

ROGÉRIO SGANZERLA E EDGARDO COZARINSKY: CONFLUÊNCIAS E SINTONIAS ENTRE A ATIVIDADE CRÍTICA E A REALIZAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

ROGÉRIO SGANZERLA AND EDGARDO COZARINSKY: CONFLUENCES AND SINTONIES BETWEEN CRITICAL ACTIVITY AND CINEMATOGRAPHICAL ACHIEVEMENT

Estevão de Pinho Garcia^{1*}

RESUMO:

O brasileiro Rogério Sganzerla e o argentino Edgardo Cozarinsky, o primeiro em São Paulo, o segundo em Buenos Aires, vivenciaram no início dos anos 1960 o contexto cosmopolita da cinefilia, marcada pela leitura de revistas especializadas estrangeiras e pela assiduidade em cinemas, cineclubes e cinematecas. Tanto o brasileiro quanto o argentino se inserem na tríade composta por cinefilia/ crítica e realização, que seguem passo a passo. O segundo estágio desse percurso, a atividade crítica em jornais e revistas, foi caracterizado, para ambos, por uma intensa admiração pelo cinema moderno. Porém, quando passam para a realização cinematográfica, no final da década de 1960, o cinema moderno, mundialmente, já estava em seu momento de crise e redefinição. O paradigma dos cinemas novos é então questionado. O “novo” transfere-se à categoria de “antigo”. Sganzerla, no Brasil, gradualmente aumenta as suas ressalvas ao Cinema Novo, seu anterior objeto de elogio. Cozarinsky, na Argentina, ao dirigir seu primeiro filme, colocará de maneira clara suas oposições ao grupo Cine Liberación. Nosso objetivo é, por meio do exame de materiais publicados na imprensa entre 1968 e 1973, rastrear a origem da oposição de Sganzerla ao Cinema Novo e a origem das divergências de Cozarinsky ao Cine Liberación no momento em que ambos transitam da crítica para a realização de filmes.

PALAVRAS-CHAVE:

Sganzerla e Cozarinsky; cinema brasileiro e cinema argentino; cinema moderno

1 * Coordenador e Professor do curso de Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás (IFG) e doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).
estevao.garcia@ifg.edu.br

ABSTRACT:

The Brazilian Rogério Sganzerla and the Argentine Edgardo Cozarinsky, the first one in São Paulo, the second in Buenos Aires, experienced in the early 1960s the cosmopolitan context of cinephilia, marked by the reading of foreign specialized magazines and the attendance in cinemas, movie clubs and cinematheques. Both the Brazilian and the Argentine fall into the triad of cinephilia / critic / realization and follow it step by step. The second stage of this journey, the critical activity in newspapers and magazines, was characterized by both for an intense admiration for modern cinema. But by the time they move to filmmaking in the late 1960s, modern cinema worldwide was already in its moment of crisis and redefinition. The paradigm of new cinemas is then questioned. The “new” becomes the category of “old”. Sganzerla, in Brazil, gradually increases his reservations to *Cinema Novo*, his former object of praise. Cozarinsky, in Argentina, directing his first film, will clearly put his opposition to the *Cine Liberación* group. Our aim is, by examining materials published in the press between 1968 and 1973, to trace the origin of Sganzerla’s opposition to *Cinema Novo* and the origin of Cozarinsky’s disagreements with *Cine Liberación* as they move from criticism to film making.

KEYWORDS:

Sganzerla, Cozarinsky, Brazilian cinema, Argentine cinema, modern cinema

INTRODUÇÃO

No início dos anos 1960 tanto o brasileiro Sganzerla como o argentino Cozarinsky foram inveterados cinéfilos, assíduos frequentadores de cineclubes e cinematecas e enquanto tais receberam com entusiasmo as rupturas dos chamados cinemas novos. Além de cinéfilos cosmopolitas, ambos também foram críticos cinematográficos profissionais¹ e nesta condição expandiram a admiração que sentiam pelo cinema moderno a ponto de transformá-la em bandeira. O cinema moderno em sua acepção mais ampla, seja o que estava sendo realizado por movimentos de renovação europeus seja o que estava sendo germinado em outros continentes, foi percebido naquele contexto como algo forte e fundamental para o campo cinematográfico. Para ambos, ademais de conhecer profundamente a história do cinema, era necessário também se alinhar às reivindicações de um cinema jovem, livre e inventivo, cujas potencialidades pareciam ilimitadas. No entanto, quase uma década depois, quando passam da crítica para a realização de filmes, tanto o brasileiro quanto o argentino já se encontravam desiludidos com os cinemas novos e com o “cinema de autor”. Os paradigmas dos cinemas novos levados a cabo ao

longo dos anos 1960 aparentavam estar em franco declínio e parecia ser nítida a necessidade de uma nova oxigenação no seio do cinema moderno. Os sinais de esgotamento dos cinemas novos estavam claros em diversas partes do mundo, inclusive nos próprios países de origem de Sganzerla e Cozarinsky. O mesmo se pode afirmar do denominado “cinema de autor”, que, longe de ser exclusivo dos cinemas novos, também indicava sinais de esgotamento.

