

A RECEPÇÃO DO NEW AMERICAN CINEMA E DO CINEMA UNDERGROUND NO BRASIL ENTRE 1960 E 1972 ¹

THE RECEPTION OF NEW AMERICAN CINEMA AND UNDERGROUND FILM IN BRAZIL BETWEEN 1960 AND 1972



<https://doi.org/10.22228/rtf.v18i1.1426>

Theo Duarte



Universidade Estadual de Campinas



Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9998-4761>



E-mail: theocostaduarte@gmail.com

Resumo: Pretende-se descrever e analisar como ocorreu a recepção do New American Cinema e do cinema underground no meio cinematográfico brasileiro entre 1960 e 1972. Para compreender essa recepção foi necessário realizar um levantamento dos textos que as abordaram publicados na imprensa brasileira no período. Buscou-se analisar os diferentes discursos sobre esses cinemas, principalmente dos cineastas que discutiram os aspectos estéticos e econômicos dessas tendências, relacionando-os às disputas culturais brasileiras então contemporâneas.

Palavras-chaves: Cinema underground. New American Cinema. Cinema brasileiro

Abstract: The aim is to describe and analyze how New American Cinema and underground film were received in the Brazilian cinematographic world between 1960 and 1972. To understand the reception of these trends, it was necessary to carry out a survey of texts that addressed them published in the Brazilian press during the period. We sought to analyze the different discourses about these trends, mainly from filmmakers who discussed the aesthetic and economic aspects of these trends, relating them to contemporary Brazilian cultural debates.

Keywords: Underground film. New American Cinema. Brazilian cinema

Ao fim dos anos 1950 alguns filmes independentes de grande vigor artístico como *Shadows* (John Cassavetes, 1959) *Pull My Daisy* (Robert Frank e Alfred Leslie, 1959) e *Come Back, Africa* (Lionel Rogosin, 1959) são lançados nos Estados Unidos de forma isolada. Em 1960, mobilizados pelo cineasta lituano-americano Jonas Mekas, parte dos realizadores desses filmes assim como alguns produtores e exibidores se reúnem em Nova

¹ Agradeço à Mateus Araújo Silva pela cessão de diversos textos de Glauber Rocha de difícil acesso. Agradeço também a Leonardo Esteves por chamar atenção sobre texto de Jorge Mautner sobre O Demiurgo e a influência de Warhol. A escrita deste artigo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2018/22965-1.

York, centro das atividades do grupo, para juntar esforços na defesa de um novo cinema. Ainda em setembro desse ano escrevem a Primeira declaração do New American Cinema (NAC), manifesto em que sintetizam as posições éticas, estéticas e econômicas do NAC em proximidade declarada com os novos cinemas europeus e intencional contraste com o que denominam como “cinema oficial”.² Segundo os signatários, esse velho cinema oficial, representado principalmente pelo cinema hollywoodiano, seria “moralmente corrupto, esteticamente obsoleto, tematicamente superficial, temperamentalmente entediante.”³

Defendiam o cinema como uma expressão pessoal e, por essa razão, rejeitavam a interferência externa na realização dos filmes. Nesse sentido, propunham a realização de filmes de baixo orçamento e rejeitavam as políticas vigentes de financiamento, distribuição e exibição. Singularizando-se no panorama dos novos cinemas, propunham a criação de um centro de distribuição cooperativa próprio (o que se efetiva ainda em 1962 com a *Film-Makers' Cooperative*). No entanto, nesse primeiro momento ainda pretendiam realizar filmes de acordo com o modelo industrial e profissional de produção, divisão de trabalho e consumo público – como os demais novos cinemas.

O NAC estava plenamente inserido nas movimentações contraculturais de sua época, marcado pelo existencialismo, o jazz, as experiências teatrais do Living Theater e, principalmente, a literatura *beat*, apresentadas e representadas diretamente nos filmes realizados pelos cineastas do grupo como em *Shadows*, *Pull My Daisy* (Robert Frank e Alfred Leslie, 1959), *The Connection* (Shirley Clarke, 1961) e *Guns of The Trees* (Jonas Mekas, 1961). A “geração *beat*”, como resumia David E. James, marcou o início de uma corrente contínua de “boemianismo” na sociedade estadunidense, produzindo críticas ao seu conformismo, à repressão, ao militarismo e à sua falta de espontaneidade ou alegria.⁴ Na interpretação marxista de James os *beats*, e por consequência o NAC, mascaravam com seu idealismo radical e com seu apelo à transformação espiritual individual, a ação social e política concreta. Como reconhece o próprio Mekas, o novo cineasta americano, respondendo às opressões da modernidade, poderia incorrer em certa visão niilista e anárquica do mundo, como muitas vezes foram acusados por críticos à esquerda ainda nos anos 1960.⁵ É preciso notar, no entanto, que os filmes do grupo abordavam diretamente

² Dos mais notórios signatários da declaração estavam, além de Mekas, Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Shirley Clarke e Robert Frank. MEKAS, Jonas *et al.* Primeira declaração do Novo Cinema Americano (*Film Culture*, n. 22-23, 1961). In: MOURÃO, Patrícia (org.) *Jonas Mekas*. São Paulo: CCCB, p. 31-32. 2013.

³ *Idem*, p. 32.

⁴ JAMES, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, p. 93. 1989.

⁵ MEKAS, Jonas. Notas sobre o Novo Cinema Americano (*Film Culture*, n. 24, 1962). In: MOURÃO, Patrícia (org.) *Jonas Mekas*. São Paulo: CCCB, p. 37-38. 2013.

temas sociais e políticos evitados pelo cinema hegemônico, como o preconceito racial (tema central dos longa-metragens citados) e a vida cotidiana dos marginalizados.

Também relacionado à prática dos *beats*, o NAC recorria à elaboração estética das experiências reais dos seus protagonistas, geralmente atores não-profissionais, frequentemente por meio da improvisação, uso de linguagem coloquial e demais recursos que conferiam espontaneidade à encenação e autenticidade à representação.⁶ Propunham-se utilizar do mínimo de artifícios para criar uma maior impressão de realidade, como se a registrassem em seu estado bruto, pretensão próxima ao neo-realismo italiano, do qual se declaravam herdeiros. No sentido de aprofundar essa perspectiva realista, um dos modos privilegiados foi a absorção de meios técnico-formais provenientes do cinema documentário, mais exatamente do chamado cinema direto que surgia no mesmo período e com o qual muitas vezes foi confundido. Nessa perspectiva faziam uso de câmeras leves em 16mm, muitas vezes na mão; davam maior papel à intuição de quem impunha a câmera no momento das filmagens; aproveitavam frequentemente da iluminação natural; e experimentavam com a gravação em som direto.

Falhando em criar um circuito auto-sustentável de distribuição e exibição, os cineastas do NAC se dispersariam durante os anos 1960. Alguns deles como John Cassavetes e Peter Bogdanovich tentariam a sorte em Hollywood, eventualmente voltando a realizar produções independentes. Outros como Shirley Clarke, Emile de Antonio e Lionel Rogosin a realizar produções que teriam seu público em circuitos pré-existentes como a televisão e o universitário, tentando ainda de modo frustrado manter um centro de distribuição comercial independente. Jonas Mekas e os demais abandonariam qualquer pretensão semi-industrial, profissional e de apelo popular antes almejada, realizando filmes experimentais de baixíssimo orçamento para circulação em universidades, cineclubes e outros espaços marginais por intermédio da Film-Makers' Cooperative. Comporiam assim o que tornou-se conhecido como cinema underground.

Formação do underground

Utilizado inicialmente no âmbito cinematográfico pelo crítico Manny Farber para nomear certo cinema hollywoodiano nos anos 1950, o termo *underground* passa a ser utilizado no início dos anos 1960 por cineastas como Stan Vanderbeek e Mekas para se referir a produções da vanguarda estadunidense do período realizadas por Jack Smith, Ron

⁶ JAMES, David E. *idem*, p. 90.

Rice, Ken Jacobs, dentre outros.⁷ Havia desde os anos 1930 uma produção constante de curtas-metragens experimentais nos Estados Unidos que se intensifica em períodos como o imediato pós-guerra e o início dos anos 1960. Há nesse último período, como nota um dos primeiros intérpretes do *underground*, uma explosão de formas, estilos, técnicas e temas abordados, todas essas radicalmente distintas do padrão cinematográfico, narrativo e industrial; haveria “diferentes tipos de filmes *underground* quase tanto quanto cineastas *underground*”⁸. Esses filmes se caracterizariam de modo geral por serem concebidos e realizados por uma única pessoa – eventualmente com o apoio de uma pequena equipe técnica além dos eventuais atores, do mesmo meio artístico do realizador – com orçamentos minúsculos, produção amadora e exibidos fora dos circuitos comerciais de exibição. Consistiam em expressão do universo pessoal do realizador e do estilo de vida da subcultura boêmia em que esse estava inserido, frequentemente constituindo em performance ou ritual coletivo dessa comunidade na “atividade de tornar a própria vida em uma obra de arte”⁹. A estetização da vida cotidiana expressa e documentada nessas produções era contraposta à cultura da classe média estadunidense e à vida burguesa contra as quais esses realizadores se rebelavam e buscavam se marginalizar. No sentido de libertação das convenções burguesas, abordavam com desinibição temas tabus como drogas e sexualidades desviantes, sendo por isso alvo constante de censura do estado.

Como os cineastas do NAC, o *underground* do início dos anos 1960 era também influenciado pela cultura *beat*, pelo expressionismo abstrato na pintura e pelo jazz pós-bebop; interessavam a esses cineastas sobretudo como os músicos afro-americanos articulavam improvisação e espontaneidade, expressão psíquica e sensual individual e afirmação de uma deliberada marginalidade social e postura antiburguesa.¹⁰ Ao longo dos anos 1960 uma sensibilidade *pop* se sobrepõe àquela do expressionismo abstrato e da cultura *beat*, implicando em certa dessubjetivação das formas visuais criadas por esses cineastas, como no cinema de Andy Warhol.

De modo mais radical que os cineastas do NAC, diversos realizadores do cinema *underground* apostariam na improvisação no momento da filmagem, seja do cineasta quanto dos atores, reduzindo drasticamente quando não totalmente a pré-roteirização das representações dramáticas. O momento da filmagem seria privilegiado na realização dos

⁷ FARBER, Manny. *Underground Films. Commentary*, Nova York, v. 24, n. 5, p. 432-439, nov. 1957. VANDERBEEK, Stan. *The cinema delimita: films from the underground. Film Quarterly*, Berkeley, v. 14, n. 4, 1961. p. 5-15. MEKAS, Jonas. *Movie Journal. Village Voice*, Nova York, v. 7, n. 35, p. 11, 21 jun., 1962.

⁸ RENAN, Sheldon. *Uma Introdução ao Filme Underground*. Lيدador: Rio de Janeiro, p. 1, 1970.

⁹ TYLER, Parker. *Underground Film: A Critical History*. Nova York: Da Capo Press, p. 69. 1995.

¹⁰ JAMES, David E. *Op. cit.* p. 96-99. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 279. 1999.

filmes, à despeito dos procedimentos de edição e finalização – abundariam no *underground* filmes intencionalmente inacabados ou montados improvisadamente à cada exibição. Ao contrário do cinema dominante, e mesmo de filmes independentes como aqueles do NAC, diversas produções do *underground* não teriam como fim a manufatura de uma obra acabada, a construção de uma mercadoria para circulação comercial.¹¹

Em razão da desinstrumentalização comercial da produção cinematográfica, foram necessárias formas alternativas de financiamento, distribuição e exibição assim como meios alternativos de divulgação e crítica. Na Film-Makers' Cooperative, na Film-Makers' Showcase, na revista Film Culture, todas essas capitaneadas por Mekas, os cineastas do *underground* encontrariam na década de 1960 os principais espaços de sobrevivência, reprodução e expansão, adquirindo através delas certa notoriedade internacional e interesse popular jamais adquirida depois por um cinema de vanguarda.

