



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ROBERTO DE PAULA JUNQUEIRA NETTO

**A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DA BELAIR 1970:
UM SONHO EXPERIMENTAL**

Londrina
2024

ROBERTO DE PAULA JUNQUEIRA NETTO

**A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DA BELAIR 1970:
UM SONHO EXPERIMENTAL**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof.^a. Dr.^a Carolina Amaral de Aguiar

Londrina
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Junqueira Netto, Roberto de Paula .

A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DA BELAIR 1970: : UM SONHO EXPERIMENTAL / Roberto de Paula Junqueira Netto. - Londrina, 2024.
108 f.

Orientador: Carolina Amaral de Aguiar .

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2024.

Inclui bibliografia.

1. Cinema Marginal - Tese. 2. Ditadura Militar Brasileira - Tese. 3. Cinema moderno - Tese. 4. Análise fílmica - Tese. I. Amaral de Aguiar , Carolina . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

ROBERTO DE PAULA JUNQUEIRA NETTO

**A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DA BELAIR 1970:
UM SONHO EXPERIMENTAL**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Carolina Amaral de Aguiar
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Profa. Dra. Marcia Neme Buzalaf
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 22 de novembro de 2024.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus pais, Miriam e Pedro, por sempre me guiar com amor, por cada palavra de incentivo e por me ensinar valores que levo comigo todos os dias e que ficaram ao meu lado e me apoiaram em momentos desafiadores, insistindo na minha educação e por me fazer acreditar em seguir meus sonhos.

Agradeço aos meus amigos Afonso, João, Lucas, Felipe e Caio que estão comigo desde o colégio, oferecendo boas risadas e momentos de descontração como as sessões de *cinediscord* ou jogando *Valorant*. Agradeço às minhas amigas da faculdade, que torceram por cada passo que dei até aqui, em especial a Ana Paula e Raquel pela amizade, por nossos estudos na biblioteca da UEL, pelo carinho e por cuidar de mim durante minhas loucuras.

Agradeço especialmente a Isabella Ferreira Luiz por ser minha companheira, desde a graduação, que me ajudou nos momentos difíceis, ajudou nos estudos, dividindo textos e ideias, e compartilhou momentos felizes, o que começou como uma simples ida para comprar pão de queijo na tia Alair virou na melhor relação que eu poderia sonhar.

Gostaria também de agradecer a Prof.^a Carolina, pela orientação, paciência e auxílio durante a pesquisa e escrita deste trabalho. As correções foram fundamentais para o melhor entendimento da fonte de pesquisa e desenvolvimento da dissertação.

Gostaria de agradecer à Universidade Estadual de Londrina (UEL) e por todos os professores que fizeram parte de minha jornada. Quando entrei no curso de História, em 2017, não podia imaginar os amigos, os aprendizados e os momentos felizes que essa universidade iria me proporcionar. Tudo isso ficará guardado com muito carinho em minha memória.

RESUMO

JUNQUEIRA NETTO, Roberto de Paula. **A produção cinematográfica da Belair 1970: um sonho experimental.** 2023. 108 folhas. Dissertação de Mestrado (História Social) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

Após o golpe civil-militar brasileiro, parte dos diretores do cinema moderno desenvolveram uma vertente estética e ideológica, posteriormente denominada de Cinema Marginal, ao mesmo tempo herdeiro e separatista do movimento do Cinema Novo. A pesquisa pretende analisar a produtora cinematográfica Belair, fundada por Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Júlio Bressane. A Belair passou a funcionar a partir do período posterior ao Festival de Brasília de 1969, quando Rogério Sganzerla se instalou no Rio de Janeiro, e durou até a ida para o exílio dos diretores a Londres (maio de 1970). A produtora é um marco na história do cinema brasileiro devido à forma de produção empregada, as imagens produzidas no espaço urbano, a radicalização dos procedimentos do cinema moderno e a valorização da chanchada. A pesquisa pretende investigar, pela metodologia da análise fílmica, os filmes realizados pelo Rogério Sganzerla na Belair: *Copacabana mon amour* (1970) e *Sem essa, Aranha* (1970). O propósito da pesquisa é identificar como as obras incorporaram e dialogaram com seu contexto, reinterpretando outros movimentos artísticos e resultando na criação de produtos cinematográficos autênticos, marcado pela experimentação e liberdade artística, justamente no seio de transformações culturais no período mais severo da ditadura militar: os anos de chumbo. Em um momento de novas polarizações no campo cultural brasileiro, diversos artistas repensaram o seu modo de agir na sociedade, como ocorreu na canção e o teatro – Tropicalismo e Teatro Oficina. No caso do cinema, a energia dos diretores marginais se canalizou na criação da imagem e do som para produzir choque, valendo-se do desconforto do espectador para atacar sua passividade. Esse momento de liberdade estética, foi interrompido pela repressão da ditadura, que forçou os diretores a exilarem-se em Londres, onde finalizaram e apresentaram alguns dos filmes realizados no início de 1970.

