

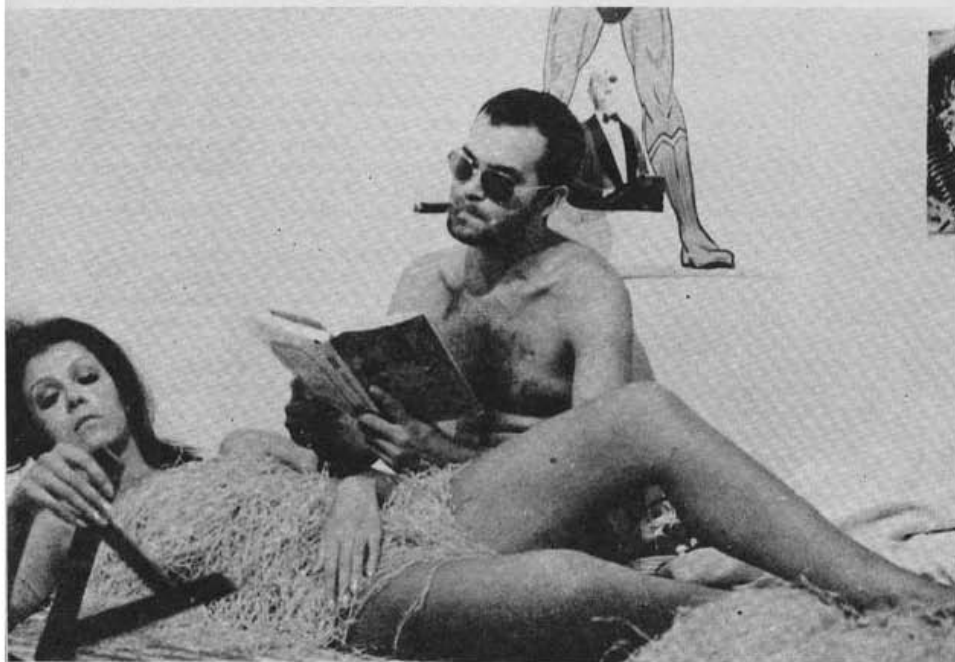
# NOTAS PARA UM CINEMA UNDERGROUND

Flávio Moreira da Costa

Stênio Garcia e  
Clarice Piovesan: "O Pornógrafo",  
de João Callegaro.



Itala Nandi e Ecchio Reis,  
em "América do Sexo",  
episódio de Flávio Moreira da Costa.



1 — Fala-se na existência de alguns filmes marginais: os de José Mojica Marins, e os dos novos Rogério Sganzerla ("O Bandido da Luz Vermelha", "A Mulher de Todos"), Júlio Bressane ("Matou a Família e Foi ao Cinema", "O Anjo Nasceu"), André Luís de Oliveira ("Meteorango Kid, Herói Intergalático"), João Callegaro ("O Pornógrafo"), Luís Rosemberg Filho ("Balada da Página Três", "Dois Mais Dois Igual a Isso"), Eliseu Visconti Cavallero ("Os Monstros de Babaloo"), Álvaro Guimarães ("Caveira My Friend"), João Batista de Andrade ("Gamal, o Delírio do Sexo") e Antônio Lima ("As Libertinas", "Audácia"), entre outros. A tendência desta lista é crescer.

Esses filmes existem. Se são pouco vistos, ou mal vistos, é outra história. Eles são prejudicados por mil e um problemas. Não chegam a constituir um cinema marginal. Formam apenas uma fase transitória: não existe ainda, entre nós, um cinema marginal (1). O que existe, na realidade, são filmes margi-



nais por situação, e não (pelo menos parte dêle) como programa político ou estético.

O *Underground* norte-americano surgiu em fins da década de 50, começo dos anos 60 — e naquele momento qualquer cineasta jovem, num país como o Brasil, perceberia, como percebeu, que aquele movimento não apresentava uma saída. O passo, então, a ser dado era o cinema de autor: a *Nouvelle Vague* parecia mais atraente, e importante.

Em 1970, as contingências históricas (intensificação do protesto da juventude mundial, surgimento de novas gerações e eclosão de crises políticas em quase todos os países etc.) obrigou a um reexame da situação: o *Underground* passou a ser uma saída viável — ainda mais quando influenciou cineastas oriundos da *Nouvelle Vague*, como Jean-Luc Godard ("*One Plus One*") e Jean-Marie Straub.

No entanto, a industrialização vai ganhar terreno. Mas até o fim desta década, começo da próxima, o *Underground*

será uma realidade entre nós. A indústria e o marginalismo. A indústria: o organismo está-se formando — talvez equivocadamente. Os primeiros sintomas: o marginalismo.