Nota-se como Mekas foi figura de proa do NAC e do *underground*, o que contribuiu para certa percepção de indistinção entre elas, como na recepção brasileira. Mas ressalta-se que, apesar de próximas e em continuidade em certos aspectos, os modos de produção e a própria concepção de cinema dessas tendências se diferiam de modo determinante, como procurou-se demonstrar.

NAC e underground: recepção brasileira

Para a realização do levantamento dos artigos, ensaios e demais textos que abordaram o NAC e o cinema *underground* no Brasil no período determinado recorreu-se principalmente à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e aos acervos digitais dos principais jornais brasileiros ausentes daquela ferramenta (*O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e *Folha de S. Paulo*). Também recorreremos, na medida de sua acessibilidade, às publicações da imprensa alternativa ligados à contracultura (*Flor do Mal*, *Verbo Encantado* e *Presença*). Como complemento utilizamos também levantamentos bibliográficos e coletâneas de artigos e entrevistas dos principais cineastas e críticos em disputa.¹² Por fim, fizemos uso de documentos obtidos em arquivos, motivada por pesquisas paralelas a essa, principalmente aqueles da Fundação Bienal de São Paulo (Arquivo Histórico Wanda

¹¹ JAMES, David E. *idem*. p. 99.

¹² ARAÚJO, Mateus. (org.) *Glauber Rocha: crítica esparsa (1957-1965)*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme. 1981. ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify. 2006. CANUTO, Roberta (org.). *Rogério Sganzerla: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. GAMO, Alessandro. (org.) *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial. 2006. SALOMÃO, Waly. (org.) *Torquato Neto - Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

Svevo) e do Projeto Hélio Oiticica. O critério para escolha dos documentos nesse levantamento a serem discutidos foi a de referência direta e desenvolvida em ao menos algumas linhas de texto original aos filmes ou às tendências como um todo. O aprofundamento da discussão desses textos esteve relacionada ao respectivo aprofundamento dos textos em relação à temática pesquisada e à importância dos autores no cenário cinematográfico nacional.

A partir desse levantamento e escolha de textos publicados entre 1960 e 1972 que abordavam o NAC, o *underground* e os filmes dessas tendências buscamos analisá-los relacionando-os às disputas e debates culturais brasileiros então contemporâneos. Para esse fim recorreremos à diferentes estudos que buscaram delinear o contexto e os diferentes embates da crítica cinematográfica brasileira no período delimitado, incluindo estudos que visaram analisar diretamente o discurso crítico dos principais agentes desses embates como Glauber Rocha, Alex Viany, Gustavo Dahl, Antônio Moniz Vianna, Rogério Sganzerla, dentre outros.

* * *

As primeiras referências na imprensa brasileira ao NAC como grupo aparecem já em 1961, em matérias que reproduziam trechos do manifesto.¹³ Ainda esse ano alguns realizadores do Cinema Novo fazem menção à tendência. Em agosto é publicado no influente Suplemento Dominical do Jornal do Brasil depoimentos de Paulo César Saraceni a respeito do festival de Santa Margherita Ligure, na Itália, onde foram exibidos e discutidos filmes dos novos cinemas latino-americanos. Relacionando-os aos demais novos cinemas, Saraceni comenta elogiosamente o “cinema americano de Nova Iorque” que, segundo o cineasta, não teria qualquer relação com Hollywood, pois formados por “filmes de baixo preço, sem vedetas” e “empenhados com problemas sociais e humanos”.¹⁴ Afirma também que Cassavets [sic] e John Mekas [sic] são “dois grandes”, “na linha do romancista Jack Kerouac”. Saraceni, que no período vivia em Roma, poderia ter conhecido os filmes desses realizadores no “Festival dei Due Mondi”, na cidade de Espoleto, que em junho desse ano realizou a primeira retrospectiva do NAC, a primeira *New American Cinema Exposition*. No mesmo Suplemento Dominical, em julho de 1961, Glauber relacionaria nomes como Alain Resnais, Jean-Luc Godard e John “Cassavets” em um mesmo grupo de jovens cineastas que estavam então renovando o cinema pelo mundo com produções

¹³ UNEM-SE os independentes americanos. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2, 1961. 26 jan. FONSECA, Carlos. Acontecendo... *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 26 jan. 1961.

¹⁴ SARACENI, Paulo César. Depoimento Saraceni. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, 12 ago. 1961. p. 4.

baratas e mais válidas do que as “bibliotecas italianas e as monumentalidades americanas, coloridas, caras e ôcas.”¹⁵

Esse diagnóstico de Glauber se desenvolve em dezembro de 1961, em carta aberta à Harry Stone, notório lobista dos grandes estúdios de Hollywood no Brasil, publicada no *Jornal da Semana* de Salvador. Afirmava que o cinema estava mudando nos próprios Estados Unidos em razão do que ele denomina de “Free Cinema” de Nova York” e que o “menino Cassavets” fez com *Shadows* “um filme capaz de destruir a Motion Pictures [Association] com toda a sua galeria de vedetes sagradas”¹⁶. Esse cinema seria a negação do que acreditava o lobista, negação “das grandes produções, dos talentos que vocês prostituíram, de gente como Nicholas Ray e Robert Aldrich se vendendo a preço de ouro”¹⁷. Em 1965, Glauber listaria *Shadows* junto a filmes de Buñuel, Pasolini, Olmi e Resnais como “filmes da maior importância” que permaneciam inéditos para o público brasileiro em razão da covardia dos exibidores.¹⁸

Percebe-se como o NAC no início dos anos 1960 era bem considerado por esses realizadores brasileiros. Apesar da tendência estrangeira não demonstrar semelhante disposição de expressão da cultura popular, ilusão da possibilidade de interferência na sociedade e conscientização do povo como o Cinema Novo nesse primeiro período (1961-1964), esses também *jovens* cineastas estavam engajados em questões sociais e também ambicionavam, dadas as condições materiais e históricas às quais reagiam de modo crítico, realizar produções autorais de baixo orçamento e poucos artifícios, herdeiras em termos formais e técnicos do neo-realismo italiano.¹⁹ Afirmavam um semelhante discurso de exaltação da inovação, do novo, da juventude, de um cinema moderno de expressão autoral em ruptura contra um velho, inautêntico e “corrupto” cinema oficial, somente conformado tendo em vista o sucesso comercial, seja o hegemônico cinema de Hollywood e seu *star system* em ambos os casos, seja a tentativa industrial representada pela experiência da Vera Cruz no caso do Cinema Novo.²⁰ Essa consideração do NAC como um cinema aliado por parte do Cinema Novo irá se alterar ao fim da década como explicitado em artigos publicados por Glauber na grande imprensa em que trata dessa produção com certo conhecimento de causa – como veremos adiante.

¹⁵ ROCHA, Glauber. Cinema Novo e cinema livre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 8, 8 jul. 1961.

¹⁶ ROCHA, Glauber. Bom dia, Harry Stone. *Jornal da Semana*, Salvador, p. 8, 2-9 dez. 1961.

¹⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁸ ROCHA, Glauber. *Passivo ou ativo? Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 7. 2 fev. 1965.

¹⁹ AUTRAN, Artur. O Cinema Marginal e a política. *Nova – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF*. Juiz de Fora, v. 2, n. 2, p. 309-310. fev.-jul, 2017.

²⁰ TURIBIO, Thiago Luiz. O jovem e o novo em Glauber Rocha e Gustavo Dahl: intervenções críticas (1960-1964). *Intellèctus*, ano XXI, n.1, 2022, p. 225-247.

Isso se contrasta com o restante da recepção na imprensa brasileira do NAC e do *underground* ao longo da década, geralmente de segunda mão. As matérias e as diversas introduções foram por via de regra escritas a partir de material de agências de notícias, matérias em revistas estrangeiras ou livros que tratam desse cinema, por críticos e jornalistas brasileiros que não assistiram um filme sequer das tendências – mesmo após as escassas exhibições que aqui ocorrem.

Ainda em 1961, em maio, o jornal *O Metropolitano*, editado pela UNE e onde escreviam os cinemanovistas Cacá Diegues e David Neves, publicava tradução de artigo bem informado de um dos editores da revista *Film Culture*, George Fenin.²¹ Na edição de maio-junho de 1961 da *Revista de Cinema* o crítico e futuro cineasta Maurício Gomes Leite, próximo ao Cinema Novo, escrevia sobre um “cinema espontâneo” novaiorquino, juntando na denominação certa produção de filmes B realizados na cidade e “os verdadeiros independentes, os rebeldes conscientes, aqueles que trabalham com o próprio dinheiro ou com o dinheiro dos amigos”, o NAC.²² Todos esses filmes, “segundo dizem”, utilizariam locações naturais, luz direta, “muitas vezes com histórias improvisadas”, buscando “captar a vida no seu mais livre e espontâneo voo, retirando-a da sua mecanização”. O crítico apontaria também para certa influência do *rock*, do expressionismo abstrato e do ritmo da Nova Poesia, “tudo servindo à procura de uma nova sensibilidade, de um *spontaneous*, cinema”.²³ Em junho o crítico Alberto Shatovsky elogiaria a “*nouvelle vague americana*” ou “Escola de Nova Iorque” por sua autenticidade “do ponto de vista social” e baixos orçamentos, considerando-a a “mais promissora do novo cinema americano”.²⁴ Comentaria também o sucesso de *Shadows* na Europa fazendo votos para que no futuro “essa cinematografia quase amadorística possa se profissionalizar”, considerando assim, como corrente na recepção de críticos mais conservadores no Brasil, do NAC somente como uma nova geração de cineastas estadunidense em vias de serem absorvidos pela indústria de Hollywood. Ainda no mês de junho de 1961, Alex Viany faria breve apresentação de Cassavetes e de *Shadows*, incluindo extensas traduções de críticas positivas ao filme como as de Raymond Durnat e Dwight Macdonald.²⁵ Em outubro do mesmo ano, Viany iria apostar na possível renovação do cinema estadunidense dentro e fora de Hollywood em nomes como o de Rogosin, Cassavetes e Clarke a partir da repercussão dos filmes destes no exterior.²⁶

²¹ FENIN, George. Cinema independente: e.u.a. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, p. 4. 7 maio 1961.

²² LEITE, Maurício Gomes. Cinema espontâneo. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n.2, p. 58, mai-jun 1961.

²³ *Idem, ibidem*.

²⁴ SHATOVSKY, Alberto. 10 anos que abalaram Hollywood. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 4. 22 jun. 1961.

²⁵ VIANY, Alex. A Pré-Estréia: *Shadows*. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 48, p. 56, p. 57-58. jun. 1961.

²⁶ VIANY, Alex. Três contra Hollywood. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 52, out. 1961. p. 56.