Palavras-chave: Belair; Rogério Sganzerla; Cinema Marginal; Ditadura militar; Cinema Moderno; Análise fílmica

ABSTRACT

JUNQUEIRA NETTO, Roberto de Paula. **Belair's 1970 film production: an experimental dream.** 2023. 108 folhas. Dissertação de Mestrado (História Social) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

After the Brazilian civil-military coup, some of the directors of modern cinema developed an aesthetic and ideological strand, later called Marginal Cinema, which was both heir to and a breakaway from the Cinema Novo movement. The research aims to analyze the film production company Belair, founded by Rogério Sganzerla, Helena Ignez and Júlio Bressane. Belair operated from the period after the 1969 Brasília Film Festival, when Rogério Sganzerla moved to Rio de Janeiro, until the directors went into exile in London (May 1970). The production company is a landmark in the history of Brazilian cinema due to the form of production employed, the images produced in the urban space, the radicalization of the procedures of modern cinema and the valorization of the chanchada. The research aims to investigate, using the methodology of film analysis, the films made by Rogério Sganzerla at Belair: *Copacabana mon amour* (1970) and *Sem essa, Aranha* (1970). The purpose of the research is to identify how the works incorporated and dialogued with their context, reinterpreting other artistic movements and resulting in the creation of authentic cinematographic products, marked by experimentation and artistic freedom, precisely in the midst of cultural transformations during the harshest period of the military dictatorship: the years of lead. At a time of new polarizations in the Brazilian cultural field, various artists rethought their way of acting in society, as happened in song and theater - Tropicalismo and Teatro Oficina. In the case of cinema, the energy of marginal directors was channeled into the creation of image and sound to produce shock, using the viewer's discomfort to attack their passivity. This moment of aesthetic freedom was interrupted by the repression of the dictatorship, which forced the directors to go into exile in London, where they finished and presented some of the films made at the beginning of 1970.

Key-words: Belair; Cinema Marginal; Military dictatorship; Modern cinema; Film analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Discurso inicial de Aranha.....	61
Figura 2 - Aranha estrangulando sua mulher.....	62
Figura 3 - Helena Ignez força vômito após escutar o discurso de Aranha.....	64
Figura 4 - Mulher coloca lenço em Luiz Gonzaga.....	65
Figura 5: Enquadramento da equipe de Sem essa, Aranha.....	69
Figura 6: Fotograma Aranha e Maria Gladys no morro do Vidigal.....	72
Figura 7: Fotograma do pé de Helena Ignez se esfregando em Cristo.....	73
Figura 8: Fotograma beijo de Helena Ignez em Luiz Gonzaga.....	73
Figura 9: A perambulação dos personagens em Sem essa, Aranha.....	76
Figura 10 - Sônia Silk caminhando por Rio de Janeiro.....	84
Figura 12 - Sonia Silk participando de um ritual afro-brasileiro.....	87
Figura 13 Sonia Silk em contraste com o horizonte carioca.....	88
Figura 14: Fotograma de horizonte da cidade do Rio de Janeiro.....	90
Figura 15: Fotograma de Helena Ignez interagindo com uma transeunte.....	91
Figura 16: Fotograma Helena Ignez em transe.....	91
Figura 17: Transeuntes na cidade do Rio de Janeiro observando a paisagem e olhando para a câmera.....	93
Figura 18: Fotograma de Vidimar comendo lixo no morro carioca.....	94
Figura 19: Fotograma de Vidimar contracenando com moradores.....	94
Figura 20: Fotograma de Vidimar e Sonia Silk no morro carioca.....	95
Figura 21: Fotograma Dr. Grilo e Vidimar.....	96
Figura 22: Fotograma de Guará aplicando golpes nos turistas de Copacabana.....	96

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1 - Perspectivas cinematográficas na criação da Belair	22
1.1 O desenvolvimento do cinema moderno brasileiro.....	22
1.2 O cinema novo <i>versus</i> cinema marginal.....	30
1.3 O diretor sem limites.....	46
1.4 A formação da Belair	48
Capítulo 2 - <i>Sem essa, Aranha</i> (1970).....	57
Capítulo 2.1 – <i>Sem essa, Aranha</i> por um filme experimental	58
Capítulo 3 - <i>Copacabana mon amour</i> (1970)	78
Capítulo 3.1 - <i>Copacabana mon amour</i> (1970) em busca da cidade maravilhosa ...	80
Considerações finais	101
Referências	103

Introdução

Esta pesquisa tem como tema o Cinema Marginal¹, mais especificamente o epicentro do Cinema Marginal carioca², analisando os filmes de Rogério Sganzerla na produtora Belair, produtora fundada em 1970 por Helena Ignez, Júlio Bressane e o próprio Rogério Sganzerla. A Belair produziu cinco longas-metragens durante sua rápida existência, de fevereiro até maio do mesmo ano. Os filmes produzidos pela Belair foram: *A Família do Barulho*, *Barão Olavo*, *o Horrível* e *Cuidado Madame*, os três de Júlio Bressane e, ainda, *Copacabana mon amour* e *Sem essa*, *Aranha*, de Rogério Sganzerla. A produtora, ainda, realizou um terceiro filme de Sganzerla chamado *Carnaval na lama* (1970), hoje tido como perdido. Ademais, temos um curta-metragem intitulado *A Miss e o Dinossauro*, projeto iniciado à época por Helena Ignez e finalizado apenas em 2005 que contém filmagens dos bastidores da Belair em 1970.