Se, enquanto crítico, na primeira metade da década de 1960 Sganzerla tinha sido um árduo defensor do Cinema Novo, no quadro da passagem para os anos 1970 se converterá em um de seus principais opositores. Entre 1968 e 1969, - justamente no período que abrange a realização de seus dois primeiros longas *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969) e que antecede a criação da produtora Belair, - aproveitará o espaço que lhe será concedido na imprensa para apontar uma série de ressalvas aos cinemanovistas. Os cineastas que eram anteriormente elogiados passam a ser observados como rivais. Cozarinsky, na virada dos anos 1960 para os 1970 também vai se colocar no lado oposto de um movimento considerado “de renovação”, no caso, de um grupo: o Cine Liberación, de Fernando Solanas e Octavio Getino.

Embora tanto o Cinema Novo quanto o grupo Cine Liberación sejam considerados como pertencentes ao que se convencionou chamar *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), havia entre ambos, principalmente neste momento, divergências marcantes. O movimento brasileiro, após 1968, estava se encaminhando para a sua fase “industrialista”² e alegórica caracterizada por filmes coloridos e orçamentos elevados. A ressalva de Sganzerla residirá nos filmes dessa etapa: *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969). A restrição de Sganzerla a essas “superproduções” não residiria na busca pelo mercado em si, mas nas concessões que teriam sido feitas para atingir esse fim. Por distintas razões, o Cine Liberación e outros setores do NCL também se opuseram a essa nova safra cinemanovista, sendo a situação chave dessa oposição dentro do seio do próprio NCL o Festival de Viña del Mar, de 1969³. Tanto o Cine Liberación como o NCL, de um modo geral, neste quadro contextual, defendiam o cinema de intervenção política como o modelo ideal a ser realizado na América Latina. O Cinema Novo industrialista não se adequava a esse modelo e estabeleceu-se uma desavença entre Glauber Rocha e Fernando Solanas. Cozarinsky, assim como Sganzerla, se situa totalmente fora do NCL e, curiosamente, cobre enquanto crítico o Festival de Viña del Mar daquele

ano. O argentino não se sente confortável na atmosfera do festival e vai registrar seu distanciamento ao cinema militante. Ao que tudo indica, Cozarinsky e Sganzerla não se conheceram, isto é, não estabeleceram conexões entre si. O interesse de nossa comparação entre os dois se dá precisamente nesse ponto: diferentemente dos distintos movimentos integrantes do NCL, não houve entre o Cinema Marginal brasileiro e o Cine Subterráneo argentino⁴ canais de comunicação (festivais, revistas). Não obstante, apesar desse isolamento entre os cineastas não alinhados ao NCL e de suas diferenças contextuais, ocorre uma série de similaridades.

Antes de chegarmos às semelhanças, cabe aqui apontar tais diferenças contextuais. Lembremos que a aparição do Cinema Novo e do Cine Liberación 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 Cine Liberación. Quando Cozarinsky, no início dos anos 1960, se insere como colaborador da revista *Tiempo de Cine*, uma anterior tendência de renovação estava adentrando o panorama cinematográfico da Argentina: o *Nuevo Cine Argentino*⁵. Assim, ao contrário de Sganzerla, que foi defensor do Cinema Novo, Cozarinsky nunca tinha sido admirador do Cine Liberación. Em relação ao *Nuevo Cine Argentino*, Cozarinsky tampouco chegou a ser um grande entusiasta. Não obstante, como nos indica Broitman (2015, 2016), *Tiempo de Cine*, de um modo geral, apoia e incentiva o *Nuevo Cine Argentino* e luta contra a política do *Instituto Nacional de Cinematografía* (INC), que favoreceria os filmes da indústria e boicotaria os dos jovens cineastas, classificando os primeiros com A e os últimos com B⁶. É dentro desse entorno que Cozarinsky se inicia como crítico. Quando, na virada da década, o grupo Cine Liberación e o seu *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, Octavio Getino, 1966-1968) tornam-se conhecidos, o crítico já contava com pelo menos oito anos no ofício.