O cinemanovista Gomes Leite e Alex Viany, influente crítico comunista de geração anterior, aliavam-se assim à anteriormente resumida perspectiva do Cinema Novo em seu primeiro momento em relação ao NAC. Viany, pertencente ao pólo “crítico-histórico” da crítica cinematográfica brasileira nos anos 1950 segundo recentes clivagens da historiografia, ressaltaria os aspectos políticos e anticonformistas do NAC, “ostensivamente contra tudo o que Hollywood representa”, elogiando também as inovações formais e técnicas, próximas aquelas do neo-realismo, como a filmagem em “ambientes naturais”.²⁷

Anos depois, no jornal *Correio da Manhã*, seriam publicados três artigos de críticos conservadores que se opunham quanto a valorização dessas tendências cinematográficas mas que se igualavam quanto ao desconhecimento dos filmes abordados. Octávio de Faria, escritor e decano da crítica de cinema no Brasil, admirador do fascismo e alinhado ao catolicismo conservador, trataria de forma bastante positiva a tendência a partir de filmes nova-iorquinos distantes do NAC (*A Cold Wind in August*, de Alexander Singer (1961) e *War Hunt*, de Denis Sanders (1962), mais promissores, “do ponto de vista do verdadeiro e autêntico cinema, do que os diversos movimentos de ‘cinema novo’ que conheço”) e de declarações e artigos de Mekas.²⁸ Comparando esses filmes caracterizados por sua simplicidade e autenticidade à geração anterior do cinema estadunidense (Sidney Lumet, Martin Ritt, Robert Aldrich) então “naufragados no mar de convencionalismo e do comercialismo” hollywoodiano, Octavio de Faria consideraria o NAC como somente uma nova geração de cineastas que eventualmente seria absorvida pela máquina de Hollywood, com eventuais sucessos artísticos.²⁹ Motivado pela confusão em relação ao pertencimento dos filmes que o agradara ao NAC, Faria poderia afirmar que não se tratava assim de “nenhum movimento extraordinário, nada que venha modificar de um modo radical as perspectivas do cinema americano ou mundial”.³⁰ Admitindo não ter visto as principais

²⁷ VIANY, Alex. Três contra Hollywood. *Op. cit.* p. 56; p. 58. Sobre a clivagem entre críticos “esteticistas” e “crítico-históricos” cf. AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003. Como considera Thiago Turibio, os críticos comunistas, como Viany, em oposição relacional à crítica “esteticista”, então dominante no cenário brasileiro, consideravam o cinema principalmente como “um instrumento de compreensão crítica e de intervenção em uma determinada realidade histórica” sem deixar de considerá-la, no entanto, também como uma arte, em que a problemática da integração da forma e conteúdo ainda teria importância. TURIBIO, Thiago Luiz. Paulo Emilio Sales Gomes entre seus contemporâneos (1954-1960). *Revista Famercos*, Porto Alegre, v. 29, p. 12, jan.-dez. 2022.

²⁸ FARIA, Octavio de. Testemunhos: Novo cinema Americano. *Correio da Manhã*. 2º Caderno. Rio de Janeiro, p. 1. 8 mar. 1963. FARIA, Octavio de. Testemunhos: Novo cinema Americano. *Correio da Manhã*. 2º Caderno. Rio de Janeiro, p. 1. 10 mar. 1963.

²⁹ *Idem*. 10 mar. 1963. p. 1.

³⁰ *Idem, ibidem*.

produções do NAC, não exibidas no Brasil, afirmava ser portanto “difícil falar deles com rigor e honestidade”.³¹

Sem qualquer desses pudores, em 1964, em matéria intitulada “*Cinema de Nova York: Caso de Polícia*”, o crítico Antonio Moniz Vianna abordava o cinema *underground* a partir dos casos de proibição e apreensão de cópias de *Flaming Creatures*, de Jack Smith e *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger, assim como das diversas prisões de Mekas nessas ocasiões.³² “Misto de exibicionismo, onanismo, sempre em regime de amadorismo e provocação, às vezes ajustando-se homossexualismo – ao retrocesso técnico conhecido, na Europa, como ‘cinéma-verité’” o cinema *underground*, segundo o crítico, “não chega a ser cinema”, logo “nem precisa ser visto de perto”³³. O tom moralista e desinteresse de Moniz Vianna em assistir aos filmes se relacionava com argumentos pró-censura da suposta “vigarice” e “perversão do ‘Mekas group’”, excedendo a recepção conservadora na grande imprensa estadunidense do período.³⁴ Moniz Vianna, o crítico brasileiro mais lido e influente nos anos 1950, maior representante do pólo “esteticista” ao qual se opunham os “crítico-históricos” acima mencionados, repetia em certa medida, mas com maior virulência, sua diatribe contra o neo-realismo (e novos cinemas herdeiros dessa tendência como o “cinema verité”) que considerava como tecnicamente descuidado e avesso aos bons valores de unidade e cadência rítmica encontrados no melhor cinema clássico hollywoodiano.³⁵ Moniz Viana não se enganava como Octavio de Faria em relação às tendências estadunidenses: em certo sentido o NAC e, principalmente o *underground*, se constituíam como extrema radicalização de propostas neorrealistas em efetiva e declarada apologia do descuido técnico, do amadorismo e do acaso, de ampla utilização de atores não profissionais, da recusa de maiores planejamentos e roteiro e da aversão à valores estéticos tradicionais como unidade, equilíbrio e domínio formal. O crítico compreende não se tratar de uma nova geração de cineastas independentes a ser absorvida no quadro da indústria mas – a se considerar também o período de acirramento ideológico no ano do golpe civil-militar de 1964 e histórico de veemente oposição do crítico à tendências cinematográficas associadas à esquerda – a ser completamente rechaçada e combatida como impostura demagógica (em sua defesa da liberdade de expressão) e como

³¹ *Idem, ibidem.*

³² VIANNA, Antonio Moniz. Cinema de Nova York: Caso de Polícia. *Correio da Manhã*. 2º Caderno. Rio de Janeiro, p. 4. 5 dez. 1964.

³³ *Idem, ibidem.*

³⁴ *Idem, ibidem.*

³⁵ Cf. TURIBIO, Thiago Luiz. A recepção do neorrealismo italiano por Moniz Vianna no contexto do subcampo da crítica de cinema brasileira (1948-1959). *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais* – BHCS. Vol. 13, Nº 27, jul.-dez. 2021. A crítica “esteticista” consideraria o cinema como um “meio de acesso a uma experiência estética transcendente” tendo assim como objetivo, por ser uma arte, o prazer estético. TURIBIO, Thiago Luiz. Paulo Emilio Sales Gomes entre seus contemporâneos (1954-1960). *Op cit.* p. 12.

“amadorismo irresponsável, interesseiro e ridículo” (como considerava o Cinema Novo), acrescentando também razões homofóbicas.³⁶

Em dezembro de 1965 ocorrem as primeiras exposições no Brasil de filmes do *underground* na VIII Bienal de São Paulo e na Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro. As pequenas mostras dedicadas ao *underground* nos dez anos seguintes tiveram uma recepção bastante tímida no meio cinematográfico brasileiro se comparado seja com os efetivos contatos dos realizadores brasileiros no exterior com esses cinemas seja com o impacto que as exposições do cinema *underground* tiveram em outros países no mesmo período – como pretende-se discutir de forma mais aprofundada em outro artigo. Indica-se que grande parte dessas mostras foram promovidas ou tiveram apoio do Serviço de Divulgação da Embaixada Americana (USIS) que, nesse contexto de Guerra Fria, buscava reverter a imagem negativa dos Estados Unidos (vista pela intelectualidade brasileira como imperialista) e tornar o país referência nos diversos campos artísticos (geralmente considerada nesses campos por essa mesma elite cultural como dependentes de matrizes europeias e excessivamente associadas ao entretenimento e a cultura de massas).³⁷ Parte do cinema *underground* aparecia assim como um bom modelo de cinema a ser divulgado no exterior pela agência, considerando tratar-se de proposta original, autenticamente estadunidense, dissociada da indústria do entretenimento e, em grande medida – sendo esse um aparente critério para escolha das obras a serem promovidas – inócua em termos políticos.

Apesar do empenho da poderosa agência, observa-se que a recepção na imprensa dessas mostras foi bastante protocolar, resumindo-se na maior parte dos casos à informar as datas de exibição e reproduzir os *releases*. Entre as exceções está matéria esforçada de José Wolf em que discutiu cada um dos nove filmes exibidos no Rio de Janeiro em agosto de 1967.³⁸ Para Wolf o cinema *underground* seria marcado por uma “veia poética de rebeldia” e pela “liberdade de criar improvisando”, citando declarações de Mekas nesse sentido, que via a improvisação como um meio de “obter um sentimento de espontâneo” e

³⁶ VIANNA, Antonio Moniz. Noite Vazia. *Correio da Manhã*. 2º Caderno. Rio de Janeiro, p. 2. 27 nov. 1964.

³⁷ JAREMTCHUK, Dária. *Políticas de atração: relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960-1970)*. São Paulo: Editora Unesp, 2023. p. 20; 35.

³⁸ Os filmes foram exibidos no MAM/RJ e no Maison de France em mostra intitulada “Cinema independente norteamericano” e não contou com apoio da USIS. Além do filme de maior notoriedade e mais ampla circulação do *underground*, *Scorpio Rising*, foram exibidos produções da esquerda radical do país, como *Time of Locust*, de Peter Gessner (1966), pioneiro filme anti-guerra do Vietnã ou *The Streets of Greenwood*, de Jack Willis, John Reavis e Fred Wardenburg (1964), sobre o movimento dos direitos civis nos EUA.

como servindo a um propósito ético, "o meio de uma libertação íntima da moral, dos clichês sociais, de costumes ultrapassados, do lado comercial da vida."³⁹

Em novembro do mesmo ano seguem duas matérias de interesse a respeito de mostra de seis curtas no MAM/RJ ocorrida no contexto de "The New Vein – tendências novas (1963-1968)", ambiciosa exposição artística promovida pelo USIS que percorreu diversas cidades da América Latina e Europa.⁴⁰ Eduardo Nova Monteiro apresentava brevemente cada filme e biografia dos diretores, chamando atenção para os aspectos experimentais e "rebeldes" como distintivos do cinema *underground* – repetia, em certo sentido, a própria apresentação dos filmes no *release*, no qual se afirmava que estavam em confronto com os valores da moral da classe média americana.⁴¹ Wilson Cunha ressaltava, pelo contrário, que a busca por experimentação formal e a pesquisa plástica se sobrepunham a temas como sexo, política ou violência nas "novas tendências do cinema experimental americano" representadas na mostra. Além de discutir brevemente alguns dos filmes o crítico indicava também a influência da *avant garde* francesa sobre o cinema *underground* e discutia a posição política desse cinema, entre o indefinido e o anárquico.⁴²

Em 1968 há uma renovação do interesse pelo cinema *underground* no Brasil, em período em que a tendência estava em franca dissolução nos Estados Unidos. Esse renovado interesse era motivado em parte por novas exhibições no país e, provavelmente, pelo interesse despertado pelas *New American Cinema Expositions* na Europa e relativo sucesso de *Chelsea Girls* (1966), de Andy Warhol e Paul Morrissey no ano anterior. Nesse ano de 1968 são publicadas algumas matérias sobre o novo cinema estadunidense a partir de informações de segunda mão e antiquadas, como a série escrita por Jaime Rodrigues a respeito somente dos filmes do NAC realizados na década de 1950 ou aquela em que o mesmo autor reproduz cobertura de mostra do *underground* por um crítico espanhol.⁴³

³⁹ MEKAS, Jonas *apud* WOLF, José. Cinema-Subterrâneo ou A Mecânica do Protesto. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27 ago. p. 6. 1967.

⁴⁰ Para uma discussão detalhada sobre essa exposição, a atuação do USIS e sua recepção na imprensa, cf. JAREMTCHUK, Dária. "The New Vein – tendências novas (1963-1968)". In: *Políticas de atração: relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960-1970)*. São Paulo: Editora Unesp, 2023. p. 76-96. A mostra de cinema também teve lugar no auditório da Embaixada em São Paulo e Brasília. Foram exibidos os curtas *Thanatopsis* (Ed Emshwiller, 1962), *The Grateful Dead* (Robert Nelson, 1967), *See, saw, seams* (Stan Vandebeek, 1965), *Off on* (Scott Bartlett, 1967), *Castro Street* (Bruce Baillie, 1966) e *Circus Notebook* (Jonas Mekas, 1966).

⁴¹ MONTEIRO, Eduardo Nova. Filmes underground na Cinemateca. *Tribuna da Imprensa*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, p. 2. 9-10 nov. 1968.

⁴² CUNHA, Wilson. As novas tendências de um cinema experimental. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 1. 23 nov. 1968.

⁴³ CINEMA subterrâneo: a nova febre. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 5. 20 jan. 1968. RODRIGUES, Jaime. O novo cinema americano. *Correio da Manhã*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, p. 1. 27 ago. 1968. RODRIGUES, Jaime. O novo cinema americano (II). *Correio da Manhã*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, p. 1. 31 ago. 1968. RODRIGUES, Jaime. O novo cinema americano (III). *Diário de Notícias*, 2ª Seção, Rio de Janeiro, p. 2. 22 mar. 1969. RODRIGUES, Jaime. Notas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2. 8 nov. 1968. RODRIGUES, Jaime. O festival de San Sebastian. *Diário de Notícias*, 2ª Seção, Rio de Janeiro, p. 2. 8 nov. 1968.