As produções cinematográficas realizadas pelo grupo e aquelas, de modo mais geral, atribuídas ao Cinema Marginal, foram marcadas não só pela reinvenção formal, estética e narrativa dos filmes, mas também por suas particularidades nos modos de produção cinematográfica. De acordo com Ismail Xavier³:

Florescido no período posterior ao AI-5, esse cinema é em geral assumido como a resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do kitsch (...) enquanto estratégia de agressão, a estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa de reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado.

Os filmes da Belair foram dirigidos pelos cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, e estão inseridos em meio à conjuntura política de endurecimento das medidas de repressão da ditadura militar⁴ brasileira, principalmente com a instauração do Ato

¹ É comum encontrar diversas nomenclaturas, como por exemplo “cinema de invenção” (Jairo Ferreira), “cinema poesia” (Bressane), “cinema underground”, “udigrúdi”, para denominar esses filmes despreocupados com as bem-comportadas formas narrativas e estéticas. No entanto, o termo colocado nesta dissertação está em consonância com autores como Ismail Xavier (2001, 2012), Fernão Pessoa Ramos (2018, 1987) e Eugênio Puppo (2004). Mas, vale pontuar que o termo é muitas vezes recusado pelos cineastas marginais.

² Mesmo contando com a baiana Helena Ignez e o catarinense Rogério Sganzerla, que foi “adotado” pelos paulistas, Fernão Ramos cunha o termo, sobretudo pela sua relação com a cidade do Rio de Janeiro, na qual, os filmes da Belair foram produzidos.

³ XAVIER apud RAMOS, 2020, p.406.

⁴ A pesquisa, em consonância com Marcos Napolitano (2014), compreende que o regime político brasileiro de 1964 a 1985 foi uma ditadura militar, por isso, a dissertação usa esse termo no lugar de “civil-militar”. Mesmo que a ditadura tenha angariado apoio e beneficiários de setores mais amplos de dentro da caserna, os militares sempre tiveram no centro do poder. Nesse sentido, o eixo das decisões políticas e estratégicas foram relegadas pelos militares. Sobre o debate de ditadura militar ou ditadura civil-militar ver Adriano Codato (2005) e João Roberto Martins Filho (1994).

Institucional nº5. Ademais, o contexto de produção dos filmes se dá em meio a uma reflexão da cinematografia brasileira, rejeitando os filmes comerciais hollywoodianos e aqueles produzidos pelos cinemanovistas, mesmo seus diretores tenham sido influenciados pelo Cinema Novo. Porém, na visão dos marginais, os cinemanovistas compactuavam, em parte, com a ditadura militar, sobretudo quando alguns diretores começam a ser financiados pela Embrafilme. Assim, para os marginais, em troca de financiar, distribuir e adquirir uma certa projeção internacional, recebendo prêmios nos festivais de cinema na Europa, abdicavam de algumas liberdades estéticas.

Para o Cinema Marginal, o Cinema Novo não afluía o lado do experimentalismo do cinema moderno e, muitas vezes, adequava seus filmes ao imperativo do mercado. Desse modo, houve uma cisão – ora implícita, ora declarada (como no caso de Sganzerla) – entre marginais e cinemanovistas. Na visão dos integrantes do Cinema Marginal, a estética tratava-se de um ponto fulcral que criava uma cisão em relação ao Cinema Novo. De acordo com Fernão Ramos, essa desarmonia ocorre “por uma questão de espaço no mercado cinematográfico e recursos para produção, ou para assumir opções estilísticas mais radicais”⁵.

A parcela de diretores mais jovem da “geração de 1968”⁶ afasta-se do ideário, dos signos e das representações do estilo “cinemanovista” por entender insuficientes a estética utilizada pelo Cinema Novo para dialogar com o novo momento histórico, a ditadura militar brasileira em sua fase mais assustadora, os “anos de chumbo”⁷. O Cinema Marginal parte, portanto, para a exasperação, o deboche e a curtição, criticando o projeto pedagógico do primeiro momento do Cinema Novo e rechaçando as filmagens financiadas pela Embrafilme. As tramas, assim, trazem consigo uma forte ironia, um exotismo a violência, o sexo em uma linguagem chocante e agressiva.

⁵ RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**, v. 2, São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 178.