#### OS ÚLTIMOS HOMENS

2 — Em especial, o cinema não interessa. Não é uma simples frase de efeito, dizer isso: há um milhão de coisas que interessam — o cinema, uma delas — teorias em geral e a ação humana; a Crítica do Conhecimento. Mas, quem conhece alguma coisa? o Homem. E o que se conhece? O que importa é o conhecimento enquanto humano. O homem como filtro de raios, cada vez mais largos, de percepção de uma nova época. Michel Foucault diz que "o homem é uma invenção recente" (2), mas na realidade somos mesmo os últimos homens. Ou os primeiros mutantes.

(Um cinema cuja idéia fundamental seja a de se obter oitenta ou cem mi-

lhões na primeira semana de bilheteria pode interessar — e certamente interessa — aos seus financiadores, e aos demais elementos que vivem à custa de um filme, quase sempre sem o menor trabalho criador.)

#### DOMINAÇÃO

3 — A mesa de montagem é um elemento de dominação, disse Godard. Para Marcuse, a própria Filosofia não passa do "Logos de dominação" (3). E a técnica? É ela um progresso? Não se deve desconfiar profundamente de sua utilização (4)? Creio que sim. Ela existe, evidente, e não se deve negá-la totalmente — o que seria uma ingenuidade. Não se deve julgar a técnica, mas sua utilização por poderes estranhos à criação artística. E a importância excessiva que se dá a ela — em relação ao cinema, sobretudo — é parte da alienação criada por ela própria (5).

Cinema precisa de técnica, sim. Mas a técnica enquadra a ação humana, numa suposta metodização. Seu objetivo maior — utópico, quase sempre — é o de dar maior multiplicidade (liberdade) de criação.

Será que já se pensou nisso: a literatura deixaria de existir, da forma que existe, se não fosse inventada a tipografia? No entanto, na União Soviética como nos Estados Unidos, a melhor literatura atual vem sendo publicada em mimeógrafos (6).

#### OS SONHADORES DO ABSOLUTO

4 — Os românticos desta nova era vestem uma outra roupagem: o "spleen" foi substituído pela angústia da Era Atômica. E, por outro lado, começam a se acostumar com a utopia, enquanto realidade possível.

Somos os sonhadores do absoluto. Essa mesma expressão foi usada por Godard em "*La Chinoise*", por Sganzerla em "*O Bandido da Luz Vermelha*" e por Sérgio Bernardes em "*Desesperato*". Trata-se, na realidade, do título de um capítulo de "Politique et Crime", de Hans-Magnus Enzenberger (7).

Que significa isto? Sugere, pelo menos uma recusa e uma ânsia de novos tempos.

#### MAS, O CINEMA...

5 — Não interessa se Yves Montand é bom ator ou não. Mas sim as palavras e as situações que Alain Resnais e Jorge Semprun (dois artistas de exceção que furaram, de certa forma, o bloqueio do cinema industrial) fizeram Montand e os demais atores (de "*La Guerre est Finie*") assumir.

Não pretendemos, com os postulados que seguem, dar uma visão desumana e indiferente do trabalho do ator, mas o cinema só pode ser:

a) ou um cinema de equipe, dentro do sistema industrial e, como tal, concedendo créditos a todos que atuam na confecção do produto, "diretor", "ator principal", "coadjuvante", "decorador" etc.;

b) ou um cinema de autor, que corresponda a uma faixa transitória, perfazendo entre 5 e 10% do cinema em geral;

c) ou um cinema que se faça à margem das estruturas estabelecidas, seja amador, *underground*, filmes domésticos

"Em Cada Coração um Punhal", episódio de José Rubens Siqueira.



("home-films") ou filmes de contingência ou "hobby" (referimo-nos, no caso, aos filmes do sertanista Noel Notels sobre os índios brasileiros, que infelizmente quase ninguém viu).

... O QUE É?

6 — O cinema precisa ir um pouco além do machismo de John Wayne, do erotismo de Brigitte Bardot, do estrelismo de Elisabeth Taylor ou do riso caipira de Mazzaropi. E se ele é uma arte (leia-se com aspas, ou três pontinhos, ou ponto de interrogação) popular, sua vitalidade maior estará em ser *pop-art*. Pois, como diz Susan Sontag, "a *pop-art* encaminha maravilhosas e novas misturas de atitude, que antigamente pareciam contradições" (8).

Eisenstein dividia os filmes em vitais e não-vitais. Alain Resnais diz algo semelhante: "Se fosse obrigado a definir o cinema em duas palavras, diria *relacionamento e vitalidade*". Certamente, nenhum deles estava pensando em cinema industrial: para Eisenstein, vitalidade significava o ritmo dialético (montagem); para

Resnais, a montagem é relacionamento, e a vitalidade talento individual.

Mas o cinema de autor tem sido uma conciliação possível — até quando?