Ainda em março de 1968 é exibido no Rio de Janeiro o primeiro longa-metragem de Mekas, *Guns of the Trees* (1961), dentro da I Mostra Internacional de Cinema Novo junto a produções dos outros novos cinemas. O filme, que seria exibido nos anos seguintes na Cinemateca do MAM/RJ, era compreendido como pertencente a uma “vanguarda internacional”, a um mesmo “movimento internacional caracterizado pela ruptura com as formas habituais de produção de mercado cinematográficos, dentro de uma perspectiva cultural e comercial de independência”, como se lê no *release* da Mostra.⁴⁴ Ely Azeredo consideraria que *Armas das Árvores* era “um desastre”, um tedioso filme “contra o cinema”, queixando-se das “longas caminhadas do tipo dilatador de metragens em filme amador” e de trechos em que a tela permanecia totalmente branca.⁴⁵ Alex Viany em sua brevíssima crítica consideraria o filme “bem intencionado em sua confusão”, deixando “o espectador no ar quanto às reais possibilidades de seu realizador”⁴⁶. Desconhecendo a evolução da tendência e dos caminhos traçados posteriormente por Mekas, o crítico evitaria uma crítica negativa ainda apostando no caráter anticonformista e politicamente alinhado à esquerda das produções deste. Os críticos, pertencentes aos dois polos da crítica brasileira desde os anos 1950, mantinham assim os posicionamentos opostos anteriormente apresentados em críticas do início da década que já relacionavam diretamente o NAC ao Cinema Novo. Azeredo – em período de mais acirrada divergência em relação ao Cinema Novo ao participar ativamente da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966, instituição estatal ao qual os cinemanovistas se opunham em sua implementação – criticaria um dos filmes mais importantes do NAC por algumas de suas escolhas estéticas, consideradas como evidências de amadorismo e diametralmente opostas aos valores do “verdadeiro cinema”, aquele alicerçado nas convenções econômicas e estéticas da indústria cinematográfica. Críticas similares por parte de Azeredo seriam direcionadas aos filmes do Cinema Novo ao longo da década, igualmente “elitistas” e avessos ao entretenimento no cinema.⁴⁷ Ambos críticos lamentariam o atraso de sete anos para a exibição de *Armas das Árvores* no Brasil. O filme seria abordado de forma razoavelmente positiva nesse mesmo ano por Glauber Rocha.

As mostras dedicadas ao cinema *underground* voltam a ocorrer somente em 1970, sempre na Cinemateca do MAM/RJ. No entanto, filmes de importância como aqueles de Warhol e Jack Smith, como lamentava Torquato Neto, não eram exibidos em razão da

⁴⁴ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Mostra Internacional do Cinema Novo (Release). p. 1. 19 dez. 1967. Arquivo Histórico Wanda Svevo - FBSP.

⁴⁵ AZEREDO, Ely. *Armas das Árvores*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 10. 27 mar. 1968.

⁴⁶ VIANY, Alex. A Mostra do Cinema Novo. *Diário de Notícias*, 2ª Seção, Rio de Janeiro, p. 2. 30 mar. 1968.

⁴⁷ Cf. ROCHA, Luís Geraldo. A crítica cinematográfica de Ely Azeredo sobre o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha no *Jornal do Brasil*. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 19, n. 25, p. 71-86. jul.-dez. 2017.

censura apesar dos louváveis esforços da Cinemateca.⁴⁸ Nesse mesmo ano – de forma surpreendente dada a repercussão bastante limitada dos filmes nos anos anteriores – é editado no Brasil o estudo pioneiro de Sheldon Renan, *Uma introdução ao filme underground*. A repercussão na imprensa desses eventos e daqueles que ocorrem nos dois anos seguintes é bastante rarefeita, refletindo um distinto panorama do jornalismo cultural pós-AI-5. A exceção se daria em outubro de 1972, com a repercussão da vinda do jovem realizador estadunidense Robert Fulton ao Rio de Janeiro, Niterói, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília para exibição de filmes experimentais, conferências e oficinas de realização, com patrocínio da Comissão Fullbright e do USIS. Em primeira reportagem no *Jornal do Brasil* enfocava-se o curso dado pelo realizador e algumas afirmações de Fulton em que este enfatizavam a individualidade expressiva e solidão dos cineastas experimentais.⁴⁹ Na segunda reportagem o foco estava nas questões técnicas ligadas às câmeras de pequenas dimensões como às de Super-8 e Bolex para filmes de 16mm, segundo a reportagem, ideais “para filmagens com câmera na mão, [...] instrumento perfeito para o comportamento natural pretendido pelos filmes experimentais”⁵⁰. Fulton complementava o argumento correlacionando a mais fácil manuseabilidade dessas câmeras à maior espontaneidade e caráter intuitivo do registro. O *Correio Brasiliense* publica três breves reportagens anônimas sobre a passagem de Fulton por Brasília nas quais o cineasta reafirmava o “primado da consciência individual” no filme experimental e suas diversas potencialidades, reproduzindo em grande medida a imagem mítica da autonomia heroica da subjetividade artística e retórica romântica de cineastas de vanguarda como Stan Brakhage.⁵¹ Ressalta-se o grande espaço dado na imprensa a vinda do jovem cineasta e o enfoque nas suas declarações bastante convenientes aos propósitos do USIS, de afirmação da criatividade, originalidade, dinamismo e variedade das conquistas culturais dos Estados Unidos – sem qualquer menção à aspectos políticos e sociais.⁵²

⁴⁸ NETO, Torquato. Em matéria de porfórcio (26 nov. 1971). In: *Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, p. 175-176. 1982.

⁴⁹ CINEASTA experimental dos Estados Unidos dá curso a alunos de cinema no MAM. *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, Rio de Janeiro, p. 16. 4 out. 1972.

⁵⁰ O OLHAR espontâneo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 8. 8 out. 1972.

⁵¹ UNB faz mostra e discute cinema. *Correio Brasiliense*, Brasília, Segundo Caderno, p. 2. 24 set. 1972. CINEMA. *Correio Brasiliense*, Brasília, Segundo Caderno, p. 2. 27 set. 1972. DESPEDINDO-SE de Brasília. *Correio Brasiliense*, Brasília, p. 23. 28 set. 1972.

⁵² Sobre a promoção de palestras e *workshops* de artistas e intelectuais estadunidenses pelo USIS no Brasil e os esforços para sua divulgação na imprensa brasileira, novamente cf. JAREMTCHUK, Dária. Intercâmbios e exposições itinerantes promovidos por órgãos governamentais. In: *Políticas de atração: relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960-1970)*. São Paulo: Editora Unesp, 2023. p. 29-41.

Glauber Rocha e o underground na imprensa brasileira

As publicações mais aprofundadas sobre o *underground* no Brasil em todo esse período seriam escritas por Glauber Rocha. Em artigo-reportagem “O novo cinema no mundo” publicada em 1968 na revista de grande circulação *O Cruzeiro*, o cineasta iria abordar, dentre outras novas tendências internacionais, do “cinema novo americano” a partir do que pôde assistir nos festivais internacionais dos últimos anos e do contato direto com os cineastas.⁵³ Com o termo “cinema novo americano” o cineasta iria agrupar o NAC, o *underground*, o cinema direto, certo cinema independente e o grupo militante *Newsreel*. Tratava-se de alinhar o Cinema Novo às demais movimentações de renovação cinematográficas autorais internacionais afirmando o seu caráter cosmopolita assim como marcando similaridades e diferenças em relação às demais tendências. Como observa Xavier, trata-se de um “documento dessa cultura dissidente face à indústria num momento de maior impacto na esfera dos festivais visto aqui a partir da ótica de um apóstolo do cinema de autor.”⁵⁴

Na perspectiva de Glauber nesse artigo – síntese de sua posição em relação ao *underground* – ao contrário da maior parte do cinema moderno, o *cinema subterrâneo* dos Estados Unidos seria majoritariamente *apolítico*; e esta seria uma característica definidora desse cinema e razão do seu despreço por ele. Para o cineasta, esse cinema seria apolítico pois os intelectuais do país não veriam no interior da sociedade americana qualquer perspectiva de mudança; a problemática política no *underground* seria encontrada somente na conjuntura internacional, mesmo assim, sem viés anti-imperialista. Haveria exceções de filmes políticos como *Guns of the Trees*, de Mekas, “o carro-chefe do movimento”, porém que somente confirmariam a regra.⁵⁵

A revolução do “cinema novo americano” para Glauber se encontraria em seu ataque aos rígidos valores morais do país por meio de “práticas obscenas”, em uma “estética do escândalo sexual”, de “lirismo escatológico” que encontraria em *Scorpio Rising*, seu principal exemplo.⁵⁶ No plano técnico-formal, o *underground* seguiria uma tendência “anárquica, dadaísta”, de destruição da “técnica tradicional” e aproximação com

⁵³ ROCHA, Glauber. O novo cinema no mundo. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, v. 40, n. 13, p. 112-115, 30 mar. 1968. Como informado na apresentação, no período anterior à reportagem “Glauber Rocha passou nove meses e nove festivais na Europa e nos Estados Unidos.” p. 112.

⁵⁴ XAVIER, Ismail. Apresentação. In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify. p. 339. 2006.

⁵⁵ ROCHA, Glauber. O novo cinema no mundo, *Op. cit.*, p. 114.

⁵⁶ *Idem, ibidem.*

as tendências vanguardistas da pintura, entre elas o dadá, o surrealismo, a abstração e a arte *pop*.⁵⁷

Para além do grupo do cinema *underground* liderado por Mekas, Glauber também faria referência aos demais fundadores do novo cinema americano que, em “grande parte [...] se conformaram a contratos conseguidos em Hollywood” – a acusação só poderia ser destinada ao anteriormente defendido Cassavetes, único dos cineastas do grupo inicial a realizar filmes em Hollywood até 1968.⁵⁸ O outro grupo seria dos documentaristas do cinema-verdade que, no julgamento de Glauber, tinham então sido absorvidos pela TV “que industrializou a técnica da câmera na mão e do som direto”⁵⁹.

Notamos que no fim de maio, pouco tempo depois da publicação desse artigo, Glauber filmou o “*underground*”⁶⁰ *Câncer*, produção semi-artesanal, alheia aos esquemas convencionais do mercado e distribuição, e primeira experiência do diretor com som direto. Como em parte dos filmes do *underground*, em *Câncer* os atores interpretam personagens assemelhados a si mesmos ou a marginais urbanos e improvisam de modo extremamente livre em longos planos-sequência. O filme também estabelecia diálogo com demais experiências contemporâneas no cinema, nas artes visuais e no teatro.⁶¹

Parte do contato do cineasta com o cinema *underground* e independente estadunidense veio de suas frequentes viagens a Nova York a partir de 1967, como aquela registrada em matéria de Glauber publicada em novembro de 1968.⁶² Na sua descrição de parte da cena cultural nova-iorquina do período relata encontro com o seu amigo, o cineasta Robert Kramer, então líder do grupo de cinema militante *Newsreel* e realizador de alguns filmes independentes que circulavam então pelos mesmos festivais que Glauber.⁶³ O cinema de Kramer e do *Newsreel* seria frequentemente citado pelo cineasta brasileiro, como nesse artigo, como um contraponto também independente mas radicalmente politizado ao *underground* de Mekas⁶⁴. Para o cineasta brasileiro Kramer seria

⁵⁷ *Idem, ibidem*.

⁵⁸ *Idem, ibidem*.

⁵⁹ *Idem, ibidem*.

⁶⁰ “O primeiro e único filme *underground* 68 é *Câncer*, made by Glauber Rocha.” ROCHA, Glauber. O cinema foi a sétima arte (1970). In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, p. 214. 1981.

