



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

ISSN: 1807-0299

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas,
Faculdade de Letras -UFRJ

Caetano, Daniel Pecego Vieira

Cartografias das margens: estudos sobre a produção experimental dos cinemas argentino e brasileiro

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 20, núm. 2, 2018, Maio-Agosto, pp. 196-210

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ

DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2018202196210>

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33058455013>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais informações do artigo
- ▶ Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

CARTOGRAFIAS DAS MARGENS: ESTUDOS
SOBRE A PRODUÇÃO EXPERIMENTAL DOS
CINEMAS ARGENTINO E BRASILEIRO
CARTOGRAPHIES OF THE MARGINS: STUDIES
ON THE EXPERIMENTAL PRODUCTION OF
ARGENTINE AND BRAZILIAN CINEMAS

Daniel Pecego Vieira Caetano

Universidade Federal Fluminense
Niterói – Brasil

Resumo

Entre o final da década de 1960 e o início da década seguinte, diversos filmes produzidos por jovens cineastas na Argentina e no Brasil radicalizaram a ruptura com a linguagem narrativa clássica e com as estruturas de produção e distribuição, sendo por isso nomeados como Cinema Underground (Argentina) ou Marginal (Brasil). Pouco vistos na época, estes conjuntos de filmes motivaram ao menos quatro estudos comparativos apresentados por diferentes pesquisadores nos últimos anos. A perspectiva trazida pela visão em conjunto dos contextos históricos dos dois países permite que estes estudos sobre filmes ainda pouco conhecidos iluminem questões semelhantes que atravessam a produção contemporânea em ambos os países.

Palavras-chave: cinema *underground* argentino, cinema marginal brasileiro, cinema experimental, estudos comparativos de cinematografias.

Abstract

Between the late 1960s and the beginning of the next decade, several films produced by young filmmakers in Argentina and Brazil radicalized the rupture with the classic narrative style and with production and distribution structures, and were therefore called Underground Cinema (in Argentina) or Marginal Cinema (Brazil). Not seen by many when they were made, these films nevertheless motivated at least four comparative studies presented by different researchers in recent years. The perspective brought about by a comparative view of the historical

Résumé

Entre la fin des années 1960 et le début de la décennie suivante, plusieurs films produits par de jeunes cinéastes en Argentine et au Brésil ont radicalisé la rupture avec un style narratif classique et avec des structures de production et de distribution, et ont donc été appelés Cinéma souterrain (en Argentine) ou Marginal (au Brésil). Presque inconnus quand ils ont été faits, ces films ont motivé au moins quatre études comparatives présentées récemment par différents chercheurs. La perspective apportée par la vision comparative des contextes historiques des deux pays permet à ces

contexts of the two countries allows these studies on films little known so far to shine a light on similar issues faced by contemporary film production in both countries.

Keywords: Argentinian Underground Cinema, Brazilian Marginal Cinema, Experimental Cinema, Comparative studies of cinematographies.

A relativa pujança do cinema produzido na Argentina nas últimas décadas, realçada pela difusão internacional de diversos filmes com boa repercussão em festivais e revistas especializadas, provocou ao longo dos últimos anos diversos ensaios escritos por críticos da academia e da imprensa do Brasil tecendo análises comparativas entre os contextos de produção e as características de estilo entre algumas das mais celebradas produções argentinas e outras produções brasileiras (BERNARDET, 2003; AMANCIO, 2014). Este artigo pretende apresentar as semelhanças e diferenças do contexto histórico em que foram produzidos entre as décadas de 1960 e 1970 determinados filmes argentinos e brasileiros ligados à vertente experimental, à margem do sistema de produção cinematográfica industrial. A partir desta leitura, pretende-se relacionar a dimensão histórica e estética trazida por estes estudos às possibilidades de pesquisa e análise de parte considerável da produção recente de filmes dos dois países, apontando o surgimento de diversos estudos comparativos apresentados por pesquisadores nos últimos cinco anos. Assim, ao final da análise, esta analogia entre estilos e modos de produção dos dois países pretende permitir que seja traçada uma nova analogia, agora entre os diferentes momentos históricos – tendo em vista que ao longo da última década, graças à relativa diminuição dos custos de produção trazida pelo desenvolvimento da tecnologia digital, novamente há um largo número de filmes que rompem com o modelo de produção industrial e se tornam parcialmente inacessíveis não apenas às plateias do sistema comercial, mas também para a crítica acadêmica, tal como ocorreu nos períodos analisados pelos estudos em questão.

Desenvolvimento histórico das cinematografias argentina e brasileira

O cinema na Argentina produziu marcos análogos ao da cinematografia brasileira no princípio do século XX (por exemplo, o papel decisivo da transição das produções silenciosas para o cinema falado); porém, o volume de produção de filmes foi significativamente maior. No final da década de

études de clarifier des problèmes similaires qui se présentent pour la production contemporaine dans les deux pays.

