extraída de um outro universo e apropriada por *La familia unida esperando la llegada de Hallegwyn* como se fosse sua. O filme de Bejo não “cita” a cena do filme de Bava e sim a incorpora. Aqui, Kurt Menliff não é mais Kurt Menliff, e sim Hallegwyn. Quando vemos a imagem, reconhecemos por suas características e texturas que ela não pertence originalmente ao filme, mas a aceitamos como se pertencesse. Embarcamos na sugestão de que aquele homem que galopa na praia deserta é o próprio ser misterioso que progressivamente se aproxima da mansão. O filme de Bava, no entanto, não é apropriado somente através da repetição desse plano toda vez que se quer indicar a proximidade da chegada do personagem-título. Na cena em que os “de fora” organizam a projeção clandestina sobre o paradeiro de Hallegwyn, a imagem projetada é o mesmo plano do filme italiano. A diferença é que aqui ele é assumido como imagem de um filme e não como componente integrante da narrativa. Além da imagem, a banda sonora de *O chicote e o corpo* também será apropriada. Isso ocorre através do uso de sua música, que aparecerá no filme de Bejo em distintas ocasiões, e também através do “empréstimo” de seus diálogos. As falas que ocorrem na sequência em que Menliff chega ao castelo de sua família são escutadas no momento em que a família do filme argentino está reunida vendo televisão. A Tia manda o mordomo ligar o aparelho. A partir do gesto do serviçal, o que

começa a ser transmitido pela TV, cuja imagem não vemos, nada mais é que o início de *O chicote e o corpo*. No instante em que no filme de Bava anuncia “Kurt está de volta”, o casal integrado repete o seu bordão: “esperando a chegada de Hallowyn”.

Nesta última cena, a relação de Menliff com Hallowyn se desloca da conversão do primeiro no segundo. O próprio retorno de um tal Kurt, que escutamos no som transmitido pelo televisor, é remetido à volta de Hallowyn. Aqui, *O chicote e o corpo* é diegeticamente *O chicote e o corpo* sendo veiculado pela televisão e o seu protagonista identificado pelo nome é diretamente comparado ao “monstro” de *La familia unida esperando la llegada de Hallowyn*. O primeiro já voltou e o segundo ainda se encontra no percurso de sua volta. Indicamos no tópico anterior que o filme de Bejo apresenta pontos de semelhança com o enredo de *O chicote e o corpo*. Porém, há diferenças, inclusive em relação ao mote inicial. Se aquele se baseia no temor sentido pela espera de um ser misterioso à mansão e ao seio de uma família abastada, este possui como conflito deflagrador justamente o retorno ao lar de um filho execrado por sua família. O que a família do filme de Bejo não quer que aconteça já acontece logo de início na família do filme de Bava. Aqui a narrativa resume o percurso da volta de Kurt em poucos planos e não toma a espera da família como momento fundamental e sim privilegia o horror que a presença já instalada de Kurt provoca. Ele, concretamente, comete terríveis atrocidades contra os seus e as permanece cometendo mesmo após a morte. O seu espírito assombra e atormenta os seus parentes. Ao passo que, como veremos, a chegada de Hallowyn no final do filme não corresponde ao pavor nutrido pela família burguesa.

É lícito lembrarmos que a apropriação de fragmentos de um filme de horror já havia sido feita, dentro do contexto do *Cine Subterráneo*, por Cozarinsky em *Puntos suspensivos*. Se os dois realizadores argentinos utilizaram planos dos protagonistas de filmes de horror alheios com o objetivo de realizarem uma fusão entre eles e os seus personagens, cabe indicar que no caso de Cozarinsky o procedimento é um pouco distinto. *Nosferatu é M* assim como Kurt Menliff é Hallowyn, porém no filme de Cozarinsky o fragmento é utilizado somente uma vez e apenas no final com o nítido propósito de estabelecer uma conexão entre a morte do vampiro e a morte de seu protagonista. *Nosferatu*, por ser um filme consagrado pela história do cinema, da mesma maneira que o expressionismo como estilo cinematográfico e Murnau como realizador, é mais conhecido e apresenta a capacidade de ser reconhecido mais facilmente pelo espectador. Além disso, a própria imagem de *Nosferatu* escolhida e utilizada em *Puntos suspensivos* é muito mais emblemática: trata-se de seu desfecho. Nele, vemos a face de Nosferatu e o reconhecemos

como personagem de outra obra. O reconhecimento ou a possibilidade de reconhecimento é o ingrediente que materializa o efeito da citação. Deste modo, consideramos que Cozarinsky pretendeu conscientemente citar *Nosferatu* e que Bejo, ao selecionar o plano de Menliff cavalgando na praia, objetivou menos citar um determinado filme e mais dialogar, de uma maneira ampla, com o cinema de horror. Sua intenção principal não parece ser a de provocar o reconhecimento imediato das imagens de *O chicote e o corpo* e mais a de entrar em um universo ficcional estabelecido para a partir dele construir o seu.

O intertexto de *La familia unida esperando la llegada de Hallegwyn* com o horror cinematográfico não se limita a Mario Bava. O filme estabelece um diálogo com o gênero também através do resgate de sua iconografia e da concepção visual que elabora como *mis-en-scène*. Sua fotografia em preto e branco, com luzes e sombras contrastadas e sombras projetadas em excesso, nos remete à estilização do cinema de horror clássico, notadamente hollywoodiano, dos anos 1930 e 1940. A própria mansão burguesa remete ao cenário das casas mal assombradas com suas grandes escadas, passagens secretas e objetos que parecem ter vida. No entanto, essa é a mesma fonte com que Bava se alimenta para reconfigurá-la à sua maneira tanto em *O chicote e o corpo* como no segundo episódio de um filme que dirige no mesmo ano: *As três máscaras do terror / I tre volti della paura* (Itália, 1963). Bejo também utiliza esse curta-metragem como referência. Diferentemente do filme estrelado por Christopher Lee, *As três máscaras do terror* é um filme dividido em três episódios autônomos. Compostos como breves contos de horror, o elemento utilizado para justificar a união dos três em um mesmo filme e assim lhe conferir uma unidade parece ter sido o conceito de que todos são histórias que versam sobre o medo. A abrangência da noção é de certa forma atenuada com a inclusão de um outro componente capaz de provocar impressão de unidade: o ícone do horror clássico Boris Karloff [1887-1969] como apresentador e mestre de cerimônias do filme. O ator, além de aparecer como ele mesmo antes do primeiro e depois do último episódio, será o protagonista do episódio do meio. Não é por acaso que é justamente com esse que *La família unida esperando la llegada de Hallegwyn* diretamente dialoga.

Intitulado *I Wurdalak / O Wurdalak*, o curta-metragem se inicia, assim como *O chicote e o corpo*, com um cavaleiro galopando em uma região inóspita. Os planos iniciais dos dois filmes contêm uma certa semelhança formal, no entanto diegeticamente há uma diferença. Aqui, o cavaleiro em questão não é o “monstro” encarnado pelo integrante da família que está a caminho de casa, e sim o conde Vladimire d’Urfe (Mark Damon), o herói da história. Assim como em *O chicote e o corpo*, *O Wurdalak* se passa no século XIX e

também tem como cenário principal a residência de uma família. Porém, em vez de um castelo, o ambiente familiar se configura em um rancho e em vez de aristocratas seus integrantes são proprietários rurais. A família aguarda ansiosamente a chegada de um de seus componentes, no caso, o pai Gorca (Boris Karloff). Este, se originalmente não é um monstro, caso não volte à sua casa até a meia noite poderá ter se transformado em um. Sdenka (Susy Andersen), a jovem filha, explica ao herói que seu pai havia saído para caçar um bandido que todos diziam ser um Wurdulak. Esse monstro, que na verdade é uma espécie de vampiro, possui a peculiaridade de querer sugar o sangue de quem mais amou em vida. Quanto mais o ente querido foi amado, mais o Wurdulak terá a necessidade de destruí-lo. O único meio de acabar com o monstro é traspassar o seu coração. Segundo a narrativa da jovem, antes de partir o pai lhes havia dito que se não retornasse em cinco dias a ordem é para que um dos seus o traspassasse com uma lança porque, provavelmente, ele não será mais ele e sim um morto-vivo sedento de sangue. Na dúvida, a orientação é fazer o sacrifício. O prazo está na iminência de se encerrar e o pai não chega. A espera é tensa porque caso o velho Gorca retorne depois da meia-noite sua família não saberá como identificá-lo. O que fazer? Correr o risco de assassinar o próprio pai?

La familia unida esperando la llegada de Hallegwyn, diferentemente do que fez com *O chicote e o corpo*, não realiza uma apropriação das imagens, da música e dos diálogos de *O Wurdulak*. Embora que, sob esse prisma, o diálogo possa parecer menos explícito, o intertexto é bastante nítido. Em primeiro lugar, há tanto no filme de Bejo como em *Wurdulak* a situação da espera que, como indicamos, não é articulada como conflito ou elemento de tensão no filme protagonizado por Christopher Lee. Nessas esperas o ser esperado é, respectivamente, tido como um monstro e apresenta a possibilidade de ser um monstro. Há uma ambiguidade na própria natureza do ser monstruoso que não havia no caso de Kurt Menliff. Tanto no filme argentino quanto no curta italiano a questão da família adquire relevância: como instituição que executa um específico papel no seio da sociedade e como grupo que experimenta em seu interior distintas relações de poder. O filme de Bava, apesar de não propor explicitamente uma alteração da ordem familiar, expõe o conflito de seguir ou de se opor à autoridade do pai. Coloca a pergunta se a autoridade do pai seria sempre inabalável ou se poderia haver momentos em que ela urge ser questionada. Como distinguir e reconhecer a monstruosidade dessa autoridade disfarçada de afeto? Da mesma forma, através da relutância de Sdenka em fugir com o Conde por estar atada aos laços familiares, se coloca o tópico da importância em identificar quando esses laços tornam-se prejudiciais. Os papéis desempenhados por cada integrante do núcleo familiar são em *O*

Wurdalak bastante delimitados. A nora de Gorka é uma mãe clássica cujo amor incondicional pelo pequeno filho a faz impedir que o seu corpo seja traspassado mesmo tendo sido ele vítima do monstro. O seu amor materno a faz inclusive matar o próprio marido. Esses clichês familiares que aqui são manejados dentro dos códigos de um filme de horror são repensados por Bejo a partir do uso distanciado e reflexivo desses mesmos códigos.