⁶¹ Para uma discussão sobre os diálogos com a prática de Hélio Oiticica e uma análise mais aprofundada do filme cf. DUARTE, Theo. *Câncer como Manifestação Ambiental. Significação*, São Paulo, v. 47, n. 53, jan-jun 2020. p. 243-264. DUARTE, Theo. *Experiências do cinema brasileiro em diálogo com Hélio Oiticica (1968-1972)*. Belo Horizonte: Relicário, 2025.

⁶² A carta foi provavelmente escrita em outubro de 1968 quando Glauber esteve em Nova York para mostra dedicada ao Cinema Novo no MoMA. ROCHA, Glauber. From New York to Paulo Francis (1968). In: *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, p. 138-145. 2006.

⁶³ *Idem*, p. 142.

⁶⁴ No artigo Glauber cria algumas imagens poéticas sobre cineastas do *underground* como Andy Warhol, Norman Mailer e Mekas, “um louco pacífico com sua câmera de 16 mm filmando o insólito desta solidão desenfreada em sangue e maconha” *Idem*, p. 145.

“marginalizado da turma *underground* do Village porque faz filmes políticos e é considerado um radical materialista”⁶⁵.

O cinema radical de Fernando Solanas, próximo em diversos aspectos ao *Newsreel*, também serviria frequentemente a Glauber como contraponto ao *underground*, como em artigo de 1971.⁶⁶ Afirmaria que “as divagações pictóricas de Warhol são apenas belas e interessam nos limites do Village”.⁶⁷ Os filmes políticos de Solanas, “exibidos no peito”, corresponderiam a “realidade da América Latina” e a uma prática que Warhol (e Godard!) “só encontram na pura especulação.”⁶⁸

Haveria também outro desacordo fundamental em relação a esse cinema: a marginalização diante do circuito cinematográfico comercial, almejada pelo *underground* e sofrida pelo cinema político radical.⁶⁹ Para Glauber, os cineastas independentes deveriam exibir os filmes nas grandes salas para o maior público possível, disputando estrategicamente a indústria cinematográfica. Os filmes do Cinema Novo, como afirmado por Glauber ao próprio Mekas em junho de 1968, seriam um bom exemplo, sendo direcionados ao povo e exibidos amplamente em todo o Brasil apesar de certas concessões feitas à censura.⁷⁰ Nesse sentido, “a experiência americana do *underground* é inútil”, pois, segundo Glauber, recusariam de antemão a comunicação com um amplo público ao se marginalizar do circuito comercial.⁷¹ Citaria como exemplo os dois filmes que rodou no ano de 1968, *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* – um filme político, em 35mm, de orçamento grande e destinado ao grande público – e *Câncer*, um filme de “pesquisa estética”, em 16mm, “destinado a exibições privadas, que só poderiam interessar aos críticos e amigos.”⁷²

⁶⁵ ROCHA, Glauber. *Bad Movie* ou saudades do Maciel. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n.76, p. 21, 2-8 dez. 1970. Glauber ignorava o fato do *Newsreel* ter emergido diretamente do *underground* como nota Bill Nichols e David E. James, tendo seu núcleo de membros fundadores cineastas ‘experimentais’ que tinham amizade e conexões com membros do *underground*, que também os havia mostrado a viabilidade da criação de um sistema de produção e distribuição não comerciais. NICHOLS, Bill. *Newsreel: Film and Revolution*. Los Angeles: University of California, 1972. JAMES, David E. *Op. cit.* p. 168. Essa relação íntima entre os grupos é também reforçada pelo fato da primeira reunião do *Newsreel*, em dezembro de 1967, ter ocorrido na *Film-Makers’ Cooperative*; e pelo manifesto inicial do grupo ter sido publicado na coluna semanal de Mekas que saudava-os como “o mais importante novo desenvolvimento do Cinema Americano”. MEKAS, Jonas. *Movie Journal. Village Voice*, Nova York, v. 13, n. 15, p. 20, 21 jan. 1968. MEKAS, Jonas. *Movie Journal. Village Voice*, Nova York, v. 14, n.11, p. 21, 26 dez. 1968.

⁶⁶ ROCHA, Glauber. Glauber em transas. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 86, p. 14. 25 fev.-3 mar. 1971.

⁶⁷ *Idem, ibidem*.

⁶⁸ *Idem, ibidem*.

⁶⁹ ROCHA, Glauber. Entretien avec Glauber Rocha (par Noël Simsolo). *La Revue du Cinéma - Image et Son*. Paris, n. 236, p. 108-109. fev. 1970.

⁷⁰ MEKAS, Jonas. June 12, 1968. *I seem to Live*. The New York Diaries, vol.1, 1950-1969. Leipzig: Spector Books, p. 709, 2019.

⁷¹ ROCHA, Glauber. Entretien avec Glauber Rocha (par Noël Simsolo). *Op. cit.* p. 109.

⁷² *Idem, ibidem*.

A posição de Glauber em relação ao *underground* se altera assim em relação àquela defendida em relação ao NAC no início dos anos 1960. Isso se deveu não somente à automarginalização do circuito comercial e ao perceptível afastamento ao longo da década de abordagens diretas de questões sociais e políticas por parte de Mekas e do *underground* como um todo. Mas também ao reposicionamento de Glauber e do Cinema Novo em uma segunda fase, no contexto pós golpe civil-militar de 1964, no qual se encontravam cindidos por dois objetivos principais; a continuidade na investigação das questões sociais e políticas brasileiras mas também a afirmação econômica do movimento, que se traduzia a partir desse momento em concessões às convenções do cinema industrial em algumas das produções realizadas.⁷³

Apesar das diversas críticas públicas feitas em relação ao *underground*, este ainda exerceria um certo fascínio no cineasta brasileiro, o que se revela não somente na realização de *Câncer* mas também em uma curiosa crônica escrita em 1970. Aparentemente um relato factual de seu encontro com certo Timothy Anger no estúdio de Andy Warhol, “*Bad Movie* ou saudades do Maciel” é uma ficção crível, bastante influenciada pelos contos de Jorge Luis Borges, na qual Glauber projeta no personagem e em um filme fictício características de personalidade e das obras de alguns cineastas do *underground*.⁷⁴ A personalidade arredia, megalômana e mística do personagem, assim como a “legenda em grego” presente no filme, nos parece remeter ao cineasta Gregory Markopoulos e seus filmes.⁷⁵ Já a dupla projeção, o uso frequente de sobreimpressões, “longuíssimas fusões”, “cenas fixas que duram dez minutos”, “efeitos visuais, tela dividida, som aleatório” poderia remeter a uma miríade de filmes do *underground* assim como a descrita “técnica de ‘imagem puxa imagem’” que, aparentemente gratuita e não-linear revela “um extremo rigor secreto que tudo controla independente da própria razão do cineasta”⁷⁶. Ainda descreve como Anger intervém na banda sonora, relatando com sua própria voz fatos pessoais e familiares assim como questões sobre o próprio filme e o cinema.

É interessante observar que Glauber se descreve fascinado por esse filme *underground* fictício que diferia de tudo que havia visto anteriormente. Apesar de na

⁷³ AUTRAN, Artur. O Cinema Marginal e a política. *Nova – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF*. Juiz de Fora, v. 2, n. 2, p. 310. fev.-jul, 2017.

⁷⁴ ROCHA, Glauber. *Bad Movie* ou saudades do Maciel. *Op. cit.* p. 20-21. “O diabo, Francis, é que estou viciado em leituras de Jorge Luis Borges e, sob tal clima, Nova Iorque é mesmo um cemitério de labirintos que se bifurcam.” ROCHA, Glauber. From New York to Paulo Francis (1968). In: *O Século do Cinema*. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 144.

⁷⁵ *Idem*, p. 21. Em 1967 o cineasta estadunidense de ascendência grega Gregory Markopoulos (1928-1992) mudou-se definitivamente pra Europa e retirou todos os seus filmes de circulação, tentando nos anos subsequentes impedir a publicação de ensaios sobre eles. Sua obra final *Eniaios* (1949-1990c.) possui 80 horas de duração, separadas por 22 ciclos exibidos em parte a cada quatro anos em um cinema a céu aberto próximo à cidade de Lyssarea, na Grécia.

⁷⁶ *Idem*, p. 20-21.

crônica manter seu veredito em torno da apolitização e da problemática marginalização desse cinema, afirmaria como um dado bastante positivo a radical experimentação técnico-formal empreendida.⁷⁷ O elogio ganha importância quando se nota que em seus últimos filmes o cineasta faria uso de grande parte dos recursos caros ao cinema *underground* descritos na crônica.⁷⁸ Apesar de não ser possível defender nesse artigo que Glauber tenha sido influenciado diretamente por essa produção, nota-se que críticos puderam afirmar que *Idade da Terra* (1980) “se aproxima da vertente *underground* em suas estratégias de destruição das convenções naturalistas” e possui “momentos de agitação da câmera que chega a lembrar Brakhage ou Mekas, ao tornar quase irreconhecível o objeto focalizado, ao estilhaçar o espaço em vez de integrá-lo pela montagem”⁷⁹.

Underground, udigrudi, subterrânea

A caracterização e despreço público (além do interesse velado) de Glauber em relação ao *underground* seria transposta aos filmes do chamado Cinema Marginal e seria utilizada com frequência como instrumento de combate no debate público pelos cineastas do Cinema Novo contra essa tendência que se afirmava. Ao menos desde o início dos anos 1970 Glauber denominaria esse cinema como *udigrudi* (ou *udegrude*, *udigrúdi*), considerando-o assim como uma espécie de imitação, versão colonizada do *underground* estadunidense.⁸⁰ Já no período de mais intensa polêmica com o *udigrudi*, Glauber poderia afirmar que “o cinema brasileiro, oscilante entre Paris e Hollywood, agora namora New York”⁸¹. Esses “estereis imitadores de Godard, Rocha e Warhol” praticariam um “filmripismo de boutique” que consistiria em vivaz recolagem de “pedaços do ex-chamado cinema novo com o underground americano”, produzindo “um aborto restaurador do

⁷⁷ Em período imediatamente posterior Glauber incluía Warhol, Mekas, Brakhage, Clarke e “Warhol-Morissey” em vasto grupo de cineastas que “tentam abrir as portas do outro mundo para além da razão ocidental repressiva e da razão mística oriental, para deixar o homem liberado falar” e Clarke entre as pioneiras da “ressurreição do matriarcado” no cinema. ROCHA, Glauber. Uma Entrevista in Italia [1973-1974]. In: BELLUMORI, Cinzia. *ROCHA: Glauber Rocha*. Florença: La Nuova Italia, p. 5, 1977.

⁷⁸ Apesar de ausente nessa crônica, a possibilidade de projeção dos rolos em uma ordem aleatória em *Idade da Terra* (1980) foi também anteriormente prevista em filmes como *Guns of the Trees* e *Chelsea Girls*.

⁷⁹ XAVIER, Ismail. Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 14, n.38/39, p. 71. ago.-set. 1981.