Entretanto, durante o período em que colabora para a efêmera *Cine & Medios*, revista contemporânea ao Cine Liberación, Cozarinsky escreverá um único artigo e participará de uma única entrevista, e nenhum desses trabalhos é sobre o grupo e sim sobre assuntos mais próximos de seus interesses (COZARINSKY, 1969a, 1970). Quando o grupo de Solanas e Getino aparece na *Cine & Medios*, são outros redatores que se encarregam do trabalho (MAHIEU, 1969). Mesmo quando já podia escrever sobre o Cine Liberación, Cozarinsky, ao que tudo indica, parece ter se esquivado do assunto. Deste modo, 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 esse fosse o seu objetivo, seria difícil conseguir espaço nos jornais para difundir qualquer campanha. Se os dois primeiros filmes de Sganzerla tiveram exibição no circuito comercial, o que possibilitou as entrevistas que concedeu no período de seus lançamentos e, por conseguinte, a exposição das ressalvas ao Cinema Novo que essas entrevistas continham, o primeiro filme de Cozarinsky, *Puntos suspensivos* (1971), permaneceu invisível. Como crítico, Cozarinsky talvez pudesse ter se voltado contra o filme do grupo nos veículos em que eventualmente colaborava, mas, ao que parece, ou os referidos veículos eram favoráveis ao Cine Liberación, como é o caso de *Cine & Medios*, ou preferiram não se ater a *La hora de los hornos*. Recordemos que, apesar de ter sido visto em festivais internacionais, na Argentina, o filme ainda era desconhecido do grande público e, não sendo exibido no circuito comercial, tampouco era resenhado por jornais e revistas de grande circulação.

Nosso propósito, portanto, é rastrear a origem da oposição de Sganzerla ao Cinema Novo e a origem das divergências de Cozarinsky ao Cine Liberación no momento em que ambos passam da crítica para a realização. É lícito destacar que, em seus respectivos contextos, ambos tiveram experiências profissionais que destoavam da maioria de seus colegas. Sganzerla, ao se inserir no contexto produtivo da Boca do Lixo paulistana, era o único que havia sido crítico de cinema profissional e o crítico e ensaísta Cozarinsky era o único não publicitário entre os colegas da cena Subterránea portenha: Alberto Fisherman, Miguel Bejo, Julio Ludueña e Rafael Filippelli. O fato de os dois terem tido experiência prévia como críticos lhes concede certo repertório, possibilitando o desenvolvimento de um pensamento que desembocará em suas atividades como cineastas. Para examinar esse pensamento no que se refere às suas opiniões a respeito do Cinema Novo e do Cine Liberación, selecionamos determinados materiais publicados na imprensa entre o final dos anos 1960 e o começo dos 1970. Em relação a Sganzerla, analisaremos o arco que abrange o *Manifiesto cinema fora-da-lei* (1968) à entrevista *A mulher de todos e seu homem* (1970), concedida ao *Pasquim*. Em relação a Cozarinsky, nosso objeto de atenção se concentrará em sua resenha ao Festival de Viña del Mar anteriormente mencionada (1969) e no texto *Trabajar en y con la materialidad del cine* (1973).

ROGÉRIO SGANZERLA: POR UM CINEMA “GROSSO” SEM LIMITES

Sganzerla, enquanto crítico e aspirante a cineasta, dedicou boa parte de sua atenção ao cinema brasileiro. A projeção do Sganzerla diretor, intervindo, polemizando e combatendo as conservadoras estruturas do cinema brasileiro parecia 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 embate ao Cinema Novo? Muito se 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 Líder para os cinemanovistas. Um dos cineastas *marginais* que comentaram a projeção foi Geraldo Veloso:

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, 1983 apud REMIER, 2007, p.82)

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.

No texto que escreveu logo depois da filmagem de *O bandido da luz vermelha*, em que procura definir suas influências e seu programa estético, Sganzerla ainda menciona de forma amistosa o Cinema Novo e Glauber Rocha. Publicado no *Jornal do Brasil* em 1º de junho de 1968 e intitulado provocativamente como “Manifesto cinema fora-da-lei”, o texto relata o que foi ensinado por cada cineasta admirado. Assim, com Orson Welles aprendeu “a não separar a política do crime”, com Godard 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, o qual, 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 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 (SGANZERLA, 2008, p.16).

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 somente 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, 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*” (SGANZERLA, 2008, p.16-17). 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* (1961) e *Deus e o diabo na terra do sol* (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, 1962) e com Zé do Caixão, único personagem fora da esfera cinemanovista citado. Sganzerla, portanto, estabelece uma linha evolutiva entre o seu filme, os filmes do Cinema Novo e os filmes de José Mojica Marins, com o Zé do Caixão. Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e José Mojica Marins são aqui colocados no mesmo patamar.