Mots-clés: Cinéma Souterrain Argentin, Cinéma Marginal Brésilien, Cinéma expérimental, Études comparatives de cinématographies.

1930, uma estrutura ainda incipiente de estúdios cinematográficos permitia lançar até cinquenta longas metragens argentinos por ano (somente em 1968 a produção brasileira chegaria a apresentar esse número de filmes) (GETINO, 2005, p. 363; SILVA NETO, 2009, p. 1151). Desde então, a produção de filmes do país ao Sul nunca esteve abaixo de vinte filmes por ano, um volume de produção que só veio a se consolidar em meados da década de 1950 no Brasil. A falta de dados confiáveis sobre a venda de ingressos naquele período torna impossível dimensionar com exatidão a proporção entre os mercados de cinema, mas é sabido que ambas as cinematografias alternaram momentos de aumento da produção com eventuais quedas abruptas, relacionadas sobretudo às circunstâncias econômicas de suas sociedades. Assim, a produção argentina passou a apresentar menos filmes entre os anos 1950 e 1970, enquanto a brasileira aumentou. De todo modo, uma comparação entre os dados apresentados por Octavio Getino (2005) com as informações coletadas pela Embrafilme nas décadas de 1970 e 1980 (RAMOS, 1987, p. 412-418) e pela Ancine nas últimas duas décadas permite observar um dado que se repetiu com certa regularidade: em diferentes anos nas últimas décadas, a venda de bilhetes no Brasil foi aproximadamente o dobro daquela obtida na Argentina, sendo que sua população é cerca de quatro vezes maior do que a do país vizinho.

Após uma difícil transição para o cinema sonoro, o estabelecimento destes estúdios cinematográficos na Argentina durante os anos 1930 e 1940, com o lançamento de diversos melodramas e de musicais baseados na popularidade do tango, criou a base para uma produção feita com domínio técnico superior à média dos filmes brasileiros do período (se já era possível naquele momento encontrar técnicos altamente capacitados no Brasil, como o fotógrafo Edgar Brazil ou o montador e diretor Watson Macedo, havia menos profissionais desse nível no Rio de Janeiro do que em Buenos Aires). Desse modo, embora este modelo dos estúdios argentinos tenha entrado em colapso ao longo da década de 1950, surgiu naquele contexto uma tradição sólida de artesãos, com realizadores que iniciaram suas carreiras entre o final dos anos 1930 e meados da década seguinte, tais como Lucas Demare, Hugo Del Carril, Hugo Fregonese, René Mugica, Carlos Hugo Christensen e Leopoldo Torre Nilsson, entre alguns outros (MARANGHELLO, 2005). O mesmo não ocorreu no Brasil: as empresas dedicadas à produção de cinema na primeira metade do século não tiveram estabilidade financeira, nem condições de manter continuidade de produção de filmes de longa metragem (SALLES GOMES, 1978). A formação de técnicos se deu num contexto de produções ocasionais, cenário que só foi se alterar, ainda que de modo parcial, em meados da década de 1940, com o surgimento e consolidação das chanchadas, as comédias musicais que, em dezenas de casos, obtiveram grande sucesso comercial naquele período (VIEIRA, 2004, p.117-119).

A geração cinemanovista surgiu no cenário local, já na década de 1960, obtendo notável repercussão internacional com seus filmes, num panorama em que a produção de filmes já tinha ganhado diversidade e complexidade, apresentando não apenas chanchadas tardias, mas também produções de diversos gêneros como policiais e melodramas. A recepção às inovações do chamado cinema moderno (vindas sobretudo dos filmes neo-realistas italianos e, mais tarde, dos filmes franceses ligados à Nouvelle Vague) se deu num país em que a produção local de filmes era, ao mesmo tempo, crescente e ainda distante do cardápio da maior parte dos espectadores. O projeto cinemanovista de modernidade cinematográfica chegou a reboque de um cenário nacional aberto a novos movimentos e novas propostas estéticas, no momento em que a Bossa Nova estava ganhando destaque mundial (ROCHA, 1960; 2003, p.125-131). Na Argentina, acontecia em certa medida o oposto: a *Generación de los 60* surgia num país cuja tradição de produções cinematográficas (ainda que minoritárias em seu mercado interno) vinha decaendo em termos numéricos (GETINO, 2005).