⁸⁰ “A última moda entre os cineastas brasileiros jovens que se opõem ao Cinema Novo é o underground americano ou eu “portupi” udegrude. O fascismo provoca a anarquia made in marijuana e estes “muchachos” rodam longos planos do sol, etc.” ROCHA, Glauber. De la sécheresse aux palmiers. *Positif*, Paris, n. 114, p. 447. mar. 1970. Críticos como Jean-Claude Bernardet e Jairo Ferreira creditariam a Glauber a própria invenção da corruptela *udigrudi*. Não encontramos usos anteriores do termo. BERNARDET, Jean- Claude. Cinema marginal? In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Heco, p. 12-16. 2012. FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

⁸¹ ROCHA, Glauber. Glauber em transas. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 86, p. 14. 25 fev.-3 mar. 1971.

formalismo decadente.”⁸². Não passariam assim de “agentes do colonialismo imperialista” ou de “sanitário de Jonas Mekas e Andy Warhol”.⁸³

Afirmando-se precursor (“o primeiro e único filme *underground* 68 é *Câncer*, made by Glauber Rocha”⁸⁴ da “importação de antiga moda novaiorquina”⁸⁵ no Brasil, o cineasta também consideraria o *udigrudi* “pequeno burguês” “regressivo” e “ideologicamente reacionário” por incorporar “o caos social sem assumir a crítica da história.”⁸⁶. O cinemanovista Gustavo Dahl, ainda em 1971, afirmaria de modo semelhante que “esses herdeiros do Cinema Novo substituíram suas preocupações sociais por um pan-anarquismo ora radical, ora difuso.”⁸⁷

Nelson Pereira dos Santos matizaria em grande parte as afirmações dos colegas do Cinema Novo. Em relação ao *underground* afirmaria ter sido bastante tocado por esse cinema quando o conheceu em sua passagem pelos Estados Unidos em 1967, quando também conheceu pessoalmente Mekas e Brakhage.⁸⁸ Essa “*nouvelle vague* mais radical” o teria inclusive influenciado na realização de *Fome de Amor* (filmado em 1967 e concluído em 1968) nos termos da improvisação das filmagens, o que implicava em uma estruturação da obra somente no momento da montagem; nos termos do “corte dentro do filme” e também de maior liberdade no tratamento do tempo – aspectos de produção e procedimentos formais que, ao nosso ver, remetem na fatura de *Fome de Amor* mais ao NAC e ao cinema de Resnais do que ao cinema *underground*.⁸⁹ No início de junho de 1968 (logo após as filmagens de *Câncer*), Nelson Pereira filmou em cores e em 16mm o seu filme *underground*.⁹⁰

⁸² ROCHA, Glauber. Conformistas. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 147, p. 20. 25 abr.-1 mai. 1972. ROCHA, Glauber. O cinema foi a sétima arte (1970). *Op. cit.*, p. 214.

⁸³ ROCHA, Glauber. Conformistas. *Op. cit.* p. 20. ROCHA, Glauber. Ah, cineminha. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 78, p. 29. 30 dez.-4 jan. 1971.

⁸⁴ ROCHA, Glauber. O cinema foi a sétima arte (1970). *Op. cit.*, p. 214.

⁸⁵ ROCHA, Glauber. Filmes & ondas. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 75, p. 29. 25 nov.-1 dez. 1970.

⁸⁶ ROCHA, Glauber. *Udigrudi*, uma velha novidade (1975). *Arte em Revista*, v. 3, n. 5, ano 3, maio 1981, p. 80.

⁸⁷ DAHL, Gustavo. Uma reinvenção do cinema? *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 4, n.18, p. 34. jan.-fev. 1971.

⁸⁸ Cf. SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 211.

⁸⁹ PAPA, Dolores. *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Onze de Comunicação/UFRJ, p. 29. 2005.

⁹⁰ Segundo relato do próprio cineasta e de matérias na imprensa do período, o filme reuniria parte do elenco de *Fome de Amor* e artistas como Neville D’Almeida, Jorge Mautner e Walimir Ayala. Tendo como cenário uma sala da casa desse último, o filme consistiria em tomadas ininterruptas de discussões improvisadas dos atores sobre temas polêmicos relativos ao amor livre e a política radical. Segundo Nelson, depois de somente dois dias de filmagem “pediram para eu destruir o filme, nem cheguei a montar” Cf. FERNANDES, Hélio. *Ur-Gente. Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 3. 5 jun. 1968. SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. *Op. cit.* p. 243-244.

Sobre o *udigrúdi*, Nelson Pereira afirmaria que, *assim como o Cinema Novo*, havia sido influenciado pelo cinema estrangeiro.⁹¹ E o distinguiria do *underground* estadunidense em termos de formação dos realizadores (o *underground* seria formado por artistas plásticos e músicos e o Cinema Marginal, por cineastas) e pretensões vanguardistas, menos pronunciadas na tendência brasileira.⁹²

No entanto, prevaleceria no discurso dos cinemanovistas a posição de que o *udigrúdi* seria uma atrasada e colonizada imitação de uma tendência cinematográfica estrangeira outrora inventiva em termos formais e igualmente apolítica, quando não reacionária. Críticos e detratores da tendência brasileira também aproximariam-na do *underground* em razão de sua deliberada marginalização do circuito cinematográfico, apesar da frequente recusa do epíteto e caracterização como “marginais” por parte dos próprios realizadores assim denominados.

Dahl poderia nesse sentido afirmar que havia um “bloco compacto de uns quarenta filmes, que *prazerosamente* se intitulam marginais” e que “estes filmes manifestam um *voluntarioso* descaso pela situação real, pelas limitações econômicas e/ou de segurança pública. Sintoma de um solene desinteresse pelo espectador, que, aliás, devolve em dobro, seria o caso de deixá-los no isolamento a que *se confinaram*.”⁹³ Joaquim Pedro de Andrade ecoaria a afirmação do companheiro de Cinema Novo no mesmo ano de 1971, ao afirmar que “a realização de filmes de arte no Brasil de hoje é puro beletrismo. As produções *underground* ao *desejarem* escapar às contingências do mercado, caem no vazio, pois são produzidas apenas por gente rica, novos mecenas, dispostos a gastar dinheiro num filme, como mero capricho. Temos, então, um falso marginalismo financiado por dinheiro forte.”⁹⁴ Apesar de maior simpatia em relação aos filmes da tendência brasileira e de indicar que a comercialização em circuitos comerciais era algo desimportante frente as experiências dessas obras, Nelson Pereira reiterava as colocações de seus colegas ao afirmar que o *udigrúdi* era “um cinema completamente à margem dos esquemas normais de produção, distribuição e exibição”.⁹⁵

Os cinemanovistas assim desaprovam a nova tendência por esta se marginalizar deliberadamente do mercado cinematográfico do mesmo modo como faria o *underground* estadunidense, sem, no entanto, buscar constituir um circuito independente como esse mas apenas criar obras radicais de modo frívolo para exibições em Cinematecas. Essa

⁹¹ Grifo nosso. LOPES, Décio. Beta: Nelson a 40 Graus. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2-3. 10 jun. 1973.

⁹² *Idem*, p. 2.

⁹³ Grifo nosso. DAHL, Gustavo. Uma reinvenção do cinema? *Op. cit.* p. 34.

⁹⁴ Grifo nosso. MARTINS, Justino. Cinema brasileiro: acossado e sem destino. *Manchete*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1003, p. 85. 10 jun. 1971.

⁹⁵ LOPES, Décio. Beta: Nelson a 40 Graus. *Op. cit.* p. 2.

desaprovação se dava no contexto das tentativas do Cinema Novo, ao menos desde *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman (1967), e logradas desde *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, de ampliação do diálogo com o público por meio de uma linguagem considerada de maior apelo popular assim como pela busca, que se consolida nos anos 1970, de domínio sobre a indústria cinematográfica nacional, por meio do controle da empresa estatal de produção e distribuição, a Embrafilme.⁹⁶ Desse modo, os cinemanovistas, no período de acirramento da disputa com o chamado Cinema Marginal, como uma estratégia de combate à nova tendência, tida como hipócrita sabotadora da “luta pelo mercado”⁹⁷, minimizavam assim os grandes sucessos comerciais dos primeiros filmes de Rogério Sganzerla, as pretensões comerciais e relativos sucessos de outros filmes como *As Libertinas* (Antônio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro, 1968) e *O Pornógrafo* (João Callegaro, 1970), enfatizando ao invés um considerável número de produções que ficaram efetivamente restritas à exhibições em Cinematecas. Assim, também minimizavam deliberadamente o recrudescimento da censura e o modo como ela afetava a circulação comercial dos filmes da tendência.⁹⁸

Estes cineastas assim como críticos alinhados, por sua vez, ao recusar o epíteto de “marginais” buscariam frequentemente o termo “marginalizados” para indicar que os filmes que realizavam eram alijados do circuito tradicional de exibição a despeito dos seus esforços – ao contrário da deliberada marginalização do cinema *underground* estadunidense em um circuito próprio.”⁹⁹ Apesar de recusarem a alternativa industrial proposta pelo Cinema Novo nesse período esses cineastas se valeram de diversos meios para se alcançar um grande público, incluindo certa adequação à normas do cinema comercial, ao contrário do *underground*.

O cineasta da boca do lixo Antônio Lima consideraria que, ao procurar atuar dentro da realidade brasileira, o *udigrúdi* fugiria de qualquer modelo internacional.¹⁰⁰ A proximidade com a *nouvelle vague* se resumiria ao modo de produção, barato e rápido.

⁹⁶ RAMOS, Fernão. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, p. 116-121. 2018.

⁹⁷ ROCHA, Glauber. Carta a Cacá Diegues (1972). In: BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo* - Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, p. 435. 1997.

⁹⁸ Para discussão de todos esses aspectos em relação ao Cinema Marginal cf. RAMOS, Fernão. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, p. 117-201. 2018.

⁹⁹ TONACCI, Andrea. Cinema marginal? In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Heco, p. 110. 2012. COSTA, Flávio Moreira da. Notas para um Cinema Underground. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 3, n.16, p. 28-29. set.-out. 1970. Essa distinção era assim pronunciada por Rogério Sganzerla à época: “a ideia de passar filmes *underground* eu acho ótima. O que não me agrada é exatamente por serem marginais, os diretores *underground* começaram a formar uma casta aristocrática, fechada”. FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme? (1969). In: CANUTO, Roberta (Org.). *Rogério Sganzerla: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 42. 2007.

¹⁰⁰ KINJÔ, Celso. Cinema Bôca-do-Lixo. *Manchete*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 958, p. 106. 29 ago. 1970.

Com o *underground* de Nova York nada teriam a ver: “Eles lutam contra o sistema dentro do próprio país, como Andy Warhol. Nós, no Brasil, temos de fazer cinema meio comercial para proteger-nos do cinema estrangeiro. Se não for assim, não haverá saída.”¹⁰¹ Nota-se, nesse sentido, que os filmes do *udigrúdi* eram, de modo geral, longas-metragens realizados em 35mm, adequando-se assim às normas do circuito comercial, ao contrário do *underground*, onde predominavam os curta-metragens filmados e exibidos na bitola tida como amadora de 16mm.

Não somente em relação à inserção no circuito comercial esses cineastas brasileiros buscavam distanciar-se do *underground* estadunidense. Recusariam quase sempre qualquer associação ou influência da tendência em seus filmes ou nos modos de produção. Além dos filmes desses realizadores estarem mais próximos em termos formais e terem como principais referências cinematográficas outras tendências do cinema moderno (principalmente Godard, o cinema B hollywoodiano, a chanchada e o próprio Cinema Novo) buscariam também distanciar-se da pecha de colonizados imitadores, ainda mais de uma tendência – como consolidado no discurso a seu respeito no Brasil, principalmente pelos cinemanovistas – formalista, apolítica, reacionária e alienada.

Sganzerla, por exemplo, poderia afirmar, ainda em 1968, que gostaria sempre de “fazer filmes como Genet nos romances, Caetano e Rogério Duprat na música, como os concretistas fazem poesia, e nunca como a escola 'underground' de Nova York, ou como a poesia de Vinicius de Moraes e Chico Buarque, com todo um gosto provinciano. Não quero nunca fazer filmes com um *deslumbramento alienado*.”¹⁰² Júlio Bressane seria à época taxativo ao afirmar que “meus filmes não têm qualquer ligação com o cinema underground, o que no Brasil seria uma *alienação*. Vi em Nova York o filme de Norman Mailer, do Andy Warhol, uns filmes que duram oito horas e não há quem aguento.”¹⁰³ As razões do despreço pelo *underground* seria um pouco mais desenvolvidas por Sganzerla em entrevista de 1969, apesar de uma conceituação bastante vaga:

Em 1967, na Europa, vi muitos filmes *underground*, um festival inteiro de vexame. Não tinha nada que prestasse. Em Nova York vi alguns melhores, mais bacanas, mas eu não levo isso a sério pois tem a mesma ingenuidade

¹⁰¹ *Idem, ibidem*.

¹⁰² Grifo nosso. SGANZERLA, Rogério. Um Bandido que vem de S. Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 2. 27-28 out. 1968.