Deste modo, *La familia unida esperando la llegada de Hallegwyn* não é um filme de horror e sim um filme que se apropria de forma reflexiva das convenções do gênero. A ação, comum em um filme de horror, do herói traspasar uma arma pontiaguda no coração do vampiro, é no filme de Bejo invertida. Aqui quem utiliza a lança não são heróis e sim a trinca reacionária. Quem sente a lança traspassar o corpo tampouco são vampiros ou monstros e sim as mulheres, a Tia e a Filha, que se atreveram a desobedecer a ordem. No final de *O Wurdalak* temos a revelação de que todos os integrantes do núcleo familiar foram convertidos em monstros. Ficamos cientes que foram contaminados, um a um, pelo pai. Todos agora estão juntos observando de longe Sdenka, também já transformada em Wurdalak, morder o conde d'Urfe. Com esse gesto o ciclo se fecha. Ninguém escapou da destruição perpetrada pela imagem de quem tanto lhe amava. O amor, sentimento que em teoria é o que deve predominar entre os membros de uma família, se transmuta em desejo de aniquilação pela lógica dos mortos-vivos. No filme de Bejo, os assassinatos praticados dentro da família são motivados por razões políticas e ideológicas. O Avô, o Pai e o Noivo não são mortos-vivos, mas demonstram-se estar mortos diante da alteridade. Assim como no final de *O Wurdalak*, no final de *La familia unida esperando la llegada de Hallegwyn* os monstros também são revelados em conjunto. O Noivo coloca uma cicatriz e o Pai põe dentes de vampiro. Mas, no começo o “monstro” não era Hallegwyn? O que se modificou durante o transcurso do filme?

Dentro da lógica do horror-gênero, a caracterização do monstro se faz a partir da aversão e do medo que ele causa aos chamados “personagens positivos”, ou seja, aqueles personagens com os quais o espectador se identifica. É por meio do olhar e da emoção sentida por esses personagens “bons” e da identificação deste olhar pelo receptor da obra que se faz a construção do monstro. Desse modo é fácil identificar Kurt Menliff como o monstro de *O chicote e o corpo* e Gorca como o monstro de *O Wurdalak*. No filme de Bejo é mostrado desde o início que a família possui repulsa e pavor em relação a Hallegwyn enquanto os seres do submundo desejam entusiasticamente a sua volta. A família é formada por indivíduos que têm uma casa e que comem e bebem bem, como nos mostra a sequência

do jantar. O submundo é integrado por seres que vivem na sarjeta como a “gorda”, o “mascarado”, o “zorro” e o “presidiário”. Os primeiros seriam os civilizados e os segundos os bizarros. No entanto logo percebemos que os membros da família que nutrem medo por Hallewyn não são personagens “positivos” e, como consequência, não nos identificamos com eles. Não estabelecida a identificação, tampouco conseguimos nos aproximar com o que sentem pelo personagem-título. Pelas ações empreendidas pelo Avô, pelo Pai e pelo Noivo, observamos que eles sim são monstruosos. E os personagens que são vítimas ou contrárias a essa trinca passam a nos parecer simpáticos: o Filho, a Tia, a Filha e os “de fora” como um personagem coletivo. Se não chegamos a nos identificar, no sentido clássico, com nenhum personagem, certamente somos levados a nos identificar com a instância narrativa em sua catalogação dos “bons” e dos “maus”.

Também consideramos *Barão Olavo, o horrível* como um filme que estabelece suas conexões com o gênero mais pela intertextualidade e pela apropriação de seus códigos do que pela completa adesão. Esta não adesão integral é demarcada por uma postura distanciada que não encontramos, por exemplo, nos filmes mencionados de Mario Bava. Tanto o filme de Bressane como o de Bejo seriam menos filmes de horror e mais filmes que dialogam com o filme de horror. Em ambos, de maneira distinta, por mais que o gênero seja introduzido para dentro de seus interiores, ele sempre será uma exterioridade. No filme argentino, o distanciamento e a postura analítica ao gênero tornam-se evidentes na alteração da lógica do monstro apontada acima. Tal lógica, no que tange à sua estrutura, de certa forma aparece no filme de Bressane. O personagem-título é o “monstro” no começo do filme e continuará sendo até o final. Os personagens que são vítimas de suas maldades, Ritinha e Isabel, nos despertam simpatia. Mas, o que elas sentem por ele não fica claro. A ideia de Barão Olavo como um monstro ou como um ser que provoca horror se esboça já nos créditos iniciais. Neles, sob as cartelas de fundo negro grafadas com letras brancas, ouvimos uma música provavelmente extraída de algum filme de horror hollywoodiano clássico. A atmosfera produzida por aqueles acordes é aqui tomada emprestada. O título do filme então aparece. Em uma cartela lemos *Barão Olavo* e na seguinte *o horrível*. A distribuição do título em duas partes ressalta para o espectador a característica principal do personagem. Em seguida, essa parte do título se transforma no vocábulo “horror” e depois este se converte na palavra “terror”. Em pouco espaço de tempo há uma reiteração de enunciados: a trilha sonora nos remete ao horror cinematográfico clássico e os termos “horrível”, “horror” e “terror” ganham relevo.

O plano que aparece depois dos letreiros é o que, em uma floresta escura, um corpo nu se encontra estirado no chão. O “horror” indicado nos créditos já poderia estar aqui expresso, mas não temos certeza, a imagem é pouco nítida e não é possível saber se aquele corpo nu é de alguém vivo ou morto. Na próxima cena, Olavo, em sua primeira aparição, está enquadrado em *contra plongée*. Ele segura um guarda-chuva. Na medida em que o personagem o fecha e o balança como um gesto de raiva dirigido a alguém, escuta-se em *over* uma gargalhada típica de filmes de horror. Essa gargalhada horripilante, certamente de um personagem maligno, sem sombra de dúvida também foi retirada de algum filme pertencente ao gênero. Bressane, assim como Bejo, é um mixador e o propósito de suas apropriações é estabelecer um diálogo com o universo do horror e menos citar explicitamente um filme específico. A postura de quem está disposto a estabelecer conexões com o mundo do horror, mas deixando claro um certo distanciamento crítico e a ciência de que esse mundo lhe é exterior, já aparece nessa cena de apresentação do protagonista. Antes da inserção da gargalhada, a imagem que nos é mostrada é simplesmente a de um idoso com um guarda-chuva. O seu gesto posterior de empunhar o objeto raivosamente é acompanhado pela gargalhada que, de maneira alguma, lhe fornece atributos horroríficos. O riso é um elemento externo e mais parece um comentário proferido por um dos interlocutores de *Barão Olavo* (no caso, o próprio gênero do horror) do que uma extensão dos pensamentos ou a reprodução de uma gargalhada do personagem. Isso fica ainda mais evidente quando a gargalhada desaparece no meio da ação e deixa os movimentos de Olavo em silêncio. Sem o áudio, temos somente a irritação de um idoso ranzinza. O personagem, além de não causar medo em ninguém, chega a atingir as raias do cômico. Será preciso que a instância enunciativa recorra aos clichês sonoros do gênero (trovões, correntes sendo arrastadas, uivos, gritos, ventania) e que Olavo, de fato, cometa algum ato próximo do monstruoso. O perigo que o envolve é anunciado por Guará, cujo “personagem” não tem outra função que a de alertar: “Cuidado com o Barão! As coisas vão mal. Cuidado com o Barão!”.

Mas que perigo o Barão pode provocar? Sob a tela preta, a voz *over* do Padre informa que o seu patrão toda noite sai para matar cachorros. Em seguida temos a repetição do plano do corpo estirado na floresta e contínuos uivos e latidos. Posteriormente, no cemitério, o Padre mostra a Olavo o local onde ficam os túmulos das virgens. Temos ciência, logo de início, de que o protagonista possui hábitos e gostos que fogem da “normalidade”. O seu aspecto cruel se acentua através de outras ações que nos são mostradas pouco a pouco: a agressão ao Padre, o estrangulamento da Cigana, a

responsabilidade pelo aborto de Ritinha e a repressão ao romance das jovens que acabará levando Isabel ao suicídio. Essas situações, no entanto, não são mostradas com o intuito de construir progressivamente um perfil psicológico ou de reiterar aspectos de seu caráter. O que importa já é ponto pacífico desde os créditos iniciais: Olavo é o monstro desse “filme de horror” autorreflexivo. Se por acaso a ilusão dessa monstruosidade por vezes parecer frouxa, isso não apresenta nenhuma relevância. Ele, assim como os ruídos típicos do gênero articulados ao longo do filme, é o resultado de uma mixagem e não o som original. Barão Olavo contém nele próprio um histórico de vilões do cinema de horror. Instalar o “clima” do horror, que em muitos casos pode aparecer, desaparecer e aparecer novamente em uma mesma cena, é mais importante que narrar uma história de horror. Uma narrativa condizente ao gênero usualmente é estruturada pelo suspense, calibrado cronologicamente, que culmina no elemento chave: a consumação do medo. Aqui, não há um crescendo atmosférico e sim a atmosfera abruptamente inserida e abruptamente retirada. Na verdade, não é que *Barão Olavo* não está preocupado em contar uma história de horror e sim, como já havíamos indicado, de que não está preocupado em contar qualquer história.

A autonomia das cenas em sua referência ao gênero não se concretiza somente pela ausência de progressão dramática ou de uma cena seguinte que lhe confira um princípio de continuidade mais urdido e sim, muitas vezes, pela repetição. A cena do estrangulamento da Cigana se repete. O plano do corpo estirado na escuridão da floresta aparece três vezes. A inserção da imagem de um trem fantasma típico de parque de diversão de cidade do interior também ocorre três vezes ao longo do filme. O trem fantasma, grafado com os dizeres “Expresso do terror” e “o pesadelo ao vivo”, terá a sua imagem emoldurada pela mesma sequência de sons tenebrosos de cenas anteriores. Bressane não quis realizar um filme que se aproximasse do horror através de seus aspectos narrativos e sim que com ele estabelecesse uma transfusão por meio da releitura de seus clichês. Mas o filme não se restringe a esse procedimento. Como já indicamos, *Barão Olavo* é um filme de horror filmado praticamente todo de dia e tem como cenário uma mansão em Teresópolis.