Se ao longo do início da década haviam surgido em ambos os países gerações de cineastas comprometidos com a renovação da linguagem e dos temas (e, no caso brasileiro, também dos modelos de produção então vigentes), os anos seguintes viram aflorar novas tendências que confrontavam os caminhos abertos pelas gerações anteriores, ao mesmo tempo em que as circunstâncias políticas se tornavam cada vez mais graves. No Brasil, o internacionalmente célebre movimento cinemanovista chegava a um certo esgotamento e via surgir novas produções que, influenciadas pelo movimento, apresentavam visíveis rupturas com seus pressupostos – esses filmes, particularmente agressivos no seu conjunto, acabaram ganhando o título de Cinema Marginal. Na Argentina, enquanto a chamada Geração dos 60 se via questionada tanto nacional quanto internacionalmente, um grupo de cineastas lançou um punhado de filmes e se autointitulou o Grupo dos Cinco; poucos anos mais tarde, assumidamente influenciados e apoiados pelos cineastas do Grupo dos Cinco, outros realizadores criaram a empresa (não registrada) CAM, e seus filmes produzidos no período vieram a ser conhecidos como Cine Subterrâneo, ou *Underground* (TIRRI, 2000, p.7-10; p.87-92).

Cinema Marginal no Brasil e Grupo dos Cinco na Argentina

O grupo de filmes que mais tarde, vistos em perspectiva pela tradição historiográfica, seria chamado de Cinema Marginal teve outros rótulos: cinema “udigrudi”, “do lixo”, “cafajeste”, “de poesia”, “de invenção” ou “pós-novo”. Seus filmes inaugurais foram os longas de estreia de Ozualdo Candeias *A margem*, e de Rogério Sganzerla *O bandido da luz vermelha*, ambos filmados em 1967.

Além desses, outros nomes centrais do movimento são Julio Bressane – que pouco antes era uma das jovens promessas do Cinema Novo (tendo sido assistente de Walter Lima Jr.) e no seu longa de estreia *Cara a Cara* apontou com clareza a divisão entre gerações que estava ocorrendo –, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, João Silvério Trevisan, Luís Rosemberg Filho Neville D’Almeida, João Callegaro e Jairo Ferreira (FERREIRA, 1986; RAMOS, 1987; PUPPO, 2001). Embora a expressão “Cinema Marginal” tenha se consolidado historicamente para designar esses filmes e cineastas, nenhum dos realizadores que o compuseram aceite de bom grado ser definido como “marginal”. Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci, em certas ocasiões, tiveram o cuidado de adicionar um sufixo para afirmar que esta marginalização aconteceu a contragosto: marginalizados, em vez de marginais (PUPPO, 2001, p.100-103). Ainda assim, há uma série de elementos evidentes em cada um daqueles filmes que nos permitem reuni-los em um conjunto distinto dos outros que foram produzidos no país na mesma época. Ao romper com toda sorte de utopia e anunciar um mundo em decomposição, o grupo marginal não se distingua apenas do cinemanovismo que o antecedeu: se há uma tradição da vanguarda artística no Brasil, seja nos manifestos ou entrevistas dos líderes dos movimentos mais célebres, esta tradição sempre se caracterizou pelo horizonte utópico (TELES, 1997). Diversamente de modernismos, bossas novas, concretismos, tropicalismos, cinemanovismos e outros movimentos de invenção, o marginalismo não prenunciou tornar melhor o mundo em que as pessoas vivem, mas apenas torná-las conscientes da sua precariedade irreversível.

O gesto de rompimento completo com as expectativas de comunicação com o público, em oposição aos anseios cinemanovistas de chegar ao grande público, foi comum à maior parte dos filmes marginais. Isto se fazia ver nos filmes com um dilaceramento tornado evidente por gritos, vômitos, sujeira, ações desordenadas. Segundo Inácio Araújo:

A sujeira tornou-se um apanágio. O mundo não era belo. Era injusto, sujo, agressivo. Não será por acaso que, aqui em São Paulo, esse cinema se tornou conhecido como Boca do Lixo. (...) Naquela altura, nada parecia mais desprezível do que o cinema esteta. (ARAÚJO, 2001, p.24)

Esta ruptura se mostrou especialmente evidente para aqueles que faziam parte da geração anterior. A desorientação que este conjunto de filmes provocou foi rememorada por Alex Viany, ao comentar as primeiras exibições ocorridas no Rio de Janeiro, quando alguns destes filmes foram reunidos em uma mostra realizada na Cinemateca do MAM:

Há uns três anos a Cinemateca (do MAM) exibiu uma série dos chamados filmes marginais, do *underground* etc. O Glauber estava frequentando, o Eduardo Coutinho também, eu também, todos iam lá. A cada filme que víamos, tínhamos novas reações, ficávamos conversando. Eu me lembro de uma vez, depois de termos visto uns quatro/cinco filmes desse tipo, o Glauber, o Coutinho e eu saímos assim meio aparvalhados. Já tinha havido uma soma muito grande de elementos e nós estávamos meio tontos com a coisa. E alguém disse – não me lembro se eu ou o Coutinho – que era preciso voltar atrás, voltar ao bê-á-bá, voltar àquele cinema americano explicadinho da década de 1930. O Glauber concordou com a coisa: também estava meio aparvalhado com o negócio. (VIANY, 1999, p. 190-191)