É lícito sublinhar que, para Sganzerla, Cinema Novo e Mojica não eram referências antagonicas. 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 realizado por um “autodidata iletrado” destinado a salas de

quinta categoria e consumido por uma massa “analfabeta”. Em Sganzerla não havia essa delimitação. Cinema Novo e Mojica estavam no mesmo patamar, sem hierarquia⁷. Tal junção, neste caso, situada no campo da admiração, não deve ser confundida com o procedimento da colagem gordadiana, tão cara a Sganzerla, 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, p.51).

Creemos que o ato de colocar Cinema Novo e Mojica no mesmo nível não foi em Sganzerla uma operação intertextual. Ambos eram admirados de maneira equivalente.

A admiração de Sganzerla por Mojica Marins⁸ foi amplamente divulgada e documentada. Após a ruptura com os cinemanovistas, encontraremos em uma mesma entrevista críticas severas ao Cinema Novo e elogios extensos a Mojica⁹. Enquanto o juízo de valor em relação ao 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 foram vistos com bons olhos pela crítica¹⁰. Não é nosso objetivo nos ater na relação Sganzerla - Mojica¹¹, tampouco em como a defesa do primeiro ao segundo, em muitas declarações, aparece como uma provocação ao Cinema Novo. O que nos interessa indicar é que, se o Cinema Novo deixou de ser um modelo a ser seguido, Mojica permaneceu como referência fundamental. Uma referência que, assim como o cinema B hollywoodiano e as histórias em quadrinhos, não fez parte do repertório afetivo e intelectual cinemanovista. Muito do que estava sendo deglutido pelos cineastas *marginais*, já havia sido descartado e compreendido como “lixo cultural” pelo Cinema Novo. Há uma significativa mudança na escolha das referências e na articulação efetivada com a cultura de massa entre a geração cinemanovista e a *marginal* (14). Mas, seria Sganzerla o líder de sua geração?

Na entrevista intitulada “Sganzerla ataca de bandido”, publicada originalmente na *Tribuna da Imprensa* em 5 de dezembro de 1968, 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” (SGANZERLA, 2007, p.27). 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, nessa mesma entrevista, informa que até o Cinema Novo não escapou do aburguesamento geral do cinema brasileiro, tornando-se um “cinema novo-rico”. Portanto, não seria mais um movimento de vanguarda ou uma exceção, pois fora 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 inexperienced, ou quase, em trabalhar com celuloide, fazer filmes, mudar as atuais condições do Cinema Novo. Ele está um pouco desgastado (SGANZERLA, 2007, p.29).

De um lado está o Cinema Novo e do outro os jovens adeptos ao cinema de guerrilha, o mesmo que, no “Manifesto cinema fora-da-lei” era associado a Glauber Rocha. O outro-ra 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 alterar o contexto no qual o Cinema Novo se encontra devido à sua debilidade. 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 outra entrevista, chamada “Confissão e desafio de um bandido incômodo”, publicada em 16 de maio de 1969 no *Jornal do Brasil*, ressalta que prefere se situar à margem para assegurar a sua independência, porém, em seguida, 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 rompendo minhas amarras e sentindo que, para desenvolver livremente meu trabalho, eu tenho que falar o que penso” (SGANZERLA, 2007, p. 37, grifo nosso). Ele, portanto, esclarece que tenta “fazer um cinema livre, exatamente aquele que o Cinema Novo tentou fazer e que, a meu ver, está fracassando” (SGANZERLA, 2007, p.37).

Apesar das ressalvas, o jovem cineasta ainda 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” (SGANZERLA,

2007, p.37). O elemento que justifica o sentimento de respeito é o retrato da realidade brasileira, porém, 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, o original, 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 tradicional¹².

Sganzerla quer frisar a sua originalidade e autenticidade. Em uma entrevista concedida em 15 de dezembro de 1969, o tópico da autenticidade 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” (SGANZERLA, 2007, p.41). Nessa entrevista o realizador diz as razões pelas quais a 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” (SGANZERLA, 2007, p.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, especificamente, março de 1964. A historiografia do cinema brasileiro geralmente divide o Cinema Novo em duas etapas: uma anterior e outra posterior ao golpe¹³. Sganzerla também coloca o golpe 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 robustos. 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; na segunda fase, a frustração diante do fracasso do projeto revolucionário e a perplexidade frente aos novos rumos da política brasileira propiciariam 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 dilemas¹⁴. 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 (SGANZERLA, 2007, p. 41).

É importante observar 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” (SGANZERLA, 2007, p. 41).

Embora os filmes do Cinema Novo mais emblemáticos do período 1962-1964 sejam exatamente três ambientados no sertão - *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1963), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963) - as produções desse período não se confinaram ao sertão¹⁵. 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 favela¹⁶. No seu ponto de vista, seria esse o “universo brasileiro”? Independentemente de Sganzerla considerar o mato e a favela¹⁷ 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.