Cada vez mais os novos cineastas ver-se-ão frente a uma opção mais ampla, mas radical: o cinema industrial ou *underground*.

#### CONTRACULTURA

7 — Um livro recente, "A Idéia do Cinema" (9), reúne textos teóricos que tratam do cinema moderno (mas o cinema não é uma arte moderna desde Lumière?), mas que, na realidade, teriam grande interesse em 1950 ou 1960. Porque tem pouca coisa a ver com o cinema contemporâneo. Somente três textos têm alguma importância — e não por coincidência são eles escritos por cineastas: Eisenstein, Resnais e Godard.

Susanne K. Langer, por exemplo (9), pretende demonstrar o que se sabe há muito tempo: que o cinema nada tem a ver com o teatro, mas sim com a narrativa (romance). Não tem sido outra coisa a história do cinema do que a repetição

das estruturas românicas que vêm do século XIX (10).

Mas, um dia, Godard reinventou a montagem, ao mesmo tempo que destruía a narrativa. Houve algumas tentativas, antes dele: o expressionismo alemão, Dziga Vertov e seu "cine-ôlho", o surrealismo francês (Buñuel, sobretudo), e mesmo muitos filmes *underground* anteriores a "Acessado". A radicalização do processo começado por Godard marca o cinema contemporâneo ou o anticinema (11).

Anticinema: dentro do panorama da contracultura. O *Underground*, que começou quase na mesma época que a "Beat Generation", não é apenas o movimento de cinema iniciado por Jonas Mekas nas páginas de "Film Culture". É, hoje, uma perspectiva cultural (ou anticultural): a cultura *underground*, intensificada por manifestações em todos os setores artísticos — a prosa de Jack Kerouac e William Burroughs, a poesia de Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, o Living Theater, o Open Theater, a música Pop, a Pop-Art. Andy Warhol, um de seus iniciadores, é hoje um dos primeiros cineastas *underground*.

Paulo Villaça, em "O Bandido da Luz Vermelha", de Rogério Sganzerla.



Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Maria Gladys e Norma Bengeli: "O Anjo Nasceu", de Júlio Bressane.



#### CONTRA CONSUMO

8 — As oposições a esse tipo de cinema são — e vão ser cada vez mais — inevitáveis. Censura, instituições, maioria da crítica etc.: todas vão se unir contra. Mas uma outra parte da crítica, que pretende defendê-lo, precisa saber a maneira de fazê-lo. Para uma nova situação, uma nova crítica.

Tenta-se explicar o marginalismo "como efeito paralelo ao existencialismo" (12). Como toda a filosofia do pós-guerra, o existencialismo revela, no fundo, uma moral abalada pelo pessimismo. Mas o problema do artista contemporâneo não é mais um problema do pós-guerra, contudo algo de mais *sui-generis* na história da humanidade: é o espanto antecipado, mas presente, de uma terceira e definitiva guerra mundial (13). Não é a náusea, mas o horror atômico.

Aceitar o *Underground* pela porta das "boas consciências" não vai acrescentar nada ao movimento. É ainda uma atitude de consumidor liberal.

#### ANTICORPOS

9 — Há um artigo recente (ver também nota n.º 12) que propõe um exame das "tendências mais profundas do mercado", porque seria "recomendável" ao estudo e à seleção do tema do filme a produzir. Se isto é política de um cinema, nada mais simples: adquira um computador, programe-o e, com as coordenadas que der, entregue-se o projeto aos nossos cinco ou dez diretores mais comerciais.

Parece óbvio: é a morte da criação. Esses "críticos da utopia industrial", na feliz expressão de Sérgio Augusto, se esqueceram depressa demais da Vera Cruz.

Mas o cinema industrial deverá crescer, deverá tomar corpo (14). Será inevitável, então, que se instale anticorpos em seu organismo. Esses anticorpos serão as únicas possibilidades de criação: poderão ser filmes feitos em casa, ou em cada bairro, em 16 mm, em 8 mm, ou ainda num sistema aperfeiçoado de video-tape — o que fôr.

Esses anticorpos serão o *underground*, o marginalismo.

## VALSINHAS

10 — Em um conto de Machado de Assis, um violinista sonha em se aperfeiçoar em música clássica. Um dia, por acaso, compõe uma valsinha popular. O sucesso o obrigou, dali para a frente, a fazer valsinhas de ocasião — e acabou ficando cada vez mais distante de seus sonhos eruditos.

Não tem sido outra coisa a história do cinema industrial, ainda que essas valsinhas tenham o ritmo dos Beatles, ou de Roberto Carlos.

Cinema de autor é optar pela execução de peças eruditas. Por isso, o Cinema Novo virou, senão em termos econômicos, ao menos em termos de uma elite cultural, uma espécie de Cinema Novo Rico.

O *Underground*, marginalismo, foge a essa opção: nem sonatas, nem valsinhas de encomenda.