No entanto, é preciso ressaltar dois aspectos que nem sempre são observados nas análises sobre este cinema. Um deles é que este movimento de ruptura radical e distópica costuma ser apontado como uma consequência direta das circunstâncias políticas daquele momento no Brasil pós AI-5, que se somou ao conflito com os propósitos da geração cinemanovista (ARAÚJO, 2001, p. 24). Ainda que seja possível sustentar essa relação direta entre os fatos históricos e os estilos dos filmes, creio que é preciso apontar também a importância da herança histórica das relações de público e crítica com o cinema feito no Brasil – uma herança que passa, entre outras coisas, pela invisibilidade do mítico *Limite* (dirigido por Mário Peixoto, marco do cinema experimental brasileiro), pelo sucesso popular das chanchadas, repudiadas pela elite intelectual, e pelo fracasso da empreitada milionária da Vera Cruz nos anos 1950 (SALLES GOMES, 1978, p. 78-81). Não se tratava somente de romper com a geração anterior por desejo de se destacar ou porque o grupo cinemanovista estava chegando a acordos com um governo que impunha o ambiente ditatorial daqueles dias; estava também em questão a relação com o público e com a história pregressa do cinema brasileiro. Não foi por acaso que diversos filmes do marginalismo buscaram os velhos astros das chanchadas para fazer parte do seu elenco, tais como Grande Otelo e Zezé Macedo.

Na Argentina, por sua vez, no final dos anos 1960 a chamada Geração dos 60 já havia ganhado reconhecimento como tal (assim como os cinemanovistas no Brasil), e vivia uma crise devido ao fim do apoio financeiro estatal que até pouco antes era dado pelo INC – e havia sido encerrado em 1966. Alguns movimentos de renovação, então, surgiram de cineastas que se agregaram em torno de ideias comuns, denominando-se explicitamente como “grupos”. Fernando Solanas e Octavio Getino, diretores de *La Hora de Los Hornos*, compuseram o Grupo Cine Liberación, enquanto o documentarista Raymundo Gleyzer, por sua vez, criou o Grupo Cine de la Base (MARANGHELLO, 2005, p.190-194).

Foi nesse cenário que, em 1968, cinco cineastas estreantes, que já haviam então se estabelecido produzindo filmes publicitários, se uniram para compor o chamado Grupo dos Cinco. Entre 1968 e 1969, este grupo apresentou quatro filmes de longa metragem: Ricardo Becher lançou *Tiro de Gracia*, Raúl De La Torre fez *Juan Lamaglia y Sra.*, Néstor Paternostro produziu *Mosaico* e Alberto Fischerman filmou *The Players vs. Los Ángeles Caídos*. Exceto por *Juan Lamaglia y Sra.*, os outros filmes foram rodados em preto e branco e só foram exibidos em salas pequenas. O quinto cineasta do grupo foi Juan José Stagnaro, que então já se tornara um diretor de fotografia de bastante prestígio (havia fotografado, por exemplo, *El romance del Aniceto y la Francisca*, filme de Leonardo Favio). Stagnaro, em 1968, chegou a filmar e montar *El Proyecto*, título azarado para um filme que nunca foi finalizado (TIRRI, 2000, p.7-10). De todos eles, apenas Ricardo Becher já havia feito um longa metragem anteriormente. Seu *Tiro de Gracia* frequentemente é apontado como uma versão portenha do universo *beatnik* (FILIPPELLI, 2000, p.11-14). Dos filmes argentinos do período, possivelmente é o que mais se aproxima do universo estético de alguns filmes do marginalismo brasileiro. Sobre a relação com os colegas do Grupo, algumas décadas depois Becher afirmou o seguinte:

O que nos uniu foi um *approach* do tipo empresarial. A tal ponto que fizemos um estúdio de filmagem, que nos saiu caríssimo. Queríamos ver o que podíamos fazer para promover melhor os nossos filmes, que caminhos deveríamos tomar... Mas tudo se desfez rapidamente. Nestes caminhos, não tínhamos muito a ver uns com os outros. (PEÑA, 2003, p. 61)

O otimismo empresarial do Grupo não teve em vista o seguinte problema: os filmes europeus de sucesso na época não contavam apenas com o valor de mercado dos nomes dos seus diretores; isso decerto era bastante importante, mas já havia também uma estrutura de distribuição que facilitava a difusão destes filmes. Alberto Fischerman foi preciso certa vez sobre isso, ao falar do público de *The Players vs. Los Ángeles Caídos*: apontando que tivera um público pagante “*equivalente ao de um filme de Godard ou de Skolimowski*” (TIRRI, 2000, p. 34), ele notou que os filmes desses realizadores tinham sustentação econômica por serem exibidos em vários países – e isso o seu filme não conseguiu, assim como os dos seus colegas. *The Players vs. Los Ángeles Caídos*, o mais radical de todos os filmes do Grupo dos Cinco, ironicamente foi também o mais bem-sucedido na sua carreira comercial. Conforme apontou Néstor Tirri, os filmes feitos pelo grupo se tornaram “*um material que, majoritariamente, circulou nas margens da exibição e, em alguns casos, não chegou a ser exibido nas salas convencionais*” (TIRRI, 2000, p.9). O fato de justamente o mais radical e menos convencional dos filmes

ter sido o que mais provocou interesse do público é um bom indicativo de quão paradoxal era a situação de mercado dos filmes que se apresentavam como obras artísticas. Segundo César Maranghello, o fracasso das expectativas comerciais acabou condenando o projeto do Grupo a se tornar praticamente invisível para o público:

Ainda que tenham sido elogiadas pela crítica, as rupturas formais destes filmes, seus temas, estilos e elencos não atraíram o grande público. Foram lançados de forma dispersa e tiveram que superar as mesmas armadilhas: problemas de distribuição e exibição, estréias sem a bênção oficial dos festivais, lançamentos em salas pequenas e em datas inoportunas. Como resultado, obtiveram um fracasso quase unânime de bilheteria. Deste modo, constituíram uma geração renovadora que, para os espectadores do seu tempo, passou despercebida. (MARANGHELLO, 2000, p. 29)

Diversos críticos e pesquisadores brasileiros já observaram que, ao longo da última década, a partir de algumas mostras que voltaram a trazer a público os filmes do período, a influência das produções do ciclo marginal tem se tornado mais visível, assim como as pesquisas acadêmicas a elas dedicadas (CAETANO, 2012b, p. 52-55). Desde 2012, foram publicadas ao menos três análises comparativas entre estas produções experimentais brasileiras e argentinas do período entre meados da década de 1960 e o início da década seguinte. Uma delas foi de minha autoria: na minha tese de doutorado apresentada na PUC-Rio em 2012, inicialmente busquei traçar um curto histórico de ambas as cinematografias para apresentar as diferenças e semelhanças entre os contextos geracionais, em seguida detendo-me sobre as trajetórias dos cineastas Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. Entre outras conclusões, observei o seguinte:

É possível apontar certa similaridade entre as gerações dos anos 1960, mas a comparação possível entre as gerações seguintes de ambos os países evidencia um volume de produções e realizadores brasileiros próximos do marginalismo (ou do que se pudesse chamar então de vanguarda) consideravelmente mais numeroso do que aquele que se pode observar no cenário argentino da mesma época. E isso não diz respeito apenas ao número de filmes produzidos, mas também à diversidade de propostas e ao grau de conflito/continuidade em relação aos filmes que o precediam. Os filmes mais radicais de Fischerman tiveram poucos pares e só deixaram marcas em novos filmes anos mais tarde, enquanto os filmes da fase marginalista de Reichenbach fizeram parte de um movimento mais amplo de geração, encontrando (e se fazendo a partir de) ecos e comparsas justamente em seu momento de produção. (CAETANO, 2012a, p.189)

Em 2014, a partir da pesquisa realizada para sua tese de doutorado na USP (ainda em andamento), Estevão Garcia publicou no livro *Argentina-Brasil no cinema: diálogos* o artigo “Belair e CAM: surtos experimentais clandestinos nos cinemas brasileiro e argentino”, uma análise dos percursos da CAM argentina, que produziu os primeiros filmes dos cineastas Julio Ludueña, Edgardo Cozarinsky e Miguel Bejo, e da empresa produtora brasileira Belair (que, conforme informa o texto, tampouco foi registrada oficialmente em cartório), criada em parceria pelos cineastas Julio Bressane e Rogério Sganzerla e pela atriz Helena Ignez (que mais tarde também se tornou realizadora). Segundo Garcia:

Tanto o Cinema Marginal como o Underground afastam definitivamente qualquer suposta unidade entre tela e público, que faria do cinema um ritual da identidade nacional. Os dois grupos são expressões de uma sociedade fragmentada, das gerações proscritas, dos jovens não mais empenhados em exercer o papel de guias ou porta-vozes do povo. A nação, não cumprindo seu papel de sujeito histórico, é substituída ou filtrada pelo cinema, que não mais a percebendo como utopia revela de maneira mais drástica todas as suas fissuras. (GARCIA, 2014, p.162)

Também em 2014, Paula Wolkowicz publicou o artigo “Repensar a revolução. Intersecções entre o cinema under argentino e o cinema marginal brasileiro”, um estudo comparativo entre os filmes do Cinema Marginal e a produção da CAM, em que analisou as representações de figuras populares, de líderes e intelectuais. Wolkowicz observou o seguinte:

A bandeira de libertação nacional que funcionava como verdadeiro leitmotiv da época em toda a América Latina tinha, para o caso dos cineastas brasileiros, um gosto amargo, de fracasso, de um gesto truncado. Já a Argentina se encontrava em plena efervescência social, ainda que os cineastas under não deixassem de ver com certo receio a fé cega da intelectualidade da esquerda em uma revolução que acreditavam ser inexorável. (WOLKOWICZ, 2014, p.295)

Em 2017, Fernanda Andrade Fava, em diálogo direto com os textos anteriormente citados e aprofundando as pesquisas sobre o tema, apresentou sua dissertação de mestrado na UNICAMP intitulada *A Fábula, O Tempo E O Jogo: Cotejos Entre Cinema Marginal, Grupo De Los Cinco E Cine Subterrâneo (1968-1971)*. No texto, Fava fez um cotejo das características estilísticas de sete filmes produzidos no período: *Matou a família e foi ao cinema*, de Julio Bressane, *Bang Bang*, de Andrea Tonacci, *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, *The Players vs Los Angeles Caídos*, de Alberto Fischerman,

Tiro de Gracia, de Ricardo Becher, *Invasión*, de Hugo Santiago, e *Puntos suspensivos*, de Edgardo Cozarinsky. Analisando a estrutura de montagem dos planos de cada um destes filmes, Fava apontou:

Efetivamente, a impressão que se tem ao assistir aos filmes analisados aqui é, por outro lado, a de que o fio do tempo se rompeu e foi reintegrado, de maneira, por vezes, irrecuperável de uma ordem racional: o impacto da fissura o triturou em partes de tamanhos diversos, pedaços importantes se perderam, outros já não conseguem encontrar as origens. (FAVA, 2017, p. 52)

O surgimento desse interesse comparativo em tantos estudos não é casual: há semelhanças e diferenças entre os dois cenários que permitem à analogia jogar luzes sobre questões ainda essenciais e, no entanto, obscuras para ambas as cinematografias.

Sobre analogias, disse certa vez Octavio Paz:

A idéia da correspondência universal é provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana. É explicável: a analogia torna o mundo habitável. Opõe a regularidade à contingência natural e ao acidental; à diferença e à exceção, a semelhança. O mundo não é um teatro regido pelo acaso e o capricho, pelas forças cegas do imprevisível: é governado pelo ritmo e suas repetições e conjunções. É um teatro feito de acordes e reuniões, em que todas as exceções, inclusive a de ser homem, encontram seu doble e sua correspondência. A analogia é o reino da palavra *como*, essa ponte verbal que, sem suprimir, reconcilia as diferenças e as oposições. (PAZ, 1984, p. 93)

Os filmes do Cinema Marginal, do Grupo dos Cinco e do Cine Subterrâneo foram produzidos num período de intensificação da ruptura modernizante com os modelos clássicos; ainda assim, é significativo que, embora quase todos tenham sido filmes praticamente invisíveis para a maior parte do público, foram produzidos no formato tradicional de longa metragem – algo que não ocorreu de forma tão frequente, por exemplo, no cinema independente dos EUA daquele momento, com seus numerosos filmes não narrativos (SITNEY, 2002; VOGEL, 2005). Ainda que buscando romper de forma agressiva com as expectativas dos seus possíveis espectadores, a ruptura exposta por estes filmes assumia ser um gesto marcado por angústia e desencanto, que pretendia justamente se fazer ver para mobilizar nesses espectadores os mesmos sentimentos. A descrença que mostravam na comunicação plena entre filme e espectador era apresentada como evidência agônica: “quando a gente não pode fazer direito, avacalha e se esculhamba”, conforme resumia o lema de Jorginho, o “Bandido da luz vermelha” do filme de Sganzerla. Revelar as analogias possíveis entre as produções dos dois países naquele momento traz à luz este aspecto agônico do gesto que movia esses filmes, nascido da consciência, simultaneamente, do desejo de

uma comunicação direta entre filme e espectadores e da frustração inevitável desse desejo. Eram filmes produzidos num contexto social em que, se não se tornavam inviáveis, seriam invisíveis: submetidos à hegemonia de um sistema de circulação de obras que privilegia essencialmente a produção industrial dos EUA, com brechas para produções de outros países também realizadas com estrutura industrial. Romper com esse modelo significava tornar-se inacessível para a maior parte do público de cinema, ao passo que os esforços de criação de estruturas industriais locais esbarravam na instabilidade e se mostravam marcados pelo conformismo ao modelo importado. Assim, cenas e diálogos bastante reveladores das circunstâncias e das principais questões da época podem hoje ser percebidos a partir das analogias trazidas pelos estudos citados.