Esse ponto voltará na entrevista que dará com Helena Ignez ao *Pasquim*. Intitulada “A mulher de todos e seu homem” como referência ao lançamento de *A mulher de todos* no circuito comercial, a entrevista foi concedida no final de 1969, mas publicada em 5

de fevereiro de 1970. É importante salientar que essa entrevista ao *Pasquim*, concedida a jornalistas favoráveis ao Cinema Novo, é o auge da agressividade de Sganzerla - agora, ao lado de sua atriz e esposa Helena Ignez - contra o movimento. Apesar de a maior parte das acusações terem sido feitas por Sganzerla, a presença de Ignez, que havia sido atriz de filmes do Cinema Novo¹⁸ e esposa de Glauber, por si só é uma bomba prestes a ser detonada. Aqui, Sganzerla associa essa busca dos cinemanovistas pelo seu próprio universo com a decadência do cinema de autor. Como havíamos dito, nessa passagem dos anos 1960 para os 1970 Sganzerla era contrário à banalização do cinema moderno e do cinema de autor¹⁹. E o Cinema Novo, segundo a sua percepção, é a materialização, no Brasil, do declínio do cinema de autor. Este cinema “que é um fenômeno mundial”, estará “daqui a cinco anos” totalmente desacreditado, pois é “um negócio que acabou. Serviu para 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” (SGANZERLA, 2007, p.68).

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 1968, precisamente após a decretação do AI-5, em dezembro daquele ano, e, por conseguinte os meios de se fazer cinema de autor no país. Para o cineasta, era preciso propor uma estratégia distinta desse cinema e de sua “versão brasileira”, que considerava ultrapassada e não condizente com a realidade do Brasil. Compreendemos que essa estratégia será proposta na prática em janeiro de 1970, no momento em que migra para o Rio de Janeiro e, com Helena Ignez e Júlio Bressane, cria a Belair.

A Belair colocará o cinema de autor em outros parâmetros na medida em que surge da tensão estabelecida entre criação coletiva e expressão individual. 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 adverso. Cozarinsky, na Argentina, ao estreiar na direção no mesmo ano que seus colegas de Cine Subterráneo, também se refugiará na clandestinidade como única forma de se fazer um cinema livre em um contexto de repressão política.

No entanto, esse não será o ponto de divergência de Cozarinsky com o Cine Liberación, uma vez que o grupo também era clandestino e também defendia, em teoria, o distanciamento do cinema de autor. O conflito, como veremos, parece residir em outros tópicos, alguns, coincidentes com o contexto brasileiro.

COZARINSKY: PELA “MATERIALIDADE” DO CINEMA

Havíamos dito que, enquanto crítico, Cozarinsky escreveu pouco sobre o Cine Liberación e seu filme-emblema *La hora de los hornos*. Um desses raros momentos é a resenha da cobertura do Festival de Viña del Mar de 1969, que fez para a revista *Periscópio*. Frisamos que não se trata de uma matéria exclusivamente dedicada ao filme de Solanas e Getino e sim um texto mais amplo que abarca os filmes considerados os mais representativos do festival. Cozarinsky, deste modo, inicia sua resenha 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 assim 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 (COZARINSKY, 1969b, tradução nossa. A partir de agora todas as traduções são nossas).

Afirma 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)” (COZARINSKY, 1969b).

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 eclesiástica” (COZARINSKY, 1969b). O resultado dessas discussões, segundo Cozarinsky, foi propor “uma América Latina não tanto ao gosto dos cubanos e sim ao dos europeus” (COZARINSKY, 1969). 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 próximo dos europeus do que do modelo pretensamente revolucionário e combativo idealizado pelos cubanos.

Cozarinsky, ao falar das mostras de cinema militante, problematiza o sentido e a comunicabilidade do cinema político e até que ponto 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” (COZARINSKY, 1969b). 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.

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” (COZARINSKY, 1969b). 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, mas 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 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 (COZARINSKY, 1969b).

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*²⁰ já era de seu conhecimento. Inclusive a noção de *Cine Acto*, citada na resenha, é explicada nesse manifesto. O choque entre teoria e prática apareceria 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. Para Cozarinsky, em vez da Argentina é a Europa que estaria vendo *La hora de los hornos* e em vez de trabalhadores em sindicatos, teríamos como espectadores uma elite intelectualizada em um balneário. Aqui, é evidente que quando o autor menciona o ineditismo do filme na Argentina, sua afirmação se refere aos grandes circuitos e não às exibições clandestinas que eram realizadas no país. Sendo clandestinas, parece óbvio não ser recomendado divulgar ou publicitar tais projeções. Ao se referir às exibições europeias, sua crítica se refere à suposta preferência por ambientes e espectadores já politizados. Claro está que a ressalva de Cozarinsky é questionável.