Barão Olavo se entrelaça com a sua locação. O único momento em que o filme se desloca da casa e de seus arredores e se empenha em mostrar o contexto geográfico no qual está inserido é quando a câmera, em plano geral, faz uma panorâmica da Serra do mar. Após meio minuto de paisagem em silêncio entra na banda sonora o samba *São coisas nossas*, de Noel Rosa. Nesse instante, *Barão Olavo* se abre para o exterior e no movimento parece deixar claro que, além de ser um filme de horror, é um filme de horror brasileiro. A demarcação “brasileiro” como traço distintivo não se concretiza somente pela revelação do

entorno ou pela inserção de um gênero musical considerado local, mas pela sugestão de um jeito próprio de se fazer qualquer ação, incluindo a de realizar um filme de horror. Esse “jeito nosso” é sinalizado quando da panorâmica da serra passamos para uma “sequência de montagem” com a permanência da canção de Noel. Nela vemos Ritinha na cozinha bebendo água, a repetição do plano em que Olavo e Cigana discutem e Ritinha urinando no banheiro. A letra da canção seleciona e indica o que seria legitimamente nosso, em outras palavras, legitimamente “brasileiro”. Após descrever diversas situações ordinárias, as define pelo refrão como “Coisa nossa, muito nossa”. Assim, em tom debochado, aponta que “o [nosso] bonde parece uma carroça”. Em outra parte faz menção à “menina que namora na esquina e no portão rapaz casado com dez filhos, sem tostão” para logo vaticinar “se o pai descobre dá uma coça”. A atmosfera cotidiana e corriqueira dessas situações classificadas como “nossas” pelo samba reverbera nos planos em que Ritinha executa ações sem importância e no plano “tenso” do protagonista com sua cúmplice que, por ser uma repetição, perde tensão e ganha trivialidade. A sequência monta e estrutura o mundo anteriormente visto de *Barão Olavo* como um cotidiano. Esse mundo estilizado, costurado a partir dos clichês do filme de horror, também é “coisa nossa, muito nossa”. Se este filme de horror, tal como o bonde do samba de Noel, mais parece uma carroça e não um filme de horror “original”, pouco importa. O horror “internacional” empresta os elementos e “nós” os recriamos à nossa maneira. Na cena seguinte, o ato “aversivo” que o nosso “monstro” realiza é o de estar sentado no bosque comendo areia com uma pequena colher. Barão Olavo come terra como se fosse sobremesa. Seria esse gesto do monstro de degustar o nosso “solo” ou a nossa “terra” mais uma sugestão de que o filme de Bressane se coloca como um filme de horror brasileiro?

La familia unida esperando la llegada de Hallowyn é um filme mais claustrofóbico que o de Bressane. Os dois filmes se fecham em mansões burguesas, mas enquanto o da Belair aproveita os recantos externos e articula através da entrada de luz a relação exterior/interior da casa, o de Bejo se confina em seus interiores. O único momento em que a família sai da casa é quando, através de uma passagem subterrânea e secreta, se dirige ao cemitério. Ainda assim, este revela-se ser da família e um anexo da mansão. Essa sequência se passa à noite. Apesar das demais cenas serem em interiores, tem-se a impressão de que diegeticamente o filme se passa inteiramente no período noturno. Se *Barão Olavo* é um filme de horror “solar”, *La familia unida esperando la llegada de Hallowyn* é um filme de horror filiado à escuridão, como a grande maioria dos filmes do gênero não deixa de ser. O filme brasileiro se passa em uma região serrana. O filme argentino, apesar de que em

nenhum momento mostra a fachada da mansão e o seu entorno, sugere se localizar no perímetro urbano. A família burguesa nitidamente vive em uma grande metrópole, assim como “os de fora”. Estes, também sempre se encontram em espaços fechados. A única exceção talvez pudesse ser o “lugar” da cena em que esperam a chegada de Hallelwyn com um churrasco. Ela é filmada em estúdio e por sua iluminação seria possível cogitar que, diegeticamente, estamos de dia e em um espaço externo. No entanto, é evidenciado que se trata de um estúdio. A revelação do artifício, diferentemente do que ocorre nas sequências da família, é concretizada. Dessa forma pouco importa se o ambiente indicaria exterioridade, uma vez que a ilusão da ficção foi rompida. Torna-se mais relevante a sensação de ambiente interior provocada pelo estúdio. Em suma, se “os de fora” se assemelham aos “de dentro” por sempre estarem trancados em espaços fechados eles possuem em seus recintos algo que os “de dentro” não tem: a reflexividade.

Além da reflexividade há um outro elemento que também somente pertence ao submundo: a cultura popular. Entre os “de fora” há a presença do futebol e a sinalização de que esse esporte originariamente bretão é um elemento da cultura argentina está no uniforme do *Boca Juniors*. Os marginalizados também tomam mate, hábito que não é cultivado pelos burgueses. Na sequência específica da recepção a Hallelwyn, veremos a inclusão de outros símbolos da cultura popular argentina: o churrasco e o tango através de um imitador de Carlos Gardel. Em *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*, tudo o que em termos de cultura é popular ou argentino se concentra no espaço localizado “fora” da família burguesa. Em *Barão Olavo*, uma manifestação popular e brasileira como o samba pode sem problemas se infiltrar no ambiente burguês. Lembremos que a canção de Noel Rosa aparece como música não diegética. Portanto, se talvez a família ficcional não cultive o samba, a narrativa sim o aprecia e não vê inconveniente em colocá-lo fora do ambiente popular em que surgiu. No filme de Bressane, ao contrário do de Bejo, a dicotomia entre “de dentro” e “de fora” não é classista e cultural e mas sim pontuada pelo o que está dentro de seu mundo ficcional e pelo o que está fora.

Havíamos caracterizado o mundo ficcional de *Barão Olavo* como fechado em si mesmo e apontamos que ele é permeado pelos clichês do horror. Esse mundo, erigido através de personagens e cenários próprios, se encerra. Entretanto, o seu “fim” não pressupõe o fim de *Barão Olavo*. O filme continua, não mais na mansão de Teresópolis, e sim nas ruas de Copacabana. Parte do elenco, não mais incorporando os seus personagens e sim se situando na fronteira entre eles e suas próprias personas, provocará um happening com os transeuntes do bairro. Esse procedimento de instalar um “teatro” no meio de um

local público e de suscitar um acontecimento através de sua própria montagem ou da interação direta dos atores profissionais com os atores sociais ali presentes transcorre em quase todos os filmes da Belair. Ele é um dispositivo em *Sem essa Aranha*, acontece pontualmente em *Copacabana mon amour*, ocorre sem interação direta entre atrizes e passantes em *Cuidado madame* e aqui em *Barão Olavo* o temos no final. Estamos agora em um espaço demarcado por estar “fora” do filme que estávamos assistindo até então. Mas, antes de falarmos sobre esse espaço e de sua relação com o espaço de “dentro”, veremos como a narrativa do mundo fechado se “resolveu”.

Barão Olavo sintetiza informações e mostra situações importantes em poucas cenas. Esse poder de síntese não deixa de ser manejado em seus momentos finais. O protagonista está na mesa da sala comendo algo com um ar pensativo. Isabel entra e logo sai de quadro. A cena seguinte é uma espécie de *flashback*, provavelmente acionado pelos pensamentos de Olavo, em que voltamos para imagens já vistas: a de Ritinha grávida e a de seu aborto. Há aqui a inclusão de um plano que não havia antes: o de Olavo na janela observando. O *flashback* se encerra e, no retorno ao presente, Olavo e Isabel continuam no espaço da sala. Sem encará-la o Barão diz à jovem tê-la visto hoje no quarto com Ritinha. No plano seguinte uma faca em detalhe é apanhada por uma mão. O corte nos leva para o plano já visto de Isabel se matando com uma punhalada. O suicídio, se na primeira vez que foi mostrado parecia abrupto, agora apresenta uma aparente explicação. No cemitério, o Padre está sozinho com o corpo de Isabel. Ritinha, escondida, o observa excitada. Não temos o seu plano ponto de vista para sabermos o que o Padre está fazendo com o cadáver da moça. O seu ponto de vista só aparece quando o sacerdote já está arrastando o corpo de Isabel com o claro intuito de ocultá-lo. Posteriormente, o Padre avisa ao seu patrão que Ritinha o viu sair com o corpo de Isabel. Em seguida, ocorre a cena que consideramos fundamental.

No quarto da jovem morta, o seu cadáver está deitado na cama. Ao seu lado, Ritinha está sentada velando-o. Barão Olavo então entra no cômodo e dirige o olhar à Ritinha. Os dois se olham por alguns instantes até que ela se levanta e conduz o velho com a mão até a cama. Ela sobe na cama e se aproxima da amante morta. Olavo, em pé, de frente para as duas e de costas para a câmera, estende a sua grande capa. Com ela, tapa as duas moças, tirando-as de nosso campo de visão. A câmera, que tudo observava da janela, se desloca dessa imagem e se dirige ao jardim. Temos aqui a sugestão de um *ménage à trois* necrófilo. Barão Olavo e Ritinha se unem para amar Isabel independentemente de sua morte.

A história, em nossa mental junção de seus pedaços, parece ter acabado aí. Entretanto, após essa cena ocorre uma nova volta ao tempo. Ritinha e Isabel, amparadas por

uma sombrinha, caminham pelo jardim. As duas se beijam e depois do carinhoso gesto, abraçadas, olham e sorriem para a lente. Essa imagem, que no tópico anterior indicamos sua semelhança com a imagem final das duas amantes de *Matou a família e foi ao cinema*, ainda não é a última. O corte nos leva para um primeiro plano de Olavo. O protagonista, como de costume, as observa. Sua expressão demonstra incompreensão e uma certa surpresa. Talvez essa tenha sido a primeira vez que se deparou com as jovens juntas. Na banda sonora escutamos os ruídos de sino que frequentemente o acompanham. A narrativa desse mundo de dentro da ficção, isto é, desse universo fechado e determinado por suas próprias regras e códigos, se inicia e termina com a imagem do horrível Barão. Ele é esse mundo. Esse mundo o pertence. Se esse é um mundo de horror é ele o único responsável pelo horror. Contudo, o *ménage à trois* que ao mesmo tempo é e não é o desfecho, havia nos indicado uma aparente reconciliação entre Olavo e uma de suas vítimas. O apagamento de mágoas passadas aparentemente se consumou. A reconciliação entre os personagens sugere se estender em uma maior: na realizada entre o mundo de horrores do Barão e o amor, introduzido por Ritinha. Mas, é possível que aquele monstro possa nutrir algum sentimento nobre por alguém? É factível que nesse circo de horror haja afeto? A volta à face de Olavo pode nos dizer que não e que de fato nada se alterou. Curiosamente, no lado “de fora” da ficção não encontraremos o Barão e tampouco Ritinha. O protagonista permanece trancado em seu mundo.