Circunstâncias atuais

Atualmente, são lançados em festivais e circuito comercial cerca de 170 longas metragens anualmente no Brasil, boa parte deles produzida de forma inteiramente independente pelos seus realizadores, algo que se tornou menos dispendioso após o surgimento de equipamentos digitais de alta qualidade. Destes filmes, aproximadamente 70% têm menos de cinco mil espectadores em salas de cinema. São cerca de cem filmes a cada ano que, uma vez produzidos, não conseguem chegar à maior parte do público de cinema. Ainda que uma parte destes filmes obtenha razoável difusão por outros meios como canais de TV a cabo ou streaming, a mera leitura das centenas de títulos lançados nos últimos anos indica que novamente, após serem feitas as seleções do sistema comercial de salas em shopping centers e do circuito de elite caracterizado por mostras e festivais, uma parte considerável da produção local não está sendo observada. O mesmo tem ocorrido no vizinho ao Sul: entre os aproximadamente cento e oitenta filmes argentinos lançados em 2015, mais de 80% deles teve público abaixo de dez mil pessoas. Isto não ocorre apenas nestes países vizinhos; é um fenômeno que pode ser percebido em outros lugares do mundo. Torna-se mais agudo nesta região, no entanto, porque a ampliação do número de profissionais tecnicamente capacitados ao longo das décadas não foi acompanhada pela ampliação dos mecanismos de difusão das produções, esbarrando na estrutura cartelizada das redes de televisão em ambos os países.

Nessas circunstâncias, é preciso observar que, desde o início dos anos 2000, até mesmo alguns dos filmes de maior repercussão interna junto à crítica especializada não obtiveram difusão nem destaque fora das suas fronteiras. Isso se deu, no caso da produção brasileira, com filmes como *Serras da Desordem*, do veterano Andrea Tonacci, com os documentários do também veterano Eduardo Coutinho e com boa parte dos filmes premiados

nos festivais ligados ao que se chamou de *Novíssimo cinema brasileiro* ou produzidos no modo de produção de baixo custo por alguns denominado Cinema de Garagem (IKEDA; LIMA, 2012, p.8-15). No caso da produção argentina, é certo que alguns filmes que obtiveram destaque em festivais internacionais conseguiram alcançar boa difusão, mas o mesmo não se deu com alguns filmes que marcaram o BAFICI, festival de cinema de Buenos Aires, tal como ocorreu com *Histórias extraordinárias*, do então estreante em longas de ficção Mariano Llinás, louvado por parte da crítica especializada local (MONTEAGUDO, 2008; KAIRUZ, 2008; PANIZZO, 2008). Mais recentemente, caso semelhante se deu com o notável *El escarabajo de oro*, de Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, vencedor do prêmio de Melhor Filme Argentino no BAFICI de 2014 (BRODERSEN, 2014). Se isso ocorre até mesmo com os poucos filmes que conseguem ter forte repercussão no circuito da crítica argentina, todos os demais que não conseguem obter essa boa recepção caem numa espécie de limbo onde quase ninguém os vê.

Um largo espectro da produção volta a ser mantido na sombra, composto por filmes que, por razões diversas, se revelam inadequados aos modelos vigentes na estrutura de mercado convencional e ao formato da elite dos festivais artísticos. A avaliação relativa a essa larga parcela das cinematografias dos países vizinhos dependerá de mais esforços empregados nas mais diversas instâncias para iluminar as suas existências, tal como se vem fazendo por essa parcela obscura de filmes produzidos há cerca de meio século nos dois países.

Referências bibliográficas

- AMANCIO, Tunico (org.). *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2014.
- ANUÁRIO 2015 DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA Y AUDIOVISUAL ARGENTINA – INCAA. <http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2015.pdf>. Acessado em 12/09/2017.
- ARAÚJO, Inácio. “No meio da tempestade”. In: PUPPO, Eugênio (ed./org.). *Cinema Marginal Brasileiro e Suas Fronteiras. Filmes produzidos nos anos de 1960 e 1970*. São Paulo: Heco Produções, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os argentinos dão um banho nos brasileiros. *Revista de Cinema* , n. 34, fevereiro de 2003.
- BRODERSEN, Diego. Aventura y espíritu lúdico. *Jornal Cultura & Espectáculos*, p.na 12, 18 de outubro de 2014. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-33726-2014-10-18.html>>. Acessado em 14/09/2017.

CAETANO, Daniel. *Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012a.

CAETANO, Daniel. Margem no Centro. In: D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak. (Org.). *Cinema sem fronteiras - reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2012b.

FAVA, Fernanda Andrade. *A Fábula, O Tempo E O Jogo: Cotejos Entre Cinema Marginal, Grupo De Los Cinco E Cine Subterrâneo (1968-1971)*. Dissertação (mestrado). UNICAMP, Departamento de Multimeios, 2017.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

FILIPPELLI, Rafael. „Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los Cinco”. In: TIRRI, Néstor (org.). *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000: 11-14.

FILME B – relatório consolidado de 2015. <<http://www.filmeb.com.br/database-brasil-2015>>. Acesso em: 12/09/2017.

GARCIA, Estevão. “Belair e CAM: Surtos experimentais clandestinos nos cinemas brasileiro e argentino”. In: AMANCIO, Tunico (org.). *Argentina-Brasil no Cinema: Diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2014: 162.