Pensamos que, entre as elencadas, a contradição mais interessante talvez seja a última. Os “rudimentos” da teoria marxista e todo o seu invólucro racional 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 festival 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 desses filmes não estaria preparado para compreender uma linguagem mais elaborada²¹. 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. Independentemente da veracidade desse juízo do próprio filme, Cozarinsky desconsidera *La hora de los hornos* enquanto investigação formal.

Após essa resenha, Cozarinsky não voltará a escrever sobre o Cine Liberación. No entanto, em seu texto “Trabajar en y con la materialidad del cine”, publicado no dossiê dedicado ao Cine Subterráneo pela revista peruana *Hablemos de cine*, voltará ao tema do binômio cinema/ política. Cabe ressaltar que esse segundo texto foi escrito após a experiência da realização de *Puntos suspensivos* e que em seu filme já havia várias passagens que remetiam de forma paródica, sarcástica e reflexiva ao cinema militante de um modo geral e particularmente a *La hora de los hornos*. Deste modo, Cozarinsky já havia feito sua crítica fílmica ao documentário de Solanas e Getino. Quando lhe encomendam um texto exclusivamente sobre seu filme de estreia, as mesmas divergências ao cinema militante aparecem no ensaio, porém ali, assim como no filme, não menciona explicitamente o nome do Cine Liberación e tampouco de seus integrantes. Ao examinarmos algumas passagens, notamos que, ao falar de seu protagonista afirma: “Senti o perigo de chegar, a partir de um personagem tão excepcional, de um tema tão próximo da denúncia e da agitação, aos lugares comuns que fizeram do cinema político um gênero industrial” (COZARINSKY, 1973, p.17). 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” (COZARINSKY, 1973, p.17). Em seguida, continuando o seu raciocínio: “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” (COZARINSKY, 1973, p.17).

Ao falar de *Puntos suspensivos*, o autor 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 clareza didática é algo a ser conquistado, ainda para quem se interesse em exercê-la” (COZARINSKY, 1973, p.17). Cozarinsky indica que há interessados em sua adoção, o que não seria o seu caso. A partir de seu primeiro filme, podemos afirmar que o cineasta não se pretende fazer um cinema didático em que as questões seriam enunciadas como prontas e estabelecidas, pois 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 que 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 pôsteres 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 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. (COZARINSKY, 1973, p.17, grifo do autor).

O filme de Cozarinsky não corresponderia 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 ela e pelos representantes do cinema de agitação de “colonizado” ou “europeizado”. Assim, o cineasta devolve aos seus detratores a mesma acusação ao afirmar que o cinema militante ou “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.

Ao definir Buenos Aires como um fenômeno complexo que só pode ser compreendido pela via da “transculturalização”, 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 exclusivamente pernicioso, conforme defendia o Cine