A primeira imagem do lado “de fora” é a de Ignez encarando a câmera e dizendo ironicamente, através de sinais, que naquele grupo que está atrás dela é onde se encontra o dinheiro. A câmera a acompanha quando passa paralelamente a uma fila que supomos ter sido formada para recolher determinado tipo de pensão paga pelo Estado. A atriz sai de quadro e deixa a fila de lado enquanto a câmera a permanece registrando. No áudio, surge abruptamente um ruído semelhante ao provocado por uma turbina de avião. O som desaparece no corte para o plano seguinte. Nele, Guará, portando óculos escuros e uma roupa completamente diferente da batina cor de rosa que usava nos arredores da mansão, repete o seu bordão: “Cuidado com o Barão! As coisas vão mal, muito mal. Cuidado com o Barão!”. No próximo plano, o som de turbina retorna. Ignez anda pelas ruas de Copacabana e, depois de ver as pessoas passando, começa a se fingir de deficiente mental, atitude que seu personagem já havia tomado. Ignez, portanto, se aproxima de Isabel. A atriz ameaça morder as pessoas. A imagem da fila volta e um idoso que está nela acena para a câmera. Surge Isabella, a atriz que interpreta a Cigana, com as roupas do personagem. Ela confronta os passantes de uma forma ainda mais direta. O seu gestual agressivo e incisivo é o mesmo

que tinha quando afrontava Barão Olavo no lado “de dentro” da ficção. A Cigana, de tão impertinente, chega a provocar a reação de uma senhora que, de fato, lhe golpeia com a bolsa. O som de turbina desaparece e o silêncio ressurge no final do plano. Na próxima imagem, um outro personagem aparece, levemente modificado. O Padre, trajando roupas comuns, atravessa a rua fazendo o sinal da cruz. Em seguida, Guará repete o gesto de seu personagem e finge ser um zumbi.

Eis que na banda sonora surge a canção *Do outro lado da cidade* cantada por Roberto Carlos. Havíamos afirmado que em *Barão Olavo* há a coexistência de dois lados distintos: o “de dentro” e o “de fora” da ficção. De um lado, está a mansão do personagem-título e do outro as ruas de uma grande metrópole. O primeiro é uma ficção de horror autoconsciente e o segundo o registro de um happening entre atores e transeuntes. A canção, aqui utilizada como comentário, fala da coexistência de dois lados, no caso dois lados que pertencem a uma mesma cidade. Se *Barão Olavo* é um filme dividido em dois, a cidade da letra de Roberto Carlos também é repartida em duas. Na canção, o emissor do discurso atualmente se encontra no lado da cidade que não lhe pertence e que tampouco gosta porque “não tem sol e tudo é muito triste” já que nele “a alegria que havia em minha rua não existe”. Para ele a felicidade somente está “no outro lado da cidade” e seu maior desejo é encontrar a mulher que procura e voltar para lá. Enquanto a música toca, os nossos atores continuam sendo o *outro* para quem os observa na rua. Ignez permanece olhando para os transeuntes e fingindo ser débil mental. Seja andando normalmente pelas ruas e avenidas, organizadas em uma fila ou paradas vendo a encenação, as pessoas aparentam estar em um estado de letargia permanente. Tampouco é por acaso que Guará reproduz o gestual característico de um zumbi. Os atores procuram arrancar os anônimos da apatia ou do automatismo mediante a provocação e a interrupção, ainda que breve, da ordem cotidiana. Os únicos que parecem embarcar no jogo proposto pelos intérpretes são as crianças que se divertem com a pregação do Padre em uma praça. De um modo geral, o imobilismo, mesmo móvel, segue o seu curso e fluxo. Essa apatia nos indicaria que na verdade estamos no lado triste da cidade? Se este não é o lado alegre, qual seria? O lado em que mora o Barão?

Enquadrado em *contra plongée*, Guará se encontra no meio da rua de braços abertos. Grita diversas vezes clamando cuidado com o Barão. Ele vira e, caminhando em direção oposta à câmera, que permanece fixa, grita: “Povo dessa cidade, cuidado com o horrível Barão! Cuidado com o terrível Barão!”. Ignez corre em sua direção e o empurra fazendo-o cair no chão. A queda o faz parar de gritar. O ator se levanta e continua andando

como zumbi. Neste instante, a voz de Roberto Carlos retorna justamente no trecho em que canta “desse lado da cidade não tem sol e tudo é muito triste”. O corte nos leva para o plano geral, fixo, do pico Dedo de Deus.²⁶ Cobrindo a paisagem mergulhada em um entardecer, a canção diz: “eu vou mudar para o outro lado da cidade pra melhor lhe procurar”. O outro lado da cidade localizado atrás do pico é onde fica a mansão do Barão? Este monumento geológico, aqui disposto, adquire uma importante dimensão dentro da lógica do filme. Torna-se um elo entre o lado “de dentro” e o lado “de fora” da ficção horrorífica. É o elemento que fica na fronteira entre esses dois lados ou uma espécie de portal que os conecta. No entanto, se esses dois lados ou dois mundos são delimitados pelo pico, não há nenhum elemento que delimite ou distinga o grau de horrorífico que existe em cada um deles. O lado de fora da ficção cinematográfica de horror é tão ou até mais horrorífico que o lado de dentro. É o que nos indica a imagem e o som que sucedem a paisagem e a alegre canção de Roberto Carlos: a tela preta e a gargalhada horripilante respectivamente. Trata-se da mesma gargalhada do início de *Barão Olavo*. Se antes ela nos introduziu ao protagonista aqui, ao cobrir a escuridão, nos mostra, com humor, que o horror está para além daquela criatura fictícia ou de qualquer representação. O horror, definitivamente, não está no horror.²⁷

O horror, em *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*, como a chegada de Hallelwyn assim o comprova, não estava nele. Como consequência, tampouco estava no cavaleiro de *O chicote e o corpo* ou em qualquer outro filme de horror. O horror é a mansão burguesa, isto é, a própria Nação Argentina. Hallelwyn, ao ser finalmente revelado, não é nenhum monstro e tampouco aparenta possuir a filiação “aristocrática” que o Pai lhe havia atribuído na cena da conferência de imprensa. O personagem-título parece ser um político de cidade pequena que, com alegria, é recebido por seus eleitores. Sua caracterização é claramente cômica e até mesmo grotesca: bigodinho, peruca desalinhada e terno meio surrado. A elegância não o acompanha. Os “bons modos” ou as regras de etiqueta à mesa tampouco. Hallelwyn come um “típico churrasco *criollo*” com extrema voracidade e toma vinho pelo gargalo. O político pertence ao povo e com ele sente-se em casa. O seu carisma e magnetismo pessoal são imbatíveis: o submundo o admira sinceramente. Se o Pai é o líder

²⁶ O pico Dedo de Deus se encontra nos limites do Parque Nacional da Serra dos órgãos, localizado na Serra do Mar. O pico, que possui 1.692 metros de altitude, e cuja formação se assemelha a de um dedo indicador apontado para o céu, tem como melhor ponto para ser avistado justamente um mirante que fica próximo da entrada de Teresópolis. Provavelmente, a imagem do Pico ao entardecer que vemos em *Barão Olavo* foi captada a partir desse mirante.

²⁷ Frase dita por Bressane no filme *Horror Palace Hotel* (Jairo Ferreira, Brasil, 1978).

incontestável dos “de dentro”, Hallelwyn é quem lidera os “de fora”. Com a chegada do político, a oposição entre Pai/ Hallelwyn torna-se ainda mais evidente: temos a autoridade conservadora e repressora de um lado e o carisma bonachão do outro. O ditador versus o populista.²⁸

No entanto essa oposição pode também significar as duas faces de uma mesma moeda. Tanto o Pai quanto Hallelwyn são interpretados pelo mesmo ator Osvaldo de la Vega. Esse dado é camuflado pela forma como os personagens são caracterizados. O personagem do Pai é calvo e fortemente maquiado. Sua maquiagem se assemelha à do cinema silencioso de uma maneira geral e particularmente à utilizada nos filmes expressionistas. A sua figura em si se conecta ao cinema e singularmente a um cinema por definição estilizado. Por outro lado, Hallelwyn não está maquiado e sim ao natural. A sua caracterização não se referencia diretamente a nenhum clichê cinematográfico e sim a um clichê ou estereótipo extraído do cotidiano latino-americano: o político populista. Este, apesar de ser um referente “real”, aqui não deixa de carregar elementos postícios: a peruca. Conforme observamos no item anterior, Hallelwyn é fruto de uma mixagem entre referências políticas e referências artísticas. Nele estão reunidos Juan Domingo Perón, o protagonista homônimo da peça de Ghelderode e o Kurt Menliff de *O chicote e o corpo*. Apesar disso, quando o personagem-título aparece, as referências artísticas são eclipsadas pela referência política principal. A sua chegada é televisionada: a família a assiste pela televisão e, na cena da recepção, uma voz *over* semelhante a de um repórter a narra eloquentemente. Hallelwyn é o político populista exilado que chega na mansão-país para desespero do Pai-presidente atualmente em exercício. O elo entre eles é o corpo do ator que os interpreta. Parece-nos nítido que a escolha do mesmo ator para interpretar os dois papéis não foi fortuita. *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* não se identifica com nenhum dos dois. O presente, assim como o filme, é pouco iluminado. Um futuro, que seria iluminado pelo retorno hipotético do velho líder carismático, não se concretiza. Se entre o ditador e o populista o filme prefere ficar sem nenhum, isso não quer dizer que ele os enxerga como equivalentes. O primeiro e todos os seus asseclas são monstruosos e nefastos.

²⁸ Lembramos que a mesma oposição já havia aparecido em *Terra em transe* através das figuras do ditador Porfírio Diaz e do político populista interiorano Felipe Vieira. Cabe indicar que a caracterização (o bigode, o cabelo e as roupas) de Hallelwyn lembra muito a do personagem interpretado por José Lewgoy. Se no filme de Bejo Hallelwyn é remetido a Perón, nos parece lícito recordar que no filme de Glauber o governador Vieira era remetido a João Goulart.