⁶ Essa geração é composta por muitos artistas de diversas regiões do Brasil, citando alguns dos marginais temos: Carlos Reichenbach [1945-2012], João Callegaro [1945], Andrea Tonacci [1944-2016], André Luiz Oliveira [1948] Júlio Calasso [1941], João Silvério Trevisan [1944] e José Agripino de Paula [1937-2007]; Rogério Sganzerla [1946-2004], Júlio Bressane [1946] Neville D' Almeida [1941], Elyseu Visconti Cavallero [1939], Ivan Cardoso [1952], entre outros. É importante colocar que o cineastas marginais nunca foram um grupo coeso e dificilmente se uniam oficialmente, ao contrário do caso Belair. Assim, alguns dos artistas não se enquadram totalmente no rótulo “marginal”, mas os são considerados por fazerem pelo menos um filme com a estética do Cinema Marginal.

⁷ Para Marcos Napolitano, os anos de chumbo começam a partir da edição do AI-5, em dezembro de 1968, até o começo de 1976. O período foi marcado pela tortura, os desaparecimentos de presos políticos, a censura prévia e a perseguição contra os artistas culturais e a luta desproporcional do exército militar contra os opositores que aderiram a luta armada.

O processo de cisão, muito mais narrativa do que estética, é intensificado pela divergência de opiniões, primordialmente entre Rogério Sganzerla e Glauber Rocha, onde esse novo jeito de fazer cinema em que o diretor catarinense propunha tinha que confrontar cineastas consagrados tanto no mercado interno quando internacionalmente. Ou seja, garantir um espaço já delimitado pelos cinemanovistas. Desse modo, o embate entre Cinema Novo versus Cinema Marginal acontece ora explicitamente, em documentos (como a entrevista de Sganzerla e Helena Ignez em *O Pasquim*⁸, em que ambos criticam o Cinema Novo, chamando-o de “conservador de direita” e “paternalizador”), ora implícito nos próprios filmes.

O Cinema Marginal aponta os impasses e as contradições das visões de progresso e da crença na modernização, enquanto assistia-se ao reverso: a vitória da experiência autoritária e do pensamento conservador e tecnocrático que parecia definitiva⁹. Os filmes marginais, sobretudo pós AI-5, utilizam-se as discussões das questões sociais por meio da exploração das contradições e desigualdades econômicas dos espaços urbanos, como os grandes centros metropolitanos, São Paulo e Rio de Janeiro.

Desse modo, no lugar de personagens clássicos, que conseguem superar os desafios que aparecem na narrativa, os personagens marginais, muitas vezes caracterizados pela estética do lixo, são anti-heróis, desestruturados e à margem da sociedade, como as prostitutas, os homossexuais, os bandidos. Os voos de expressão do cinema brasileiro moderno alteram sua rota.

Para Sganzerla as produções cinematográficas, em suma, deveriam produzir “filmes péssimos”, em que se assumisse a estética visceral, grossa e do mau gosto. As películas, ademais, são permeadas por um anti-intelectualismo, a recusa da erudição pela erudição e do esnobismo, a atração pelo ruim e pelo *kitsch*, onde o “avacalho” e a “curtição” são posturas de agressão assumidas em relação ao espectador. Rubens Machado Jr. (2007) comenta que o interesse dos marginais era “pelo humor e a

⁸ Entrevista em: Rogerério Sganzerla e Helena Ignez, “A mulher de todos e seu homem”. **O Pasquim, Rio de Janeiro: 5-11 dez.** 1970.

⁹ NOVAIS, Fernando Antonio; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilia Morit'z (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

consequente revalorização da chanchada, que vinha em desgraça desde os primeiros acordos cinemanovista”¹⁰.

O desdobramento dessa ruptura atinge seu ápice com a criação da Belair, na qual Júlio Bressane, Sganzerla e Helena Ignez, associados, compõem, de acordo com Ismail Xavier (2001, p. 80) “um quadro de refinamento e grossura, metacinema e passeio pelas ruas, autoanálise e provocações sociais”¹¹, prevalecendo a “interação do cinema com a vivência do momento projetada na tela, ora de forma totalmente descontínua, ora em planos-sequências”. Desse modo, os filmes da Belair são práticas não mais estimuladas pelo imperativo do “cinema de conscientização”, ou do “cinema de espetáculo/mercado”, mas são produções que se ressaltam o ato criativo tanto dos diretores como dos próprios atores, apoiadas em perspectiva de que o processo se torna mais importante que o produto mercadológico. O filme, por vezes, mostra os caminhos da produção da película, a repetição de imagens ou cenas evidenciando possíveis interpretações¹², as filmagens dos produtores e diretores do filme ou a captação de frases exteriores dos personagens encenando. Nesse sentido, Fernão Ramos aponta que os filmes da Belair são:

Feitos com baixo orçamento e com escassas possibilidades de exibição – contando com a participação de pessoas conhecidas entre si – fazem com que o ato de filmar seja considerado como uma atividade essencialmente lúdica. É comum, nestas fitas, a sensação de que a cena se desenvolve de acordo com um ambiente de momento, onde todos (atores e cineastas) preferem liberar suas potencialidades pessoais para além de roteiros ou objetivos predeterminados em termos de uma obra final. Este esquema de produção familiar inclusive viabiliza os filmes no sentido financeiro, visto que não há possibilidade de retorno a partir de uma exibição de mercado¹³.