GETINO, Octavio. *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ed. Ciccus, 2005: 363.

IKEDA, Marcelo, e LIMA, Dellani. *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012: 8-15.

KAIRUZ, Mariano. “Camino, campo, lo que sucede, gente”. In: Radar, Jornal Página 12, 28 de setembro de 2008. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4843-2008-09-29.html>>. Acessado em 14/09/2017.

MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.

MARANGHELLO, César. “Alberto Fischerman, el hombre que sabía escuchar”. In: TIRRI, Néstor (org.). *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000: 29.

MONTEAGUDO, Luciano. Um gran juego de cajas chinas. *Jornal Cultura & Espectáculos*, p. 12, 04 de outubro de 2008. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-11532-2008-10-04.html>>. Acessado em 14/09/2017.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DE CINEMA E AUDIOVISUAL - ANCINE. <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/informe_distribuicao_2016_0.pdf>. Acessado em 12/09/2017.

PANOOZZO, Marcelo. Uma película única. *La Nación*, [Cultura,] 04 de outubro de 2008. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1054971-una-pelicula-unicia>>. Acessado em 14/09/2017

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEÑA, Fernando Martin (Ed.). *Generaciones 60/90*. Buenos Aires: Malba/Fundación Eduardo F. Constantini, 2003.

PUPPO, Eugênio (ed./org.). *Cinema Marginal Brasileiro e Suas Fronteiras. Filmes produzidos nos anos de 1960 e 1970*. São Paulo: Heco Produções, 2001.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro* . 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: 125-131.

ROCHA, Glauber. Bossa Nova no cinema brasileiro. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 12 de março de 1960.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema - Trajetória no Subdesenvolvimento*. Paz e Terra, São Paulo: 1978.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de Filmes brasileiros (longa metragem)* 2. ed. São Bernardo do Campo: Ed. Do Autor, 2009.

SITNEY, P. Adams. *Visionary film – the american avant-garde, 1943-2000*. 3. ed. Nova York: Oxford University Press, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.

TIRRI, Néstor (org.). *El Grupo de los 5 Y Sus Contemporaneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000.

VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999: 190-191.

VIEIRA, João Luiz. “Chanchadas”. In: RAMOS, Fernão, e MIRANDA, Luiz Felipe. *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004: 117-119.

VOGEL, Amos. *Film as a subversive art*. 2. ed. Nova York: D.A.P., 2005.

WOLKOWICZ, Paula. “Repensar a revolução. Intersecções entre o cinema under argentino e o cinema marginal brasileiro”. In: LUSNICH, Ana Laura (org.). *Representação e revolução no cinema latino-americano clássico-industrial: Argentina, Brasil e México*. São Paulo: Alameda, 2014.

Filmes mencionados

- A margem*. Direção: Ozualdo Candeias, 96 minutos, Brasil, 1967.
- Bang Bang*. Direção: Andrea Tonacci, 81 minutos, Brasil, 1971.
- Cara a Cara* (Direção: Julio Bressane, 72 minutos, Brasil, 1968).
- El escarabajo de oro* . Direção: Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 100 minutos, Argentina, 2014.
- Histórias extraordinárias*. Direção: Mariano Llinás, 245 minutos, Argentina, 2008.
- Invasión*. Direção: Hugo Santiago, 116 minutos, Argentina, 1969.
- Matou a Família e Foi ao Cinema*. Direção: Julio Bressane, 63 minutos, Brasil, 1969).
- O Bandido da Luz Vermelha* (Direção: Rogério Sganzerla, 92 minutos, Brasil, 1968).
- Puntos Suspensivos* (Direção: Edgardo Cozarinsky, 71 minutos, Argentina, 1970).
- Serras da Desordem* (Direção: Andrea Tonacci, 135 minutos, Brasil, 2006).
- The Players Versus Ángeles Caídos*. Direção: Alberto Fischerman, 96 minutos, Argentina, 1969.
- Tiro de Gracia*. Direção: Ricardo Becher, 101 minutos, Argentina, 1969.

Daniel Pecego Vieira Caetano é professor Adjunto do Departamento de Artes e Estudos Culturais da UFF, em Rio das Ostras. Formou-se em Cinema pela UFF e fez mestrado e doutorado em Literatura Brasileira pela PUC-RJ. Organizador dos livros “Cinema Brasileiro 1995-2005 - Ensaios sobre uma década” e “Serras da Desordem”, sobre o filme homônimo. Já produziu e dirigiu dois longas-metragens, um documentário e quatro curtas. Foi colaborador da revista *Filme Cultura* entre 2010 e 2013; anteriormente, foi colaborador de outras revistas de cinema.

E-mail: danielpvc@gmail.com

Recebido em: 15/09/2017

Aceito em: 30/11/2017