Quando o Pai, o Noivo e o casal integrado levam a Filha para a mesa de sacrifício, o que escutamos na banda sonora é a *Marcha de la libertad*,²⁹ o hino da autodenominada *Revolución Libertadora* que derrubou o governo constitucional de Perón em 1955. Apesar de a música não ser diegética, os personagens a cantam. A narrativa associa ideologicamente os integrantes da família e o movimento militar que realizou o golpe e instituiu a proscrição do peronismo. Os personagens, ao cantarem a marcha militar, a carregam para o campo diegético e concordam com a associação. Ocorre uma regulação na relação entre a narrativa e o contexto político argentino, que aqui se faz ainda mais explícita, completando assim a alegoria. Esta, em sua ação de se completar, reafirma e potencializa sua configuração notadamente didática. Aquela família, simplesmente, é o que de mais reacionário tomou conta do país após a deposição de Perón. Enquanto torturam e traspassam a Filha com a lança, os personagens esbravejam em prol da pátria. Este ritual se contrasta com um ritual anterior, ocorrido logo após a deglutição do “típico churrasco *criollo*”. O cadáver da Mãe/ Evita é oferecido a Hallelwyn e aos marginalizados do submundo. O corpo é colocado na grande mesa de refeição e todos o devoram em um banquete antropofágico. A Mãe é absorvida, assimilada, levada ao interior e aos intestinos do povo. Um pouco adiante Hallelwyn será devorado, sexualmente, pela Filha. Se tal devoração foi fatal, não sabemos. O político sedutor, após o ato sexual, cai exausto e adormece. Ainda inconsciente, ele será carregado nos ombros pelo Filho, que o carrega da mesma forma que antes carregou o cadáver da Mãe. Primeiro o Filho violou o corpo da Mãe/ Evita, teria ele agora violado o corpo de Hallelwyn/ Perón? O corpo do político tão esperado é agora depositado na escadaria da mansão. O filme de Bejo parece ser claro: Hallelwyn era uma ideia ou um conceito que precisava preencher um vazio de ideias e de conceitos. A ideia de Hallelwyn é mais forte que a própria presença física de Hallelwyn. Mesmo se ele desaparecer novamente, a ideia que representa ficará. No espaço “de dentro” o horror fica mais explícito quando, ao som do hino da *Revolución Libertadora*, o Noivo

²⁹ Essa é a letra: “En lo alto la mirada. Luchemos por la Patria redimida. El arma sobre el brazo. La voz de la esperanza amanecida. / Que el sol sobre tu frente. Alumbra tu coraje camarada. Ya el brazo de tu madre. Te señalo la ruta iluminada. / Y si la muerte quiebra tu vida. Al frío de una madrugada, Perdurará tu nombre. Entre los héroes de la patria amada. / Y cuando el paso firme de la Argentina altiva de mañana. Traiga el eco sereno. De la paz con tu sangre conquistada. Cantarás con nosotros camarada. / De guardia allá en la Gloria Peregrina. Por esta tierra de Dios tuviera. Mil veces una muerte Argentina. Mil veces una muerte Argentina. ¡Viva la Patria!”

coloca a cicatriz, o Pai coloca os dentes de Vampiro, a mulher do casal integrado coloca o vestido de noiva e o homem do casal abre um sorriso com os dentes podres. No espaço “de fora” os integrantes do submundo, sem Hallewyn por perto, tiram as fantasias e se revelam atores. A ficção se finaliza. Juntos, os atores abandonam o estúdio cinematográfico e o deixam vazio. Foram eles encarar o horror do mundo “real”?

Considerações finais

A passagem dos anos 1960 para os 1970 marcou um certo desgaste do cinema moderno e do cinema de autor da década anterior. É justamente nesse momento em que Rogério Sganzerla e Edgardo Cozarinsky passam da crítica para a realização cinematográfica. Eles, inveterados cinéfilos, assíduos frequentadores de cineclubes e cinematecas e, por conseguinte, possuidores de uma consistente formação cinematográfica, haviam acompanhado enquanto críticos profissionais o aparecimento e apogeu do cinema moderno. Este cinema antes admirado nas páginas em que escreviam para jornais e revistas, agora surgia, através de seus filmes, não mais como um modelo a ser seguido e sim como um referencial em seu momento de crise e redefinição. Se esta conjuntura de esgotamento dos paradigmas dos Cinemas Novos era global e havia sido acionada a partir da absorção do emblema 1968 pelo campo cinematográfico, constata-se que houve diferenças propiciadas pelas especificidades de cada dinâmica. Torna-se complexo imaginar que um fenômeno considerado “global”, porque ocorreu ao mesmo tempo nos mais diferentes pontos do planeta, possa ter acontecido da mesma forma em distintos contextos nacionais. Claro está que a crítica aos Cinemas Novos e a emergência de novas proposições feitas por atores sociais que deles fizeram parte [como cineastas ou críticos] ou por atores sociais novos, se deram de diferentes maneiras na Europa, na Ásia, na América do Norte e na América Latina. Procuramos demonstrar, por meio da comparação entre duas cinematografias latino-americanas, que no cinema latino-americano tal fenômeno não foi homogêneo. O imperativo de questionar o modelo da década de 1960 ocorreu de forma particular no Brasil e na Argentina. Quisemos mostrar como esse questionamento se deu não em termos gerais em relação ao cinema moderno internacional e sim, em termos específicos, aos seus desdobramentos no Brasil e na Argentina.

No Brasil, em 1968, o paradigma de cinema moderno ainda era o Cinema Novo, enquanto na Argentina não era mais o *Nuevo Cine Argentino* e sim o então recente *Grupo Cine Liberación*. No primeiro país, dentro do âmbito do cinema moderno, o Cinema Novo já se constituía como uma “tradição”. Tinha sido o primeiro e até então o único movimento cinematográfico de renovação. Em seis anos de atividade incorporou diretores mais jovens às suas fileiras, isto é, realizadores que não haviam participado de seu núcleo duro ou fundador e que, portanto, faziam parte de uma “segunda geração”. A crítica de esquerda nacional e internacional, em linhas gerais, não questionava o seu enquadramento na categoria de “movimento” e, principalmente a segunda, lhe atribuía uma coesão, uma harmonia e uma

organicidade coletiva que por vezes exagerava o que realmente acontecia na prática. Esta mesma crítica, que era a sua interlocutora e lhe era favorável, tampouco questionava o seu carácter político. Para ela o movimento fazia filmes políticos conectados diretamente aos problemas sociais e econômicos de seu país de origem e os explicitava não pelo intermédio de uma mera denúncia transmitida em moldes realistas e sim por uma reflexão vigorosa amalgamada a um aparato estético fundamentalmente moderno. O Cinema Novo pertencia ao cinema moderno, no entanto, era considerado como a expressão genuína de um cinema moderno brasileiro. Tinha as características gerais desse cinema mas nada devia ao cinema moderno europeu. Em outras palavras: não o imitava. A sua brasilidade não estaria somente na paisagem ou no conteúdo e sim em sua forma singular e própria de ser moderno cinematograficamente. Este carácter, classificado como brasileiro e por extensão latino-americano e terceiro-mundista, havia propiciado sua recepção positiva pela crítica e pelos festivais europeus no transcurso de praticamente toda a década de 1960. Deste modo, o Cinema Novo era entendido como 1) um movimento cinematográfico 2) um movimento cinematográfico político e 3) um movimento cinematográfico político moderno. O mesmo não era dito em relação ao *Nuevo Cine Argentino*.

Na Argentina em 1968, o *Nuevo Cine Argentino*, no âmbito do cinema moderno, se era uma “tradição” vinculada a um precursor oriundo da indústria como Leopoldo Torre Nilsson também era, sobretudo, uma tradição que precisava ser negada. Críticos que na época de sua aparição no início dos anos 1960 de certa forma o haviam apoiado como alternativa possível ao cinema argentino comercial estavam, a partir de uma leitura retrospectiva, o rejeitando veementemente. De qualquer forma, mesmo na época de sua eclosão, o *Nuevo Cine Argentino* não obteve da crítica cinematográfica a mesma recepção favorável desfrutada pelo Cinema Novo. Questionava-se se aqueles cineastas realmente compunham um movimento ou grupo com objetivos comuns ou se eram diretores unidos sob o mesmo rótulo somente porque surgiram ao mesmo tempo. Sublinhava-se negativamente a preferência de seus cineastas pelas crises existenciais ou universais de uma classe burguesa “decadente” em detrimento do enfoque aos problemas nacionais e aos setores menos privilegiados. Os filmes desses novos cineastas argentinos eram tidos como apolíticos, alienados e estrangeirizantes porque nocivamente influenciados por um cinema moderno europeu que não poderia servir como exemplo. É interessante lembrar, como breve parêntese, que os mesmos cineastas europeus apontados como influência base do *Nuevo Cine Argentino* [principalmente Bergman e Antonioni] foram recusados por Sganzerla que, em 1965, os enquadrrou como “cineastas da alma”. Sganzerla, em seu artigo homônimo, incluiu nessa categoria Leopoldo Torre Nilsson,

precursor do movimento argentino. No Brasil, na mesma época, Walter Hugo Khouri também era acusado de mimetizar Bergman e Antonioni e de fazer um cinema “universalista” sem pretensões sociais. Assim, Nilsson, os novos argentinos e Khouri estariam em sintonia com os cineastas europeus estetas da incomunicabilidade que, não por coincidência eram recusados pelo Cinema Novo e por Sganzerla. Recordemos que, na primeira metade dos anos 1960, Sganzerla fazia parte da crítica tida como não conservadora e era favorável ao movimento brasileiro. Em suma, se o Cinema Novo fazia um cinema moderno brasileiro, o *Nuevo Cine Argentino* não cumpria os requisitos para fazer um cinema moderno “autenticamente” argentino. Seus filmes seriam, segundo a crítica, meras cópias do cinema europeu e desprovidos de identidade nacional.

O estouro do Grupo *Cine Liberación* por meio da difusão internacional de *La hora de los hornos* em 1968 supriu a demanda da crítica cinematográfica argentina que o *Nuevo Cine Argentino* não preenchia. Surgia então no país um fenômeno que apresentava as características exigidas: 1) um grupo, ainda que não um movimento, coeso entre seu filme e seu manifesto 2) um grupo político e que ainda radicalizava a política através da militância e da assumida subordinação do cinema aos imperativos militantes e 3) um grupo que realizaria um cinema moderno argentino e que por isso poderia ser classificado como pertencente ao NCL. O *Cine Liberación* rompe com a tradição de um cinema moderno cosmopolita que, no Brasil, era encarnado por um cinema tido como diametralmente oposto ao Cinema Novo. O grupo de Solanas e Getino retomou e reconfigurou uma linha levada a cabo por um cineasta que no final dos anos 1950 era tido como o oposto de Torre Nilsson: Fernando Birri. Essa linha, a princípio social, e agora de explícita intervenção política, recupera noções anteriormente articuladas pelo Cinema Novo no início da década: a recusa aos meios de comunicação de massa, a oposição campo/ cidade e a defesa de um nacionalismo cultural. Ocupando um espaço na cinematografia argentina que estava vazio, o *Cine Liberación* foi recebido com entusiasmo por esse setor da crítica argentina que naquela altura já havia admirado o Cinema Novo, o cinema cubano pós-revolucionário e o cinema de um Jorge Sanjinés. Dentro dessa crítica especializada incluímos a efêmera *Cine & Medios*, na qual colaborou Edgardo Cozarinsky. O futuro cineasta *subterráneo*, enquanto integrante da crítica progressista de seu país, se localizava em uma situação delicada.