É interessante notar que a Belair aglutinava cineastas, técnicos e atores, em uma dinâmica que mais se aproxima de um grupo coeso com um projeto artístico comum, recebendo por exemplo Neville D’ Almeida, Elyseu Visconti Cavallero e Ivan Cardoso, que contribuíram com as produções dos filmes. A produtora se destaca nesse movimento de vanguarda por buscar uma coerência entre projeto estético e modo de produção, uma vez que a produção dos filmes estava relacionada como uma “realização coletiva autoral”, como define Estevão Garcia¹⁴.

¹⁰ MACHADO JR, Rubens. Passos e descompassos à margem. **Cinema Marginal e suas fronteiras**. Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. 2007, p.18.

¹¹ XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Terra e Paz, 2001, p. 80.

¹² Bressane realiza esse processo em seu filme “A família do barulho” em que o diretor registra diversas tomadas de uma cena em que Helena Ignez caminha ao horizonte em uma praia.

¹³ RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 390.

¹⁴ GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2018, p.20.

Outra característica da Belair reside em sua invisibilidade, utiliza-se de um nome de um famoso modelo de carro da Chevrolet e de um bairro de Hollywood para provocar, uma vez que os filmes buscavam distanciar-se dos modos institucionais de fazer cinema na época. Mas também servia para camuflar as películas, na ocasião em que foram feitos, os filmes não foram exibidos no circuito comercial e tampouco em festivais de cinema, e sua circulação foi limitada a sessões bastante pontuais organizadas pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A produtora possuiu um caráter de clandestinidade, visto que a Belair nunca foi uma empresa de filmes em termos oficiais ou jurídicos. De acordo com Estevão Garcia¹⁵, não há algum registro ou documentação que a identificasse como empresa. Assim, os seus filmes não foram enviados para a censura, uma vez que sua existência não era reconhecida. Desse modo, os cineastas puderam contar com um processo e gesto criativo na realização, uma característica que permitiu que os filmes se tornassem marcos na história do cinema brasileiro, mas que não foram assistidos no circuito dos cinemas.

A produção cinematográfica da Belair, ademais, era realizada como se fosse um *happening* ou o te-ato do Teatro Oficina, que contrastava com as superproduções brasileiras cinemanovistas realizadas um pouco antes. O estilo da Belair, que conta com uma maior liberdade poética, possibilitou a criação de 5 filmes completos com um questionamento do estatuto convencional do filme que se direciona a um reposicionamento perante a produção, percepção e recepção vigente no cinema brasileiro.

A delimitação cronológica desta pesquisa é de 1968 a 1971. Os dois primeiros anos se configuram como o período embrionário à eclosão das dinâmicas dos filmes da Belair, no qual Rogério Sganzerla produziu *A mulher de todos* (1969) e Bressane fez *O anjo nasceu* (1969). Após esses filmes, os diretores criaram laços de amizade e alinhamento cinematográfico. Além de se dedicar a apresentar a experiência da Belair, esta pesquisa tem como fontes principais as películas *Copacabana mon amour* (1970, 85 min) e *Sem essa, Aranha* (1970, 102 min), de Rogério Sganzerla. Essas fontes foram analisadas a partir das versões disponibilizadas integralmente na plataforma de streaming Tamanduá.TV e pelo Youtube.

A Belair, ainda, realizou duas produções de Bressane: *Barão Olavo, o horrível* e *A família do barulho*, ambos de 1970. Ademais, temos outra película realizada por Sganzerla, o filme *Carnaval na lama* (Brasil, 1970), porém a obra está desaparecida,

¹⁵ GARCIA. *op.cit.*, 2018.

extraviada em 1992 e teve seus negativos parcialmente destruídos, o que fez com que existam apenas fragmentos de imagens sem áudio – ou seja, é um documento quase impossível de análise. Há ainda o curta *A miss e o Dinossauro* (Brasil, 2005), um curta-metragem dirigido por Helena Ignez que registrava os bastidores da Belair, porém, foi finalizado apenas anos depois, uma vez que os diretores da Belair, junto com a atriz Helena Ignez, tiveram que sair às pressas do Brasil em 1970 para poder sobreviver das garras da ditadura militar. Os diretores se exilaram na Inglaterra e carregaram consigo as latas dos filmes, que ainda estavam passando pelo processo de montagem. Nesse sentido, o curta registra a festa de despedida, antes do exílio na Europa, e conta com a participação de diversos artistas como Edson Santos, Elyseu Visconti, Ivan Cardoso, Hélio Oiticica, Kléber Santos, Maria Gladys e Renato Laçette, registrando a atmosfera intensa na produção dos filmes da Belair.

Nesta pesquisa, concordamos com Clifford Geertz¹⁶, que entende a cultura como uma teia simbólica produzida dentro de um sistema compartilhado pelos membros de cada sociedade a partir de um espaço e tempo específico, com sua própria dinâmica, interagindo e moldando as bases externas ou materiais. Assim, o movimento “marginal” pode ser entendido como um momento de ruptura com cultura hegemônica do Cinema Novo, mas nunca uma crise da própria cultura. Ademais, pode-se entender o potencial criativo dos cineastas no que remete ao que Certeau chama de antidisciplina, ou seja, em um período de crise política, existencial e social, as respostas desenvolvidas pelos *marginais* para refutar as práticas cotidianas do cinema e lidar com o descompasso entre expectativas nacionais e a realidade foram extremamente criativas e agressivas, alargando o espaço da resistência democrática contra o regime militar.