Liberación, é sentido como algo que também pode ser 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 mais uma de suas diferenças em relação ao Cine Liberación.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sganzerla e Cozarinsky, cada um à sua maneira e em seu contexto, representam o impasse de uma geração que, naquele final dos anos 1960, estava saturada das concepções em torno do binômio cinema/ política encampadas pelos cinemas novos latino-americanos. Era necessário esboçar novas proposições e formas de ser e fazer política através do cinema. E foi exatamente isso que Sganzerla e Cozarinsky tentaram fazer no momento em que se tornaram realizadores. Ambos criticaram certo “lugar comum” no qual teria se ancorado os cinemas novos. Ambos, no início dos anos 1970, optaram por fazer um cinema clandestino, não profissional e totalmente desvinculado dos setores de produção, distribuição e exibição convencionais. O cineasta brasileiro, nas declarações que examinamos, cobrava do Cinema Novo a mesma violência, radicalidade estética e pulsão vanguardista de seus primeiros tempos. Para ele, o movimento deixou de ser de oposição quando procurou se sofisticar, isto é, se domesticar ao gosto do público, da crítica e dos festivais internacionais. O Cinema Novo, portanto, teria renunciado ao princípio vanguardista da “não conciliação” e, com isso, se academizado e se transformado em uma escola respeitável e prestigiada. Com isso, Novo teria se acomodado no mercado internacional do “cinema de autor” e, por conseguinte, nada mais teria de revolucionário. Sganzerla quer retirar a categoria de “novo” do movimento e absorvê-la para si; Cozarinsky, em um contexto próximo mas distinto, questiona o grupo Cine Liberación quanto à colocação do cinema em um segundo plano a favor do protagonismo da militância e do didatismo. Ele defendia, assim como Sganzerla, um cinema livre de pressões dogmáticas e que pudesse misturar e beber das mais diversas fontes - inclusive oriundas da antes repelida cultura de massa - sem preocupar-se em ser acusado de “europeizado” ou “alienado”. Ao recusarem a procura das “raízes nacionais” e os preceitos de um cinema político nos moldes dos anos 1960 e ao abraçarem o esforço vanguardista da invenção e da não conciliação, Sganzerla e Cozarinsky propuseram novas abordagens e sinalizações para as suas respectivas cinematografias.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. El frenético y colorido baile del Pueblo: Glauber Rocha y Antônio das mortos. *In*: MESTMAN, Mariano et al. (Org.). **Masas, pueblo, multitud en cine y televisión**. Buenos Aires: Eudeba, 2013. P.165-178.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNINI, Emílio. Ciertas tendencias del cine argentino: Notas sobre el “nuevo cine argentino” (1956-1966). **Kilómetro 111**, Buenos Aires, n. 1, p. 71-88, 2000.
- BROITMAN, Ana Isabel. La trinchera de la cinefilia. Intervenciones políticas desde los editoriales de Tiempo de Cine (1960-1968). **Imagofagia**. Revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, n. 14, p.1-25, 2016.
- BROITMAN, Ana Isabel. *In*: Tiempo de Cine: una revista y su época. La renovación de la crítica del cine en la década del 60 CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL, 4, Rosario. Actas [...]. Rosario: 2015. p. 258-269.
- CANUTO, Roberta (org.). **Rogério Sganzerla**, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. Coleção Encontros.
- CASTAGNA, Gustavo. “La generación del 60: Paradojas de un mito”. *In* WOLF, Sergio (Org.) **Cine argentino: la otra historia**. Buenos Aires: Letra Buena, 1992. p.243-263.
- COZARINSKY, Edgardo. Hacia el ideograma: diálogo con Fischerman y Santiago. **Cine & Medios**, Buenos Aires, n. 3, p. 7-11, 1970.
- COZARINSKY, Edgardo. Trabajar en y con la materialidad del cine. **Hablemos de Cine**, Lima, n. 65, p. 17-18, 1973.
- COZARINSKY, Edgardo. Tres pieles de vibora: sobre los films de Mai Zetterling. **Cine & Medios**, Buenos Aires, n. 1, p. 11-13, 1969a.
- COZARINSKY, Edgardo. Viña del Mar: un cine en armas. **Periscopio**. Buenos Aires, p. 1-3, 11 nov. 1969b.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. **Cámaras en trance**. El nuevo cine latinoamericano: Un proyecto cinematográfico continental: Santiago: Cuarto Propio, 2014.
- ESPAÑA, Claudio. Cine subterráneo: la complicidad de la estética con la política. *In*: ESPAÑA, Claudio (org.). **Cine argentino: modernidad y vanguardias: 1957-1983**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. v. 2, p. 552-559.

GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e Cine subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. **Hojas de Cine: Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano**, México, v. 1, p. 33-34, 1988.

MAHIEU, Agustín. El tercer cine: Latinoamerica hoy. **Cine & Medios**, Buenos Aires, n.1, p. 21-25, 1969.

MARANGHELLO, César. 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**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. v. 2, p. 22-63.

MONTEIRO, José Carlos. A mulher de todos: pretensioso e irritante. **O Globo**, Rio de Janeiro, [1960]. Arquivo Cinemateca MAM-RJ.

NÚÑEZ, Fabián. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano?: o cinema moderno segundo as revistas especializadas latino-americanas**. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

OUBIÑA, David. **El silencio y sus bordes**. Modos de lo extremo en la literatura y el cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

PEÑA, Fernando Martín. **60/90 generaciones: cine argentino independiente**. Buenos Aires: Malba, 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema novo/cinema marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018. v. 2, p. 116-201.

RAMOS, Fernão Pessoa. Os novos rumos do cinema brasileiro. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987. p. 299-398.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

REMIER. Aula 6: vítimas da moda: “sexo, drogas & rock’n’roll” e a invenção do udigrudi. In: LUNA, Rafael; BOUILLET, Rodrigo; BRAGANÇA, Gustavo. **A invenção do Cinema Marginal**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis: Cinemateca do MAM, 2007. p. 75-93.

SGANZERLA, Rogério. “Cinema fora-da-lei” In SGANZERLA, Rogério. **O bandido da luz vermelha: argumento e roteiro de Rogério Sganzerla**. São Paulo: Imprensa oficial, 2008. p. 15-17.

VELOSO, Geraldo. Por uma arqueologia do outro cinema. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 17 de maio de 1983.