Entendemos que, devido às especificidades de seu contexto, o crítico Cozarinsky prefere não se confrontar com o *Cine Liberación*. Conforme observamos em sua cobertura do Festival de Viña del Mar de 1969, ele separou os filmes exibidos em dois grupos: o do cinema militante e o de um cinema autoral e poético. No primeiro se encontrava os curtas de Santiago

Álvarez, *Yawar Malku* e *La hora de los hornos* e no segundo *Memórias do subdesenvolvimento*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Tres tristes tigres*. Ao abordar os filmes do primeiro grupo, que claramente desaprova, o articulista não mediu palavras em seus comentários contrários aos filmes do documentarista cubano e, muito menos, em sua demolidora resenha ao segundo longa-metragem de Sanjinés. Em contrapartida, embora não tenha deixado de apontar ressalvas, demonstrou ser muito mais comedido ao abordar o filme de Solanas e Getino. Cozarinsky o comenta muito rapidamente, apesar de que pela clandestinidade do filme na Argentina, o seu público leitor potencialmente desejasse maiores informações. Esse procedimento, nesse momento, parece demonstrar um certo cuidado e uma certa sensatez. Não parecia uma arguta estratégia atacar *La hora de los hornos* publicamente.

A situação de Sganzerla era distinta. Quando inicia seu embate ao Cinema Novo na imprensa não era mais crítico e se definia como um cineasta de vanguarda. Sua atitude agressiva e não conciliatória realmente o aproximava da vanguarda e sua declarada ruptura assinalava o corte de um vínculo que antes existia. O outrora crítico defensor do movimento brasileiro julgava que ele havia se distanciado de sua antiga atitude vanguardista ao abdicar de uma característica inerente a qualquer vanguarda: a não conciliação. O Cinema Novo, a seu ver, tinha se oficializado e se transformado em uma escola respeitável. O “tempo de serviço” do movimento servia de justificativa para lhe atribuir os adjetivos de ultrapassado e desgastado. O cineasta catarinense se coloca como o novo diante desse movimento que avalia como velho. Em sua estratégia, faz questão de deixar claro que não pertence às correntes conservadoras tradicionalmente contrárias aos cinemanovistas. Se é contra ao Cinema Novo, isso não o alinha aos cineastas comerciais, aos críticos tradicionais ou aos dirigentes do INC. Sganzerla, ao chamar o Cinema Novo de um movimento de direita e reacionário na entrevista a *O Pasquim*, se baseia em dados que intepreta como antivanguardistas: a consagração inquestionável e a procura da conciliação com o público através de métodos supostamente não autênticos.

Em *A questão da cultura*, não classifica o Cinema Novo como de direita e sim como culturalista, stalinista e populista. Para desautorizar o Cinema Novo como movimento cinematográfico de oposição, lança mão do vocabulário da esquerda. Os termos são utilizados de forma genérica e com o intuito de provocar. No momento da escrita desse texto, chamar alguém que se compreende como de esquerda de stanilista poderia soar como um xingamento quase tão forte como o de direitista. O mesmo se pode dizer em relação ao significado que se tinha de populista. Examinamos *A questão da cultura* como um documento de época e não

com o procedimento de exigir de seu autor um rigor teórico ou historiográfico. Sganzerla quando escreve *A questão da cultura* não se coloca como teórico e tampouco como historiador e sim como um cineasta de vanguarda que quer destronar o movimento precedente. E em seu gesto demolidor não está imune de cometer injustiças.

No dossiê ao *Cine Subterráneo* realizado por *Hablemos de cine*, a referência ao *Cine Liberación* é feita uma única vez e, sintomaticamente, pelo crítico responsável pela introdução que abre o material. Cozarinsky, em seu texto e na entrevista que concede, aponta uma divergência com o cinema de agitação, mas não cita o nome do grupo. O mesmo ocorre nos artigos de Ludueña e Bejo. A alternativa pelo não estabelecimento de uma oposição escancarada ao *Cine Liberación* prossegue. O crítico Ponce de León a classifica como “mais implícita que programática”. Entende-se, pela seleção e montagem do dossiê, a defesa da ideia de que a rivalidade seria concretizada filme a filme e que, portanto, ela ultrapassa a necessidade de explicitar nominalmente o que já está implícito em termos cinematográficos. Compreender que o embate se fundamenta na esfera fílmica não quer dizer que ele seja restrito a questões estéticas ou estilísticas. Ponce de León chama o grupo militante de “populista” e diz que os três cineastas objetos do dossiê lhe fazem uma oposição “ideológica” e “marxista”. Em outras palavras: os cineastas *subterráneos* é que seriam os verdadeiros marxistas. Constatamos que tanto em Sganzerla como nesse dossiê há a necessidade de expor a nova atitude a partir do mesmo universo semântico das dinâmicas precedentes. Não se trata, em nenhum dos dois casos, de uma oposição limitada ao campo estético. Não se trata de uma oposição vinda de fora e sim de dentro, isto é, vinda do mesmo espaço compartilhado com as dinâmicas precedentes: o cinema latino-americano moderno. A Belair e o *Cine Subterráneo*, fenômenos surgidos nesse espaço após o ponto de virada representado por 1968, não se enquadram como vanguardas unicamente preocupadas com pesquisas formais nem como centradas em imperativos políticos. Há em seus filmes uma imbricação entre política e estética, um amálgama entre ideologia e experimentalismo formal que revelam novas maneiras de se fazer um cinema político.

Além de instalar, em suas respectivas cinematografias, uma *outra* forma de relacionar cinema e política, une as duas experiências o compartilhamento de uma sensibilidade que se manifesta na perspectiva das possibilidades ilimitadas da linguagem cinematográfica e com isso a ênfase na autonomia do campo cinematográfico. O gesto cinematográfico de oposição é entendido em si como postura política. Ele abarca a atitude de apostar todas as fichas no específico ato da realização em detrimento da distribuição e exibição comercial dos filmes. Se o estatuto tradicional do filme é questionado, isso necessariamente se aplica em seus modos

de produção, circulação e recepção. Esse gesto também engloba o desalinhamento tanto com o cinema comercial quanto com o cinema declaradamente comprometido. Envolve novas inscrições do corpo, o destaque conferido aos corpos dos atores em cena, a improvisação e as estruturas narrativas abertas. Abrange a agressão ao espectador através da representação da violência, do uso da imagem abjeta e da expressão do horror. E também as menções ao contexto político que pode ser alusiva, direta ou alegórica.

As semelhanças no gesto cinematográfico acompanham percepções compartilhadas. Elas são: 1) um distinto entendimento da cultura e dos meios de comunicação de massa que percebidos como dado inevitável são apropriados em uma operação crítica 2) a superação da antiga dicotomia entre campo e cidade 3) um novo olhar perante a dialética nacional x estrangeiro e 4) a esfera privada como espaço político. Conforme analisamos, tanto a Belair como o *Cine Subterráneo* expressam um nítido deslocamento do nacionalismo distanciando-o da engajada oposição ao estrangeiro e aos meios de comunicação de massa e aproximando-o da interlocução com a experiência urbana dentro do contexto do subdesenvolvimento e da modernidade periférica. É esse deslocamento que permitiu *Puntos suspensivos* empreender a representação da Argentina no Centro de Buenos Aires e de comparar a capital do país com Calcutá. Os países terceiro-mundistas já não são predominantemente rurais e sua “essência”, se deixou de se localizar no interior, tampouco se encontra na cidade uma vez que não está mais em jogo a defesa de um modelo essencial ou ideal de nação. O não preconceito com a cultura popular de massa possibilitou a participação e as performances de Luís Gonzaga e Moreira da Silva em *Sem essa Aranha*. A superação da dicotomia entre alta e baixa cultura ou da classificação dos gêneros artísticos em intelectualmente respeitáveis ou desprezíveis abriu caminho para o intertexto realizado entre *Barão Olavo, o horrível* e *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* com o filme de horror. E, por fim, o alargamento do termo “política” aqui se expressa também por meio da expansão dos espaços onde a política reside. Se tudo é política, o espaço do privado torna-se igualmente político. O enfoque ao espaço íntimo e familiar é privilegiado e nele a violência é onipresente. A interface entre ambiente doméstico e violência está em praticamente todo o nosso corpus fílmico.

Entre tantos pontos em comum, a análise fílmica nos permitiu detectar determinadas diferenças. No desejo comum de agredir ou chocar o espectador por meio da elaboração da imagem-abjeta, foi observado que nos filmes da Belair ela se faz como elemento autônomo e independente de qualquer proposição que a justifique. Nos filmes *subterráneos* o abjeto não se apresenta autossuficiente enquanto imagem e compõe ao lado de outros elementos um esforço de conceituação maior. Também encontramos distinções no que se refere ao recurso

da alegoria. Em linhas gerais, a alegoria se revela mais pronunciada nos filmes argentinos. Entre eles, há uma inclinação pedagógica acentuada em *Alianza para el progreso* e *La familia unida esperando la llegada de Halley*. No filme de Ludueña isso se expressa na estratégia de converter segmentos sociais em personagens, no filme de Bejo em fazer dos personagens veículos dos clichês morais embutidos nos papéis familiares. O procedimento de fazer do personagem uma alegoria também aparece em *Cuidado madame*, uma vez que a empregada doméstica *serial killer* representa *todas* as empregadas. No entanto aqui a alegoria se evidencia na do desejo reprimido. Maria Gladys aniquila as patroas e com isso preenche com o seu próprio corpo o espaço antes ocupado pelas madames. Nesse espaço, usufruído apenas temporariamente, experimenta a ociosidade que lhe é negada. O extermínio das patroas se configura como a alegoria de um gesto que, se não é posto em prática em termos concretos pelas domésticas representadas por Gladys, possui a possibilidade de existir como desejo ou imaginação. Em *Alianza para el progreso* as categorias sociais encarnadas pelos personagens respondem para além do movimento cíclico e repetitivo da doméstica que, após matar uma patroa e de aproveitar as benesses, parte para o próximo crime e assim sucessivamente. Gladys nada acumula e os seus assassinatos não lhe proporcionam bens duradouros ou mudança de status. Em *Alianza para el progreso*, ao contrário, há a tentativa de um avanço dos dois lados em embate. No grupo dos poderosos o avanço é o caminho em direção à conquista de seus interesses individuais e para tal é estratégica a relação com USA. Todos a bajulam, compondo a aliança presente no título. No grupo dos guerrilheiros o avanço se transmuta no objetivo de acabar com o imperialismo. Os personagens são peças de uma engrenagem e se ela não é explicitamente chamada de Argentina na diegese é ao menos o mecanismo de um país latino-americano muito similar.