¹⁰³ Grifo nosso. BRESSANE, Julio. Entrevista. *Correio da Manhã*, O meio é a Mensagem, Rio de Janeiro, p. 5. 5 mar. 1970. Em entrevistas e ensaios bem posteriores o cineasta mudaria sua opinião como ao afirmar que “gostava de Warhol. Ele é um cineasta que me deu muitos estímulos, muita segurança. [...] Quando vi os filmes deste cineasta, eu disse a mim mesmo: sou eu. Ele me dá um lugar, um território para continuar a avançar. [...] Todos os filmes de Warhol me interessaram: *Sleep*, *Trash*, *Lonesome Cowboys*, *Chelsea Girls*... Eu gostei muito e me deixei ser influenciado.” BRESSANE, Julio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). *Julio Bressane*. Turim: 20º Torino Film Festival, p. 277. 2002.

do cinema novo – e mais exacerbada ainda. Este é o tipo de cinema feito por americanos deslumbrados com a Europa. Cinema que tenta se incorporar numa tradição literária e estética é ainda um cinema do século dezenove. (Embora tenha alguns momentos de poesia, de loucura selvagem que eu acho muito bacana.) Mas o *underground* sofre uma falta de atualização em termos de linguagem. É o cinema antilinguagem, o contrário do meu cinema [...] Eles ainda fazem um fetichismo à Godard, Fellini, inconsistente.¹⁰⁴

Na principal matéria da época a abordar o *udigrúdi*, curiosamente intitulada “Notas para um cinema underground”, Flávio Moreira da Costa, crítico então aliado do Cinema Marginal, ampliaria o sentido do termo para abarcar toda a contracultura estadunidense do período, com a qual, por certo, esses cineastas poderiam mais facilmente ser associados.¹⁰⁵ Inserindo o *underground* nesse panorama da contracultura o autor construiria também razões históricas para aproximá-lo ao *udigrúdi*. Para Costa:

O *Underground* norte-americano surgiu em fins da década de 50, começo dos anos 60 – e naquele momento qualquer cineasta jovem, num país como o Brasil, perceberia, como percebeu, que aquele movimento não apresentava uma saída. O passo, então, a ser dado era o cinema de autor: a *Nouvelle Vague* parecia mais atraente, e importante. Em 1970, as contingências históricas (intensificação do protesto da juventude mundial, surgimento de novas gerações e eclosão de crises políticas em quase todos os países etc.) obrigou a um reexame da situação: o Underground passou a ser uma saída viável.¹⁰⁶

O *underground* aí era tomado como uma radicalização ética e política necessária em relação à indústria cinematográfica, associada diretamente ao desprezível *status quo*. Na formulação de Costa estava implícito o recrudescimento do regime militar pós-AI-5 e da censura, que então empurravam os cineastas para uma prática marginal à indústria. Para o autor, a marginalização proposta pelo *underground* era uma perspectiva a ser considerada por esses cineastas a médio prazo diante dos impasses colocados no presente. Alguns cineastas do *udigrúdi* insistiam na oposição a essa perspectiva: referindo-se meses depois a esse artigo, Carlos Reichenbach reafirmava a impossibilidade dos cineastas brasileiros atuarem de forma consistente à margem dos circuitos comerciais como no *underground*.¹⁰⁷

¹⁰⁴ FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme? (1969). *Op. cit.* p. 41-42.

¹⁰⁵ COSTA, Flávio Moreira da. Notas para um Cinema Underground. *Op. cit.* p. 28-31. No mês seguinte Glauber ironizaria o fato dessa matéria, que consideraria como um “manifesto *underground*”, ser publicado na revista oficial do Instituto Nacional de Cinema. ROCHA, Glauber. Filmes & ondas. *Op. cit.* p. 29.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 29.

¹⁰⁷ “Esse *underground* colocado por ele, em contraponto à indústria de filmes, seria a opção necessária. O marginalismo redentor. Acontece que o artigo propõe as atitudes tomadas por Godard, Straub, Garrel e outros gringos que têm atrás de si uma organização, por assim dizer, exploradora de filmes malditos. Os filmes destes senhores se pagam em Paris, Itália, Inglaterra, EUA, países que já possuem uma larga margem de espectadores que consomem cinema subterrâneo. Como exportar nossos filmes marginais, se a Censura não carimba LIVRE PARA EXPORTAÇÃO em seu certificado?” REICHENBACH, Carlos. O obscuro revisitado (1 abr. 1971). In: GAMO, Alessandro. (org.) *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial, p. 231. 2006.

Nesse sentido próximo à perspectiva de Costa, o artista Hélio Oiticica propôs ainda em 1969 o conceito de *subterrânia*.¹⁰⁸ Oiticica aí também apropriava-se e deslocava o sentido do termo *underground* no âmbito cinematográfico abarcando movimentações culturais e artísticas da contracultura estadunidense. *Subterrânia* seria usado pelo artista para abarcar uma rede de experiências realizadas à margem dos ambientes artísticos estabelecidos no pós-AI-5 no Brasil ou em exílio, como alguns filmes do *udigrúdi* que não possuíam mais qualquer ambição comercial antes almejada. O termo faria referência à ideia de clandestinidade do *underground*, mas se diferenciaria dele por naturalmente se contrapor à cultura profissionalizada e à cultura de consumo estadunidense em razão de sua marginalidade intrínseca. Como afirmaria Oiticica

As coisas feitas no Brasil já tem um caráter *a priori underground*, no sentido em que o *underground* americano quer contrapor-se à cultura profissionalizada: foi uma coisa que nasceu pra demolir o que Hollywood era: profissionalismo condicionado ao gosto do consumo; de repente, foi preciso aparecer o *underground*, para outra vez as pessoas fazerem as coisas mais livres; por isso não tem sentido dizer *underground* brasileiro, pois em relação à cultura de consumo americano-europeia, a coisa já é automaticamente, aqui, *underground*.¹⁰⁹

Essas pesquisas experimentais “à margem” também se diferenciavam do *underground*, segundo Oiticica, por assumir e manter uma posição ético-política face à repressão, ao subdesenvolvimento e ao que denominaria como “convi-conivência”¹¹⁰. A singularidade dessa *subterrânia* se encontraria em sua clara posição de crítica social, implícita em uma linguagem experimental, de ênfase em atividades comportamentais construtivas para “vencer a *super* paranoia, repressão, impotência”¹¹¹. O *underground*, assim, poderia ser apropriado no contexto brasileiro superando a sua *apolitização* e *formalismo* considerados inerentes à tendência.

Nesse contexto de uma *subterrânia* estariam grande parte dos filmes brasileiros que estabeleciam um diálogo direto com a produção do *underground*, notadamente com o cinema de Andy Warhol. O primeiro deles é *Lágrima-Pantera, a Míssil*, de Júlio Bressane, filmado em Nova York em interlocução com Oiticica, já no exílio artístico do cineasta em 1971. Além dos planos que remetem diretamente aos *screen tests* de Warhol o filme se aproxima das experiências do *underground* na medida em que o próprio ato da filmagem, o prazer do registro espontâneo de uma pequena comunidade marginal (no caso, de artistas expatriados) parece interessar mais do a manufatura de uma obra acabada a ser

¹⁰⁸ OITICICA, Hélio. *Subterrânia* (21 set. 1969). *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 68, 7-13 out. p. 15. 1970.

¹⁰⁹ OITICICA, Hélio. *HélioTapes: Haroldo de Campos. Flor do Mal*, n. 4, p. 5. 1971.

¹¹⁰ OITICICA, Hélio. *Subterrânia* (21 set. 1969). *Op. cit.* p. 15.

¹¹¹ *Idem, ibidem*.

exibida em qualquer circuito.¹¹² Já *Mangue Banguê*, de Neville D’Almeida (1971) – apesar da recusa de seu autor em atribuir qualquer influência do cinema *underground* na realização do filme – também possui alguns planos relativamente autônomos que remetem aos de *Chelsea Girls*, como as sequências que retratam as personagens de Maria Gladys e Lana do Mangue.¹¹³ O filme também voltava-se a dois grupos marginais; à uma comunidade *hippie* e às mulheres trans que viviam na região do Mangue, no centro do Rio de Janeiro.¹¹⁴ Há também *O Demiurgo* (1971), único filme do músico Jorge Mautner, realizado em Londres com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jards Macalé, dentre outros. Uma espécie de fábula musical *hippie* e chanchada filosófica sobre a experiência do exílio, o filme, possivelmente influenciado pelos filmes mitopoéticos do *underground* como os de Markopoulos e Kenneth Anger e declaradamente devedor das experiências de Warhol, era, como os filmes desse cineasta, constituído por longos planos sequência em câmera fixa, que eventualmente variava por meio de *zooms*, captando as performances dos atores não-profissionais entre a improvisação e a titubeante teatralização.¹¹⁵

Entre os exemplos dados por Oiticica de uma *subterrânia* estariam *Nosferatu no Brasil* (1972) e outros filmes em super-8 de Ivan Cardoso realizados no período. No entanto, o artista garantiria que esses não seriam “diluição Nouvelle-Vague Hollynovorealismo nem Underground Americano como querem insinuar” pois “o sentido humor paródia grotesco das situações-episódios são unicamente brasileiras [...] longe da busca de significados característica dos americanos (salvo alguns)”¹¹⁶. Apesar de Cardoso reconhecer possuir “certa fascinação pelo *underground* americano e pelo Andy Warhol” a nosso ver isso não se traduzia de modo direto na forma dos filmes realizados no início dos anos 1970 – podendo esses filmes ser aproximados da tendência estadunidense, como nos demais casos citados, nos termos dos modos de produção e circulação alternativos.¹¹⁷

O próprio Oiticica iria realizar alguns pequenos curtas em Super-8 em 1971, em Nova York, motivado em grande parte, segundo afirmava, por *Chelsea Girls*, que havia

¹¹² Para uma análise desse filme e uma aproximação com os *screen tests* de Warhol cf. DUARTE, Theo. Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânia. *ARS*, São Paulo v. 15, n. 30, 2017. p. 181-206.

¹¹³ Para uma análise mais aprofundada desse filme cf. DUARTE, Theo. Mangue Banguê, filme-limite. *ARS*, São Paulo v. 17, n. 36, 2019. p. 145-174.

¹¹⁴ As “Pepa’s Girls” como denominava Oiticica, referindo-se a sua amiga Pepa, então cafetina na região. Cf. SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 58. 1996.

¹¹⁵ Como afirmava Jorge Mautner, “tive muita influência de Andy Warhol. [O filme] usa muita câmara parada. É em 16 (mm) pra ficar em 16. Quero quebrar o ciclo de distribuidores que dominam o mercado. Assim, vou passa-lo em teatro, em caráter underground, para a juventude...” FRAGMENTOS de sabonete. *Domingo Ilustrado*. Rio de Janeiro, p. 32, 5 dez. 1971.

¹¹⁶ OITICICA, Hélio. [Amor e tara...]. *Correio da Manhã*, Anexo, Rio de Janeiro, p. 1, 13-14 ago. 1972.