O objetivo geral da pesquisa é analisar os filmes *Sem essa*, *Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970), produzidos por Rogério Sganzerla em sua época na Belair Filmes. O trabalho, portanto, examina as preocupações estéticas presentes nos filmes, os diálogos com o período ditatorial e a sociedade brasileira, as especificidades do material e as técnicas de linguagem para o desenvolvimento da narrativa visual. Pretende-se, assim, compreender, a importância histórica e artística dos filmes de Sganzerla que radicalizaram a linguagem do cinema moderno brasileiro, em uma época em que a ditadura enrijecia a repressão aos “elementos subversivos”.

¹⁶ GEERTZ, Clifford. *op. cit.*

Assim, os filmes eram marcados por um baixo orçamento e com escassas possibilidades de exibição – contando com a participação de diretores marginais como Neville D’Almeida, que se uniam por relações pessoais à realização das fitas e de transeuntes que participam indiretamente ou diretamente das filmagens. O ato de filmar, registrando e misturando realidade e ficção, foi considerado como uma atividade subversiva e perigosa, sobretudo nos anos de chumbo, de acordo com Sganzerla:

Depois do *Bandido* eu pretendia filmar com Gilberto Gil musical diferente do padrão tradicional dos musicais alienados. Já tinha os negativos e ele havia gostado do roteiro. Aí explodiu o Ato Cinco. Lembro que, na época, eu até avisei o Caetano: “olha, isso vai atrapalhar muito o nosso trabalho”. O Caetano disse que não. Achou que não tinha problema. No dia seguinte, quando procurei o Gil, ele e Caetano já tinham sido presos. Imediatamente parti para outra experiência (*A mulher de todos*). Então achei que só um filme de sacanagem, sem nenhuma cena de sexo, poderia refletir aquela realidade, aquela extrema sordidez ambiente.¹⁷

Nesse sentido, se agrupam na produtora Belair para produzir filmes clandestinamente que não passavam pelo crivo dos censores ou do mercado. Assim, colocava-se em risco a garantia de circulação dos filmes para conseguir uma liberdade de criação e expressão. Por isso, os filmes adquiriram uma linguagem própria, na qual a cena, por exemplo, é um ambiente de momento, onde os atores e o próprio cineasta liberaram suas potencialidades pessoais para além de roteiros ou objetivos predeterminados. Esse esquema viabilizou os filmes no sentido financeiro, por não necessitar de um grande aparato estrutural por trás, contando com relações de amizade. Ocorria a ênfase na performance, feita como se fosse um *happening*. Logo, a produtora permitiu um feito impressionante, uma vez que a quantidade de filmes é extremamente elevada se pensarmos no curto período, sendo seis filmes em apenas três meses.

Desse modo, o objetivo geral da pesquisa é compreender o contexto em que estava inserida a produção cinematográfica, entendendo seus mecanismos internos e seus símbolos, suas temáticas e suas linguagens. Trata-se de compreender a dinâmica de produção dos filmes da Belair, tanto na questão das relações interpessoais de diversos artistas como na distribuição dos filmes. Mesmo que não chegasse ao grande público, a produção audiovisual se tornou símbolo criatividade, espírito combativo e vanguardismo. A pesquisa, portanto, analisa a estratégia de Sganzerla de fazer filmes em um período em que essa atividade era dificultada por quesitos materiais, como o financiamento do filme,

¹⁷SGANZERLA, Rogério. Entrevista concedida ao Marcos Valério. **Em busca de uma realidade mais forte**. Inicialmente publicado na Tribuna da Imprensa, em 14 de março de 1987. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. São Paulo: Beco do Azogue, 2007, p.97.

a escolha do elenco, a dificuldade dos materiais para a filmagem até a distribuição das películas, mas também problemas imateriais, pois os filmes poderiam ser considerados subversivos, censurados sem retorno financeiro para os produtores e os diretores e atores perseguidos pela ditadura militar.

Embora haja uma bibliografia e uma produção acadêmica quantitativamente significativa sobre o Cinema Marginal e a Belair, geralmente ela aparece como um episódio na trajetória dos cineastas e atores. Assim, o estudo de caso específico é um terreno que ainda precisa ser desbravado, principalmente no que tange às abordagens desde o campo das relações entre Cinema e História.

A Belair foi uma “produtora imaginária”, mas com um registro histórico de um terremoto clandestino. A transgressão, a rachadura que foi a Belair ainda não está devidamente examinada. Os filmes, apesar de não chegarem ao público, seguem pouco conhecidos de um público mais amplo, mesmo que representem um marco na história do cinema contemporâneo brasileiro.