Em *Sem essa Aranha* e *Puntos suspensivos* os protagonistas são alegóricos. Aranha é o empresariado corrupto brasileiro e M é a igreja conservadora argentina. A organização de um esquema é mais explícita no segundo filme por sua estrutura dividida em três blocos/encontros em que cada um deles é composto por uma base social distinta. Em ambos os filmes o centro está nesse ser que representa o “inimigo” e a sua aniquilação no final é análoga, para a instância narrativa, à drenagem de um pus. Em *A família do barulho*, Barão Olavo e *La familia unida esperando la llegada de Halley* encontramos a associação entre ambiente familiar e Estado. Entretanto nos dois primeiros filmes a aproximação é operada no nível da analogia enquanto no terceiro há a construção de uma alegoria bem delineada. A mansão burguesa do filme de Bejo é a Argentina enquanto Halley é Perón e o corpo da Mãe é o cadáver embalsamado de Evita. No desfecho, ao som do hino da *Revolución*

Libertadora os personagens reacionários revelam-se ainda mais grotescos e monstruosos. Para além de a alegoria ser mais evidente, nos filmes do *Cine Subterráneo* as referências diretas a acontecimentos políticos concretos são significativamente abundantes. Em *Alianza para el progreso* o assassinato do Sindicalista é uma citação explícita ao assassinato de Lobo Vador. O sequestro do Empresário pelos guerrilheiros remete ao sequestro de Aramburu pelos Montoneros. Em *Puntos suspensivos*, quando M e o Padre guerrilheiro estão no automóvel, este liga o rádio e o que escutamos é a declaração do movimento Padres do Terceiro Mundo, emitida em 1969 em Córdoba. Nos filmes da Belair as referências ao mundo histórico são mais alusivas. Lembremos das viaturas vazias em *Cuidado madame* e *Copacabana mon amour* e a menção ao terrorismo em um dos monólogos do protagonista em *Sem essa Aranha*.

Independente se explícita ou alusiva, a relação concretizada entre as narrativas e sua contemporaneidade é notória. Ao longo de nosso estudo foi pretendido indicar que os filmes não se isolaram da elaboração crítica e do contato “corporal” com o presente. A própria opção pelo cinema de guerrilha, não nos termos do cinema militante mas nos do “cinema a qualquer custo”, não deixa de ser uma resposta e uma resistência à moldura política na qual os filmes estão inseridos. Os filmes da Belair e do *Cine Subterráneo* estão impregnados por seus momentos históricos, mas isso não os faz reféns do contexto. Há uma tentativa, por meio da investigação formal e da liberdade de criação, de expurgar todos os mecanismos que prendem ou reprimem. A drenagem do pus, a extirpação do tumor maligno ou a sutura da ferida aberta parece ser o procedimento desse cinema, de vocação vanguardista, em seu diálogo com o mundo. Se por um lado ele não mais cultiva a utopia em uma revolução política, por outro não se priva de enxergar com “olhos livres” a sugestão de uma superação propiciada pelo próprio ato de filmar. Tal gesto de ultrapassagem ou de sair de si mesmo através da criação cinematográfica se fundamenta na crença do cinema como espaço específico de potencialidades expressivas ilimitadas e inesgotáveis.

Bibliografia

Geral

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea – teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed.34/ Edusp, 1995.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naif, 2014.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Cámaras en trance*. El nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico continental. Santiago: Cuarto Propio, 2014.

CASETTI, Francesco, *Teorías del cine, 1945-1990*. Tradução de Pepa Linares. Madri: Cátedra, 1994.

CARROL, Noel. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

CHANAN, Michel (Org.) *Chilean Cinema*. London: British Film Institute, 1976.

COELHO, Renato. (Org.). *Os filmes Zanzibar: dândis de maio de 68*. Rio de Janeiro: Amigos da Bíblia Editora, 2013.

CORTÍNEZ, Mónica; ENGELBERT, Manfred. *Evolución en libertad*, el cine chileno de fines de los sesenta. Tomo I. Santiago: Cuarto Propio, 2014.

COSTA, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

FRANCIA, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. *Wide angle*, vol. 8, n. 3 e 4, 1986.

LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.

LEÓN FRÍAS, Isaac. *El nuevo cine latino-americano de los años sesenta*: Entre el mito político y la modernidad fílmica. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2014.

MACHADO, Tiago Mata. *Coletivo/ 68 in Forumdocbh 2010*. 14ª Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de antropologia, cinema e vídeo: catálogo. Belo Horizonte, 2010.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Tradução de Eloisa Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papirus, 2011.

MESTMAN, Mariano. (Org.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Akal, 2016.

MOUESCA, Jacqueline. *El cine en Chile: Crónica en tres tiempos*. Santiago: Planeta; Universidad Andrés Bello, 1997.

_____. *El documental chileno*. Santiago: LOM, 2005.

NÚÑEZ, Fabián. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O cinema moderno segundo as revistas especializadas latino-americanas*. Tese de doutorado. Pós-Graduação em Comunicação. Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

ODIN, Roger. La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion in *Communications*, v.68. Paris: 1999.

_____. Le film de famille dans l'institution familiale in ODIN, Roger (Org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

ORTIZ, Fernando. [1940] *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

RAMA, Ángel. [1982] *Transculturación narrativa en América Latina*. 2.ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. 2º ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas*. Conflictos, encuentros, fronteras. Barcelona: Paidós, 2004.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

VERDEJO, Juan; PICK, Suzana; ANCELOVICI, Gaston. Chili in HENNEBELLE, Guy;

GUMUCIO-DAGRON, Alfonso (Orgs.). *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Paris: L'Herminier, 1981.

Brasil

AGUILAR, Gonzalo. El frenético y colorido baile del Pueblo: Glauber Rocha y Antônio das mortas in MESTMAN, Mariano; VARELA, Mirta (Orgs.). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

_____. *Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada mordenista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ALENCAR, Miriam. As promessas do tédio e da coragem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1966 in SGANZERLA, Rogério. *Rogério Sganzerla* (Encontros). CANUTO, Roberta (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

AMANCIO, Tunico. *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2004.

ARAÚJO, Inácio. No meio da tempestade in PUPPO, Eugenio; HADDAD, Vera (Orgs.). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras: catálogo*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

BALLALAI, Ana Karinne Martins. El “actor en acto”: la dialéctica “actor/ personaje” en la película Copacabana mon amour (1970) de Rogério Sganzerla in VILLAROEL, Mónica (Org.). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM ediciones, 2016.

BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.

BERNADET, Jean-Claude et al. *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

_____. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O vôo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRESSANE, Júlio. *Júlio Bressane: Cinema inocente: catálogo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. Uma poética da radicalidade in ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

COELHO, Frederico Oliveira. *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil de 1960 a 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Renato. *O cinema e a crítica de Jairo Ferreira*. São Paulo: Alameda, 2015.

ESTEVES, Leonardo. *Belair: facas de um sonho experimental de indústria cinematográfica*. 2012. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme? 15 de dezembro de 1969 in SGANZERLA, Rogério. *Rogério Sganzerla* (Encontros). CANUTO, Roberta (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália*, alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê, 2007.

FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro*: História, discursos e práticas (1926-1959). Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

GAMO, Alessandro (Org.). *Críticas de Jairo Ferreira*. Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. Viabilidade e invenção: Os Marginais na Boca de Cinema de São Paulo in *A invenção do Cinema Marginal*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis; Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2007.

GARCIA, Estevão de Pinho. Esa es violenta: las películas de Júlio Bressane hechas en la productora Belair in VILLARROEL, Mónica (Org.) *Memorias y representaciones en el Cine Chileno y Latinoamericano*. Santiago de Chile: Lom Ediciones / Fundación Cultural Palacio La Moneda, 2016.

_____. Belair e Cam: surtos experimentais clandestinos nos cinemas brasileiro e argentino in AMANCIO, Tunico. *Argentina-Brasil no cinema*: diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2004.

_____. *Estética, magia y revolución*: un estudio comparativo entre Cabezas cortadas de Glauber Rocha y La montaña sagrada de Alejandro Jodorowsky. Dissertação de mestrado. Pós-Graduação em Estudos Cinematográficos. Centro Universitário de Artes, Arquitetura e Desenho. Universidade de Guadalajara, Guadalajara, 2010.

GHEZZI, Daniela Ribas. *Música em transe*: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde. 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MACHADO Jr., Rubens. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história in CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. STAAL, Ana Helena Camargo de. (Org.). *Primeiro ato*. Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

PEREIRA, Miguel Serpa. *O Cinema Novo na Revista Civilização Brasileira*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

NÚÑEZ, Fabián. *Humberto Mauro: um olhar brasileiro*. A construção de um pensamento nacionalista cinematográfico no Brasil. Dissertação de mestrado. Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação. Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

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

_____.; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/ 60/ 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. BENTES, Ivana (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. [1963] *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

_____. [1981] *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Partido comunista, cultura e política cultural*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald*. Uma história privada do modernismo. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alaúde*. Uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Editora 34, 2003.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969 in _____. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SGANZERLA, Rogério. A questão da cultura in *Projeto Rogério Sganzerla*. IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). Joinville: Letra d'água, 2005a.

_____. *Edifício Rogério* [textos críticos 1 e 2]. DE LIMA, Manoel Ricardo; RODRIGUES MEDEIROS, Sérgio Luiz (Orgs.). Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

_____. *Rogério Sganzerla* (Encontros). CANUTO, Roberta (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

_____. *Rogério Sganzerla*. Cinema do caos: catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005b.

_____. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2001.

SILVA, Armando da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Geraldo. *O cinema através de mim*. Belo Horizonte: Centro de estudos cinematográficos de Minas Gerais, 2015.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. AVELLAR, José Carlos (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VOROBOW, Bernardo (Org.) *Júlio Bressane / Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

XAVIER, Ismail. [1993] *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Roteiro de Júlio Bressane. Apresentação de uma poética in *Alceu*, vol.6, n.12, jan/jun 2006.

_____. [1983] *Sertão mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Argentina

AGUILAR, Gonzalo. *Episodios cosmopolistas en la cultura argentina*. Santiago Arcos. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009.