¹¹⁷ CARDOSO, Ivan. The Kids. In: REMIER (org.) *Ivan Cardoso – O Mestre do Terrir*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. p. 59.

assistido anos antes.¹¹⁸ Como grande parte dos filmes de Warhol, *Battery Park*, os cinco *Fillmore East*, os três *Gay Pride*, dentre outros filmes de Oiticica, tinham a duração de um rolo da bitola utilizada (cerca de 3 minutos no Super-8) e também não foram montados em uma etapa distinta da filmagem, sendo organizados de modo descontínuo, sem hierarquia, “por mosaico”, como afirmava Oiticica.¹¹⁹ Como no *underground*, todos esses filmes assim como aqueles que realizaria no ano seguinte permaneceriam inconclusos; interessavam ao seu realizador mais pelo próprio prazer da filmagem (“me interessa muito o *mood* da ‘hora de filmar’, o que acontece, etc” do que por sua construção como “obra”).¹²⁰

Ainda em 1971 Oiticica conheceria as *live performances* de Jack Smith, cineasta *underground* por excelência, as quais denominaria como “quase-cinemas”.¹²¹ Desse modo nomearia a partir de então as suas próprias proposições ambientais que envolviam recursos audiovisuais, como os *Blocos de Experiências in Cosmococas: Programa in Progress* (1973) – que foge ao escopo desse artigo. Nesse mesmo ano Oiticica se aproximaria da *drag queen* Mario Montez, ícone da cena *queer* nova-iorquina e estrela de filmes de Jack Smith, Warhol e Ron Rice, o que culminaria com a filmagem com o ator do Super-8 *Agrippina é Roma-Manhattan* (em 1972) e a publicação no jornal marginal *Presença* de um importante ensaio-entrevista intitulado “Mario Montez, Tropicamp”.¹²² Nesse ensaio, Oiticica aproximava sob o conceito de *Tropicamp* os trabalhos de Smith e Montez à *Tropicália*, em um esforço já presente na *subterrânia* de “tropicalizar” o *underground*. Para Oiticica, esses também se apropriavam com humor e exagero da iconografia *kitsch* latino-americana, de “imagens tropicais-clichê” provenientes da cultura de massa em seus trabalhos audiovisuais e performances, assim como se marginalizavam e resistiam à crescente comercialização do meio artístico em que estavam inseridos – no caso, a cena *queer underground* nova-iorquina, então marcada pelo sucesso comercial de filmes como *Trash*, de Paul Morrissey (1970).¹²³

Antes desse período, outras produções brasileiras poderiam ser aproximadas ao *underground*. Ainda em 1966, o poeta Orlando Parolini e Jairo Ferreira começam as

¹¹⁸ OITICICA, Hélio. Carta a Rubens Gerchman e Anna Maria Maiolino. Londres, 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica n. 0983/69

¹¹⁹ OITICICA, Hélio. Anotações para *Nosferato*, de Ivan Cardoso. Nova York, mai-jun. 1972. Acervo Projeto Hélio Oiticica n. 0379/72

¹²⁰ OITICICA, Hélio. Carta a Lygia Pape. 7 jun. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica n. 0244/71

¹²¹ OITICICA, Hélio. Carta a Waly Salomão, 24 abr. 1971. Acervo Projeto Hélio Oiticica n. 1111/71.

¹²² OITICICA, Hélio. Mario Montez, Tropicamp. *Presença*, n. 2, dez. 1971.

¹²³ *Idem, ibidem*. Diversos autores tem recentemente discutido as relações entre Oiticica, Jack Smith e Mario Montez, expandindo em diversos pontos as próprias conexões que o artista brasileiro apresentava no ensaio de 1971. Cf. CRUZ, Max Hinderer. Tropicamp: Some notes on Hélio Oiticica’s 1971 text. *Afterall*, n. 28, p. 4-15. 2011. ROIFFE, Ana Gabriela Dickstein. *O contato “antológico” entre Hélio Oiticica e Jack Smith: underground e tropical things*. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018. SUÁREZ, Juan A. Jack Smith, Hélio Oiticica, Tropicalism. *Criticism*, vol. 56, n. 2, p. 295-328. 2014.

filmagens do curta *Via Sacra*, o primeiro filme *underground* feito no Brasil segundo os realizadores e o fotógrafo do filme, Carlos Reichenbach.¹²⁴ Os copioses do filme foram destruídos por Parolini, receoso de seu conteúdo no pós AI-5.¹²⁵

Em 1968, José Agrippino de Paula, filmou *Hitler 3º Mundo*, imerso, como o restante da obra do artista, em elementos dos *happenings*, da *pop art* e da contracultura; compartilhados por grande parte do cinema *underground*. O modo de produção improvisado e a narração polissincrônica do filme poderiam também ser aproximados, indiretamente, a produções do *underground*, como faz Yann Beauvais.¹²⁶

Ainda no período delimitado algumas pequenas produções em Super-8 estabeleceriam diálogo direto com a vanguarda estadunidense. Há, por exemplo, *A Banana* (1972), de Abrão Berman, uma espécie de *remake* de *Mario Banana* (1964), de Andy Warhol com Mario Montez. Mario Cravo Neto em *Lua Diana* (1972), relacionava em uma montagem poética imagens da natureza (lua, mar) com planos frontais de gravidez e parto de sua esposa, o que remetia diretamente à *Window Water Baby Moving* (1962), de Stan Brakhage – apesar dos modos de encadeamento dos planos e de aproximação com o corpo filmado dos dois filmes se diferirem sobremaneira.

A partir do exemplo de Oiticica aponta-se que ao longo dos anos 1970 o diálogo com a vanguarda cinematográfica estadunidense se dará no Brasil de modo mais profícuo no meio das artes visuais, principalmente nos chamados “filmes de artista” e na nascente videoarte. Essas produções, geralmente realizadas por artistas expatriados ou que tiveram formação no exterior, deveriam pouco às discussões anteriormente empreendidas no meio cinematográfico brasileiro aqui discutidas, merecendo, portanto, uma distinta análise que leve em conta as particularidades dessas condições e do distinto momento histórico.

¹²⁴ FERREIRA, Jairo. Tchau pra quem fica (28 jan. 1971). In: GAMO, Alessandro. (org.) *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006a. p. 212. “Foi exatamente o fato de ter uma câmera de 16 mm e saber fotografar em 16 mm [...] que me fez ir fotografar o primeiro *underground* feito no Brasil, que se chamaria *Via Sacra*. [...] Um filme muito audacioso para a época, com cenas de nudez frontal, cenas de homossexualismo explícito, cenas de homem com homem, homem com mulher, um verdadeiro festim, uma orgia movida a sexo e sangue, que na época, para 1965 [sic], era uma coisa muito audaciosa. [...]. Mesmo depois de ter terminado o movimento underground, não lembro de ter visto imagens tão ousadas, impactantes, violentas e uma forma de filmar São Paulo tão particular. Embora não tivesse o desejo de imitar o cinema americano, ele indiscutivelmente remete aos filmes feitos em Nova York daquela época, o cinema feito na rua mesmo, com personagens da rua, e no meio disso tudo um Cristo sendo crucificado por uma horda de burgueses, caretas e pessoas que de uma certa forma representavam o poder.” REICHENBACH, Carlos *apud* ANGELO, Vitor. Carlos Reichenbach – lição das coisas. *Cult*, São Paulo, n. 76, jan. 2004. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/entrevistacarlos-reichenbach/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

¹²⁵ FERREIRA, Jairo. Parolini eminência parda (23 mar. 1972). In: GAMO, Alessandro. (org.) *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 270.

¹²⁶ BEAUVAIS, Yann. A gente saía de manhã sem ter uma ideia (Sobre José Agrippino de Paula). *Lugar Comum*. Rio de Janeiro, n. 28, 2009.

Considerações finais

Os filmes do NAC e do *underground* estadunidense, no período em que despontaram e atingiram o auge de seu reconhecimento internacional, foram pouco vistos e absorvidos no meio cinematográfico brasileiro, como se pode demonstrar nessa pesquisa. Esse desconhecimento generalizado não evitou que fossem relacionados à tendências cinematográficas e inseridos em variados debates culturais brasileiros ao longo da década de 1960 e início dos anos 1970.

Em um primeiro momento, entre 1961 e 1964, o NAC foi recebido positivamente tanto pelos cineastas e críticos associados ao Cinema Novo quanto por críticos conservadores – ou “esteticistas” segundo distinção realizada pela historiografia. Os cinemanovistas tomam a tendência contemporânea como uma aliada na renovação do cinema internacional, igualmente engajados em questões sociais e também propositores de um jovem cinema autoral de baixo orçamento, devedor do neo-realismo italiano, em ruptura ética e formal com o cinema industrial hegemônico. Em minoria, apesar de em posição dominante, os críticos conservadores que se debruçam sobre a tendência julgam-na erroneamente como somente uma nova geração de cineastas a serem absorvidos por Hollywood.

No restante da década, em um novo contexto social e cultural pós golpe civil-militar e em resposta ao advento do cinema *underground* – de maior radicalização em termos estéticos, de modos de produção e de desinstrumentalização comercial em relação ao NAC, apesar de um tangível desengajamento em diretas questões políticas –, ambos os polos da crítica julgam a tendência de modo desfavorável. A crítica conservadora irá atacar o *underground* por seu desinteresse pelo apuro técnico, pré-organização das filmagens e valores estéticos tradicionais (encontrados no melhor cinema industrial) assim como, ao menos no caso de Moniz Vianna, por seu caráter de ruptura existencial à diversas convenções burguesas. O *underground* aparecia para esses críticos como versão extremada e degenerada do programa do cinema moderno (representado por tendências como o neo-realismo e o próprio Cinema Novo) que esses já antes buscavam combater. Já os cinemanovistas criticariam a nova tendência por sua despolitização e deliberada automarginalização do mercado cinematográfico, exemplo contrário do que propunham a partir do fim da década de 1960: abordagem política dos problemas nacionais mesclados com a ampliação do público dos filmes por meio de algumas concessões aos padrões do mercado.

Glauber Rocha, principal nome do Cinema Novo, demonstraria, apesar das severas críticas acima enunciadas, certo fascínio velado em relação à essa tendência como ao

afirmar ter realizado o primeiro filme *underground* no Brasil (*Câncer*, em 1968) e ao publicar uma crônica fictícia sobre personagens e uma obra do *underground* que teria despertado seu interesse. Esse cineasta seria aquele que demonstraria melhor conhecimento sobre essa produção no cenário brasileiro do período.

O restante da crítica brasileira na segunda metade dos anos 1960 irá tratar de ambas as tendências de modo protocolar, seja reproduzindo o discurso de agências de notícias e de matérias de revistas estrangeiras seja, diante das poucas exposições que aqui ocorrem, reproduzindo acriticamente os *releases*. Há algumas exceções a esse panorama que discutiam alguns dos filmes exibidos e reproduziam declarações de Mekas entorno da ideia de improvisação mas sem no entanto apresentar um posicionamento claro em relação a esses.

No início dos anos 1970 a corruptela *udigrudi* e a negativa associação ao *underground* estadunidense seriam utilizados pelos cinemanovistas como instrumentos de combate ao chamado Cinema Marginal. Considerando publicamente essa nova tendência como espécie de imitação colonizada do *underground*, igualmente apolítica, atacavam-na por deliberadamente se marginalizar do circuito cinematográfico, como a tendência estadunidense. Esses ataques se davam no contexto de busca por parte dos cinemanovistas de ampliação do diálogo com o público e ambição de domínio sobre a empresa estatal de cinema, o que ocorrerá em certa medida a partir de meados da década.

Os cineastas e críticos alinhados da nova tendência recusariam qualquer associação ao *underground*, como o interesse em deliberada marginalização do circuito comercial e influência estética sobre as obras realizadas – efetivamente ausentes na grande parte dessa produção. Esses cineastas também buscariam distanciar-se da pecha de colonizados imitadores de tendência – como consolidado no discurso hegemônico sobre o *underground* no Brasil, conformado pelos cinemanovistas – formalista, apolítica, reacionária e alienada.

O artista Hélio Oiticica iria se apropriar e deslocar o sentido do termo *underground*, criando o conceito de *subterrânia* para se referir a um conjunto de experiências artísticas, incluindo as cinematográficas, realizadas clandestinamente no Brasil ou no exílio nesse período, buscando afirmar o caráter de experimentação e clandestinidade da tendência estadunidense mas também firmando uma posição de crítica social no período repressivo. Nessa *subterrânia* seriam realizados a maior parte dos poucos filmes brasileiros que estabeleciam um diálogo com o cinema *underground*, principalmente por realizadores, como o próprio Oiticica, que residiram por um período mais prolongado no exterior, de modo tal que puderam ter contato aprofundado com essa produção. Como no restante da

década, em produções audiovisuais realizadas no meio das artes visuais, o diálogo com o *underground* e as vanguardas estadunidenses se daria por cineastas e artistas expatriados ou que tiveram formação no exterior, devendo assim pouco às exibições de cinema *underground* que ocorreram no Brasil e à sua recepção na imprensa.

Recebido em 24 de fevereiro de 2025.

Aceito em 03 de abril de 2025.