WOLKOWIKS, Paula. *Vanguardia y política: el cine underground argentino de los años setenta*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia e Letras) - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NOTAS

- 1 Sganzerla trabalhou como crítico cinematográfico em *O Estado de S. Paulo* (1964-1967), *Jornal da Tarde* (1966-1967) e *Folha da Tarde* (1967). Cozarinsky, no período que antecede o seu primeiro filme, colaborou para os semanários *Primera plana* e *Panorama* e foi redator das revistas de cinema *Tiempo de Cine* (1960-1968) e *Cine & Medios* (1969-1970).
- 2 O termo é encampado por Núñez (2009) para designar essa nova inclinação. O autor ainda propõe uma oposição, dentro do âmbito do NCL, entre o discurso industrialista do Cinema Novo e o discurso do cinema de intervenção política do grupo Cine Liberación.
- 3 Entretanto, as divergências entre o Cinema Novo e o Cine Liberación são anteriores ao Festival. Sobre o assunto ver Aguilar (2013) e Del Valle Dávila (2014).
- 4 Por limitações espaciais e pelo enfoque explicado no início, não é o propósito deste ensaio estabelecer uma caracterização definitiva do Cinema Marginal brasileiro e do Cine Subterráneo argentino, tampouco propor um panorama histórico das duas vertentes. Para estudos específicos ver Garcia (2018), Ramos (2018), Wolkowiks (2015), Oubiña (2011) e España (2005).
- 5 Estamos nos referindo a Simón Feldman, Lautaro Murúa, David José Kohon, entre outros. Segundo a historiografia do cinema argentino a periodização do Nuevo Cine Argentino é de 1956 a 1966, isto é, entre o ano que sucede a queda de Juan Domingo Perón e o ano do golpe de Estado da autoproclamada “Revolução argentina”, que institui o governo do general Juan Carlos Onganía. Sobre o tema ver Castagna (1992), Bernini (2000) e Peña (2003).
- 6 Os filmes classificados com A eram de exibição obrigatória e os classificados com B não, de modo que tinham dificuldades para entrar no circuito, ficando restritos à salas periféricas. 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 tivesse classificado com B *Los de la mesa diez* (Simón Feldman, 1960) e com A ... *Y el demonio creó a los hombres* (Armando Bó, 1960), um filme erótico com Isabel Sarli. Cf. Broitman (2016). Tal oposição (Nuevo Cine Argentino versus indústria) não deve ser analisada de forma simplificada ou esquemática, no entanto essa disputa ocorreu. Para um estudo documentado sobre o assunto ver Maranghello (2005).
- 7 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, p. 511).
- 8 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 cafajustes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês me ensinaram a saber ser livre e - ao mesmo tempo - acadêmico” (SGANZERLA, 2008, p. 16)
- 9 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” (SGANZERLA, 2007, p. 43).

- 10 “[...] 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, [1960]).
- 11 Uma análise do discurso de Sganzerla sobre Mojica, desde as declarações em entrevistas até a sua crítica cinematográfica verbal em *over* no prólogo do episódio “A badaladíssima dos trópicos x os picaretas do sexo”, dirigido por Carlos Reichenbach para o longa *Audácia* (1969), pode ser encontrada em nossa tese de doutorado. Ver Garcia (2018).
- 12 “[...] 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” (SGANZERLA, 2007, p.37).
- 13 Ver Bernardet (2017).
- 14 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, p. 358).
- 15 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, 1962), *Boca de ouro*, *Garrincha, a alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), *Porto das caixas* (Paulo César Saraceni, 1962), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires, 1962), *Esse mundo é meu* (Sérgio Ricardo, 1964), *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1964).
- 16 “Eu acho que de 1962 a 1965 [o Cinema Novo] tem filmes excepcionais [...] 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”. (SGANZERLA, 2007, p. 68).
- 17 *O bandido da luz vermelha* tem cenas na favela do Tatuapé, na Zona Leste de São Paulo; *Copacabana mon amour* (1970) foi filmado na favela do Cantagalo, em Copacabana, e na extinta favela da Catacumba, na Lagoa, ambos, bairros da Zona Sul carioca; *Sem essa aranha* (1970) tem um plano-sequência na favela do Vidigal, em São Conrado, Zona Sul do Rio de Janeiro.
- 18 Helena Ignez trabalhou em *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), *O grito da terra* (Olney São Paulo, 1964) e *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966).
- 19 Na já mencionada entrevista “Confissão e desafio de um bandido incômodo” Sganzerla declarou: “E eu talvez esteja chegando à superação do filme de autor. Acho que o cinema de autor vale como um estágio, mas não é consequente 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” (SGANZERLA, 2007, p. 34).
- 20 *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 exhibições 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 Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina (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, nessa ocasião, Cozarinsky teve acesso ao manifesto.
- 21 “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, p. 48).

Artigo recebido em 24 de agosto de 2019.

Artigo aceito em 31 de outubro de 2019.