## CONCLUSÕES

11 — Quem acabou com o Neo-Realismo italiano? Quem terminou com a *Nouvelle-Vague*? Quem quer acabar com o Cinema Novo brasileiro? Quem esgotou o movimento documentarista de Fernando Birri, na Argentina?

Vale ainda perguntar: por que Marco Bellocchio abandonou o cinema? Por que Godard deixou as fileiras do cinema industrial? Por que Antonioni, Agnès Varda e Jacques Demy foram filmar nos EUA? Por que Gláuber Rocha e Carlos Diegues foram filmar na Europa?

Na realidade, ficam em suspenso as conclusões. Para aprofundar tudo que foi dito, teria de alongar este artigo ou entrar em considerações políticas. Por isso, ficamos nas observações gerais.

O *Underground* — como caminho, não fazemos aqui julgamentos qualitativos (15) — é uma possibilidade futura, contra a estrutura distêmica, como diriam os sociólogos.

O resto é opção. A realidade plástica de *"Matou a Família e Foi ao Cinema"* (que não está mais em exibição comercial) é a única possível no mundo de hoje. Mas há quem prefira fazer sonetos.

## NOTAS

(1) — Não se pode considerar marginal um conjunto de filmes que são lançados comercialmente, e que concorrem a festivais (*O Bandido da Luz Vermelha*, *Meteorango Kid*, *Herói Intergalático*), além de receber prêmios e adicionais. A própria marginalidade dos cineastas é, quase sempre, transitória: hoje fazem filmes em 16 mm, e amanhã filmam em cinemascope.

(2) — *"Les Mots et les Choses"*, de Michel Foucault, Editions Gallimard.

(3) — *"Eros e Civilização"*, Herbert Marcuse, Zahar Editores.

(4) — Os poderosos grupos econômicos não permitem um avanço técnico de liberação da própria técnica: se o sistema de vídeo-tape, por exemplo, fosse desenvolvido, o cinema seria simplificado. Mas laboratórios, fábricas de filme virgem, estúdios, teriam de ser reformulados ou substituídos.

(5) — Esta posição pode ser encarada como romântica. Mas, afinal de contas, o Romantismo não foi um movimento anti-industrial?

(6) — A imprensa *underground* é um fenômeno recente e impressionante, existente tanto na URSS como nos EUA,

onde chega a cem o número de jornais e revistas. No Brasil, só houve uma pálida tentativa: Dalton Trevisan, que começou imprimindo seus próprios contos.

(7) — *"Politique et Crime"*, Hans-Magnus Enzenberger, Editions Gallimard.

(8) — *"Against Interpretation"*, ensaios que são uma advertência à crítica velha.

(9) — *"A Idéia do Cinema"*, antologia organizada por José Lino Grunewald, Editora Civilização Brasileira. Reúne textos de Eisenstein, Godard, Walter Benjamin, Resnais, Merleau-Ponty, Herbert Read e Susanne K. Langer.

(10) — O romance moderno se afastou da ação física, depois de *"Ulysses"*, do *Nouveau-Roman*, de Samuel Beckett e Witold Gombrowicz. A concorrência com o cinema foi um dos pontos de partida dessa reformulação novelística que, ao mesmo tempo, influenciava a arte cinematográfica.

(11) — Tem sido constante a influência de Godard sobre cineastas novos de todos os países. São exemplos mais radicais: Jean-Marie Straub (*"Nicht Versohnt"*), *"Crônica de Ana Madalena*

*Bach"*), Bernardo Bertolucci (*"Partner"*), Bressane (todos os seus filmes), e mesmo Gláuber Rocha (*"O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro"*).

(12) — Revista *"Vozes"*, número especial sobre cinema brasileiro. Artigo de José Wolf, *"Por um Cinema Marginal"*.

(13) — *"Depois de quinze anos de desilusão, lentamente, durante os últimos meses, vou ganhando novamente fé e confiança no homem, e o conhecimento de que esta é a geração que está construindo a ponte que vai do horror à luz"*: nessas palavras de Jonas Mekas, a palavra "horror" está mais perto do perigo atômico que, mesmo, Auschwitz ou Hiroshima.

(14) — Com possibilidades, porém, de sofrer uma grande crise futura.

(15) — Muitos filmes foram retirados de circulação a pretexto de "más qualidades técnicas". Trata-se de uma nova modalidade de censura: fica-se, sob a alegação de *primarismo técnico*, completamente livre de julgamento político ou moral. A maioria dos filmes filmados em 16 mm e ampliados sofrerão o mesmo problema.

Joel Barcellos e Maria do Rosário:  
*"Jardim de Guerra"*, de Neville D'Almeida.



Lorival Parizi, em *"Gamal, o Delírio do Sexo"*, de João Batista de Andrade.