_____. Lautaro Murúa. Las historias de la tierra antes de la crítica urbana in ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

AIMARETTI, Maria et al. La escuela documental de Santa Fé: un ciempiés que camina in LUSNICH, Ana Laura et al. *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

BIRRI, Fernando. *Fernando Birri: el alquimista poético-político – por un nuevo nuevo cine latinoamericano (1956-1991)*. Madri: Cátedra, 1996.

BROITMAN, Ana Isabel. La trinchera de la cinefilia. Intervenciones políticas desde los editoriales de Tiempo de Cine (1960-1968) in *Imagofagia*. Revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual, n.14, 2016.

_____. Tiempo de Cine: una revista y su época. La renovación de la crítica del cine en la década del 60 in *Actas del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*. Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Artes y Humanidades. Rosario, 2015.

CAMPO, Javier. Frantz Fanon, instigador de *La hora de los hornos* in CAMPO, Javier. *Cine documental argentino*. Entre el arte, la cultura y la política. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

CAPALBO, Armando. El Grupo de los Cinco. Íconos y emblemas de la experimentación y la extravagancia in ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

CASTRO, Anabella. Operación masacre de Jorge Cedrón: la recuperación de la historia para hacer historia in *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (AsAECA), 2012.

COUSELO, Jorge Miguel et al. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

ESPAÑA, Claudio. Cine subterráneo. La complicidad de la estética con la política in _____ (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005a.

_____. La pantalla militante. Para desatar la conciencia y el compromiso del espectador in ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005b.

FILIPPELLI, Rafael. Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los Cinco in TIRRI, Néstor (Org.). *El grupo de los 5 y sus contemporáneos: pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura, 2000.

GARCIA, Estevão de Pinho. Cinema e teatro no Brasil e na Argentina na virada dos anos 1960 para os 70 in XVIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), 2015, Fortaleza. Anais de Textos Completos do XVIII Encontro SOCINE. São Paulo: Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2015.

_____. Classicismo e modernidade em Leopoldo Torre Nilsson in CORSEUIL, Anelise R. et al (Org.). *Cinema e América Latina: estética e culturalidade*. São Paulo: Editora Socine, 2016.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Arte argentino en los años 60. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2001.

GOITY, Elena. Rodolfo Kuhn. La acción nace desde el juicio crítico in ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

KING, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone, 1985.

KOHEN, Héctor. Realizadores de Mayo. Argentina, 1969: los caminos de la liberación in ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

LONGONI, Ana. *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

MANETTI, Ricardo. Los cinco dueños de um nuevo lenguaje in ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes, 2006.

_____. El desarrollismo y el silencio peronista. La política del Instituto Nacional de Cinematografía en el período in ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

MARTÍN, Jorge Abel. *Cine argentino 84*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

MASMUN, Carla. Raymundo Glayzer y el el Grupo Cine de la Base: compromiso, activismo y resistencia in LUSNICH, Ana Laura et al. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

MESTMAN, Mariano; LONGONI, Ana. *Del Di Tella a "Tucumán arde"*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: El cielo por Asalto, 2000.

_____. Entre Argel y Buenos Aires: el comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974) in YOEL, Gerardo (Org.). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA, 2002.

_____. La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación in SEL, Susana (Org.). *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, 2009.

NAUDEAU, Javier. David José Kohon. El sujeto: su relación con el entorno y consigo mismo in ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

NÚÑEZ, Fabián. O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano in MACHADO, Rubens et al (Org.). *Estudos de Cinema e Audiovisual – VII SOCINE*. São Paulo: Annablume, 2006.

ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

SALA, Jorge. El proceso de radicalización ideológica en la obra de Rodolfo Kuhn in LUSNICH, Ana Laura et al. *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

SARLO, Beatriz. La noche de las cámaras despiertas in *La máquina cultural*, maestras, traductores y vanguardistas. Buenos Aires: Emecé, 2007.

SOLANAS, Fernando. *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989.

OUBIÑA, David. Aquí y en otra parte: Godard en latinoamérica. *Artecontexto* n.7. Madrid: 2004b. Disponible en: https://issuu.com/artcontexto/docs/artcontexto_n7

_____. El profano llamado del mundo in MESTMAN, Mariano (Org.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Akal, 2016.

_____. *El silencio y sus bordes*. Modos de lo extremo en la literatura y en el cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. “Un cine subterráneo”, *TodaVía*, n. 7. Buenos Aires: abril 2004a. Disponible en: <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia07/notas/oubina/txtoubina.html>

_____. Vanguardia y ruptura en el cine alternativo de los años 70 in KRIGER, Clara. (Org.). *Cuadernos de cine argentino*. Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales. Cuadernos de cine argentino n.3. Buenos Aires: INCAA, 2005.

PEÑA, Fernando Martín. *60/ 90 generaciones*. Cine argentino independiente. Buenos Aires: Malba, 2003.

_____. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.

PINTA, María Fernanda. *Teatro expandido en el Di Tella*. La escena experimental argentina en los años 60. Buenos Aires: Biblos, 2013.

PROAÑO GÓMEZ, Lola. *Poética, política y ruptura*. Argentina 1966-1973. Buenos Aires: Atuel, 2002.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo in *Hojas de Cine*. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

STAM, Robert. The hour of the furnaces and two avant-gardes in *Millenium Film Journal*, outono-inverno, 1980-1981.

TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.

TIRRI, Néstor. Cinco... y algunos más in _____. (Org.). *El grupo de los 5 y sus contemporáneos: pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000a.

_____. Alianzas contestarias (Ludueña, Bejo, Cozarinsky) in _____. (Org.). *El grupo de los 5 y sus contemporáneos: pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000b.

TORLUCCI, Sandra. Manuel Antín. El lenguaje y sus inexplorados laberintos in ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

WOLKOWIKS, Paula. Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70. IN TORRES, Alejandra; GARAVELLI, Clara (Orgs.). *Poéticas del movimiento*. Aproximaciones al cine y video experimental argentino. Buenos Aires: Librería, 2015a.

_____. Reflexiones de los cineastas *under*. Militantes del partido cinematográfico in LUSNICH, Ana Laura et al. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011a.

_____. Un cine contestatário. Vanguardia estética y política durante los años setenta in LUSNICH, Ana Laura et al. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011b.

_____. *Vanguardia y política*. El cine underground argentino de los años setenta. Tese de Doutorado. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015b.

Publicações periódicas

_____. Júlio Bressane. A rapidez do cinema jovem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de março de 1970.

ALMEIDA, Paulo Sérgio. O cinema é uma sala de torturas onde você faz o espetáculo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 de março de 1970.

AZEREDO, Ely. O bandido da luz vermelha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de maio de 1969.

_____. O Nôvo Cinema Brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, 1966.

BEJO, Miguel. Un cine de transición. *Hablemos de cine*, Lima, n.65, 1973.

BERNINI, Emílio. Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el “nuevo cine argentino” (1956-1966). *Kilómetro 111*, Buenos Aires, n.1, novembro de 2000.

CASTAGNA, Gustavo. Generación del 60. Paradojas de um mito. *El amante*, Buenos Aires, n.6, 1992.

CINEMA Boca do Lixo. *Manchete*, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1970.

COZARINSKY, Edgardo. Entrevista com Edgardo Cozarinsky. *Hablemos de Cine*, Lima, n. 65, 1973.

_____. Hacia el ideograma – Diálogo con Fischerman y Santiago. *Cine & Medios*, Buenos Aires, n.3, 1970.

_____. ¡Llegaron los Players! *Primera Plana*, Buenos Aires, n.338, 17 de junho de 1969.

_____. Trabajar en y con la materialidad del cine. *Hablemos de Cine*, Lima, n. 65, 1973.

_____. Tres pieles de vibora – Los films de Mai Zetterling. *Cine & Medios*, Buenos Aires, n.1, julho de 1969.

_____. Viña del Mar: un cine en armas, *Periscopio*. Buenos Aires, 11 de novembro de 1969.

CUNHA, Wilson. Julinho, el expedito. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1970.

EL cine *underground* argentino. *Clarín*, Buenos Aires, 12 de setembro de 1972.

FREDERICO, Carlos. A mulher de todos. *O Dia*, Rio de Janeiro, 1º de março de 1970.

GOMES LEITE, Maurício. As explosões necessárias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º de junho de 1968.

HABLEMOS DE CINE. Lima, n.34, março-abril de 1967.

LOS cuatro mosqueteros. *Panorama*, Buenos Aires, 31 de janeiro de 1974.

LUDUEÑA, Julio. La ficción de la ficción es la realidad. *Hablemos de cine*, n.65, Lima, 1973.

_____. La ficción de la ficción es la realidad. *Los Libros*, Buenos Aires, n.28, setembro de 1972.

MACIEL, Luiz Carlos. Júlio Bressane – Fazer cinema é modo de fazer política. *Última hora*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1969.

MAHIEU, Agustín. El tercer cine – Latinoamérica hoy. *Cine & Medios*, Buenos Aires, n.1, julho de 1969.

MENEZES, Joaquim. O bandido da luz vermelha. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1969.

MONTEIRO, José Carlos. “A mulher de todos”. Pretensioso e irritante. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d.

O bandido da luz vermelha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1969.

PEREIRA, Miguel. Julinho Bressane. O jovem cinema brasileiro em franca atividade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de março de 1970.

REICHENBACH, Carlos. Carlos Oscar Reichenbach Filho. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n.28, fev. 1978.

ROCHA, Glauber. El trance de América Latina. *Hablemos de cine*, Lima, n.34-38, maio-junho 1969.

SCHOO, Ernesto. Un nuevo cine argentino: destruir, dicen. *Panorama*, Buenos Aires, 10 de agosto de 1972.

SGANZERLA, Rogério. Cineastas da alma. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 de junho de 1965.

_____. Humberto Mauro, autor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de fevereiro de 1965.

_____. Manifesto Cinema fora-da-lei. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º de junho de 1968.

_____. O filme em questão. A Mulher de todos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970.

_____. O filme em questão. O bandido da luz vermelha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1969.

_____; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

SILVA, Alberto. A mulher de todos. *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1970.

SILVESTRE, Edney Célio. Matou a família e foi ao cinema. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1969.

VELOSO, Geraldo. Por uma arqueologia do outro cinema. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 de maio de 1983 a 14 de junho de 1983.

VIANY, Alex. Confissão e desafio de um bandido incômodo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1969.

_____. O filme em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970.

_____. O incômodo Sganzerla. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1970.

_____. Sganzerla ataca de bandido. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1968.