A produção cinematográfica da Belair teve seu acesso às salas de cinema proibido e ainda hoje elas permanecem de difícil acesso ao espectador. Entretanto, foram esses filmes que transformaram o panorama dos produtores, cineastas e atores que fizeram e fazem cinema. Além disso, os filmes ditos marginais interagem com a vanguarda do teatro – principalmente com o Teatro Oficina –, das artes visuais e da Música Popular Brasileira (MPB). Não é à toa que Gilberto Gil compõe a trilha sonora de *Copacabana Mon Amour*. O cinema marginal representou um momento privilegiado de criação que, junto a essas outras áreas, almejava-se como uma arte moderna que desarticulasse o discurso do “cinema clássico” e do “cinema industrial”.

É importante ressaltar o papel do Cinema Novo para os diretores marginais, mesmo que estes posteriormente tenham entrado em desacordo com os cinemanovistas, mas o manifesto da “Estética da Fome” (1965) cristalizou alguns dos alicerces para se opor a Hollywood e os filmes de Glauber impactaram profundamente Rogério Sganzerla.

De acordo com Rubens Machado Jr., a estética do Cinema Novo dialogava de forma mais sensível com os descompassos sociais, utilizando desta à composição da película, deste modo, “fazer render a precariedade de recursos em sua própria suficiência,

rica esteticamente. Alicerçar poéticas no imediatamente existente”¹⁸. O autor coloca, ainda, que do Cinema Novo ao Cinema Marginal “pode ter sumido toda a seriedade, mas não o engajamento ao contrário do que se alardeia. Ele pode ter mudado no sentido político, ético ou comportamental, mas no sentido estético, e sobretudo no poético, se mantém de algum modo ainda mais resistente”¹⁹. Assim, os filmes analisados na pesquisa utilizam de algumas linguagens comuns aos dois movimentos, como o uso da câmera na mão, os plano-sequência, o interesse pelas culturas de origem africana. Para Rubens Machado Jr., no entanto, a postura anárquica e comportamental, dos marginais, colaborou para levar às últimas consequências certos pontos contidos na “Estética da Fome”.

A metodologia utilizada na pesquisa se baseia na noção do “específico filmico”, na qual a análise histórica deve partir do próprio filme. Ou seja, o estudo busca “ler” esses meios de comunicação de forma metódica e sistêmica para extrair informações de cunho social, cultural, ideológica e tensões históricas envolvidas, além de refletir sobre representações de temas e questões sociais. Assim, em consonância com Eduardo Morettin (2019) e Marcos Napolitano (2005, p.245): “trata-se de buscar os elementos narrativos que poderiam ser sintetizados na dupla pergunta: o que o filme diz e como diz?”²⁰

Napolitano alerta para o perigo de se cair na dicotomia de acreditar que essas fontes não caracterizam um passado histórico objetivo e direto, mas também não se pode cair no extremo oposto de considerar os filmes simplesmente como produtos culturais subjetivos, sugerindo uma ‘ilusão subjetiva’ da realidade e não sendo passível de análise. Ao contrário, Marcos Napolitano²¹ diz que devemos perceber as fontes audiovisuais “em suas estruturas interna de linguagem e seus dispositivos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” para perceber a sua relação com o contexto sociocultural em que foram produzidas e que circulam e assim produzem um sistema simbólico. E dialogar com os elementos extra filmicos, as estruturas legíveis das ideologias, tensões sociais e econômicas envolventes na produção e circulação da cinematográfica da Belair se torna necessário.

¹⁸ MACHADO JR, Rubens. *op. cit.*, 2007, p.22.

¹⁹ MACHADO JR, Rubens. *op. cit.*, 2007, p.22.

²⁰ NAPOLITANO, M. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. In: PINSKY, C. B (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

²¹ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2005, 236.

Ademais, a pesquisa combinará esses elementos externos com a análise do sentido da obra, como uma unidade narrativa, ou seja, a fabulação ficcional (tematização, roteiro, linguagem, representações) presentes nos filmes da Belair. Utilizaremos dos fundamentos da análise de Rene Gardier (2007), como a atenção à composição do plano, à montagem, relação entre imagens e sons, aos pontos de vista e aos de escuta, à narração como construção de ritmos e sentidos que configuram a linguagem utilizada pelo cineasta para dar sentido à película.

Uma vez que a fotografia no filme condiz com aquilo que compõe o visual da obra – a iluminação, as cores, os enquadramentos, os movimentos da câmera, a composição da cena –, podemos entender que o jogo na análise cinematográfica se dá pelo entendimento da expressão narrativa audiovisual relacionado com a matéria histórica e social da época.

Dessa forma, a pesquisa está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo se intitula “Perspectivas cinematográficas na criação da Belair”. No subcapítulo “Os primórdios do cinema moderno”, procura-se, brevemente, entender alguns dos caminhos que a indústria cinematográfica brasileira navegou em seus anos iniciais, para compreender as motivações de diversos cineastas, dos anos 1960 e 1970, que refutaram o estilo de cinema americano/hollywoodiano e procuraram dar respostas de como fazer cinema no Brasil, um país ainda subdesenvolvido. Houve também uma reflexão sobre quem era o público brasileiro que consumia as películas, o que resultou em uma nova linguagem que se distanciava do estilo hollywoodiano e dialogasse com a especificidade da sociedade brasileira.

As respostas a essas perguntas culminam na criação do Cinema Novo. Assim, o segundo tópico do capítulo busca compreender quais foram as principais características do Cinema Novo e qual o motivo dos cineastas marginais adotarem uma política de refutar as obras e os diretores cinemanovistas. Desse modo, o capítulo foca nos embates entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Este último sempre teve como parâmetros, ou para se aproximar ou para negar, a estética e a linguagem cinematográfica dos cinemanovistas. Pela primeira vez, os jovens diretores, posteriormente denominados pelo rótulo marginal, tiveram que enfrentar um movimento muito bem estabelecido tanto pela crítica nacional quanto a internacional e disputar o mercado cinematográfico brasileiro.

Nesse sentido, o último ponto do subcapítulo busca investigar o processo que culminou na criação da Belair, no qual representou o núcleo carioca do Cinema Marginal.

Com a proposta de radicalizar a produção e a realização dos filmes, em meio à época mais conturbada da ditadura militar: os anos de chumbo. Assim, o tópico discorre sobre o descontentamento de Sganzerla, Bressane e Helena Ignez e a vontade de fazer cinema, em um período extremamente delicado, em que a liberdade individual era suprimida e as dificuldades de financiamentos às produções cinematográficas deram o tom do momento.

O segundo capítulo examina o filme *Sem essa, Aranha* (1970). O filme foi gravado com bitola 16mm e possui 102 minutos de duração. A direção de fotografia é de José Antonio Ventura, a direção de som é feita por Guará, contando com a assistência de Ivan Cardoso Filho e Kleber Santos, a montagem do filme é realizada por Julio Bressane. Possui, ademais, um elenco com Helena Ignez, Zé Bonitinho, Maria Gladys, Luiz Gonzaga, Moreira da Silva, Neville D' Almeida. A película é um experimento radical no qual Aranha - Jorge Loredó - viciado em jogo do bicho, vive com suas três mulheres em uma situação conflituosa, satirizando a história brasileira e apresentando personagens caricaturados. A obra de Sganzerla dialoga com a ditadura militar, em seu período de “milagre econômico”²², mas ainda longe de resolver os problemas sociais, da miséria, da fome e da desigualdade social. O filme não pretende contar uma história linear, mas transita por um universo ficcional, com forte relação com seu contexto.

Sganzerla explora no personagem de Aranha um Brasil caótico, um sujeito que faz uma infinidade de promessas que resolveriam os problemas da fome, a miséria e o subdesenvolvimento, tudo feito com a ajuda do capital estrangeiro. Porém, Aranha não passa de um picareta que possui diversos esquemas, golpes ou atitudes questionáveis. Sganzerla, nessa experiência, utiliza-se do plano sequência como um conceito basilar do filme, são realizados diversos planos independentes entre si de 10 minutos, a captação do som foi direta e o diretor tinha uma proposta de seguir os atores enquanto eles improvisavam a cena. Assim, o enquadramento do diretor persegue a performance dos atores.

O terceiro capítulo analisa o filme *Copacabana mon amour* (1970), um longa-metragem de ficção, sonoro e colorido, mas também com imagem em preto e branco. O filme, que não foi lançado comercialmente devido à censura, é gravado com bitola 35mm e com duração de 85 minutos, rodado, em boa parte, em favelas do Rio de Janeiro e possui

²² O termo é utilizado para designar um período da ditadura militar de (1969-1974) que apesar de um inegável desenvolvimento, o Brasil chega a crescer a uma taxa média de 11% ao ano, a maior parte da sociedade não pode desfrutá-los, como consequência de uma série de medidas tomadas pelo governo temos a enorme concentração de renda.

a trilha sonora composta pelo Gilberto Gil. A direção de fotografia é de Renato Laclete, a montagem de Mair Tavares, contou com o elenco de Helena Ignez, Otoniel Serra, Paulo Vilaça, Guará, Joãozinho da Goméia, Laura Galano e a participação de Lilian Lemmertz.

A película representa a personagem Sônia – Helena Ignez –, uma mulher que sonha ser a cantora da Rádio Nacional, mas para conseguir sobreviver acaba fazendo programas para turistas em Copacabana. Sônia possui um irmão chamado Vidimar – Otoniel Serra –, que é homossexual e empregado doméstico de Dr. Grilo – Paulo Villaça –, pelo qual acaba se apaixonando. No enredo do filme, a mãe dos dois – Laura Galano – acha que seus filhos estão possuídos e Sônia, que vê os espíritos baixarem em objetos e seres, resolve procurar ajuda de um pai de santo – Joãozinho da Goméia – para quebrar a maldição que atua sobre os dois. A saída, para os irmãos, para quebrar o feitiço é assassinar o patrão de Vidimar.

Ademais, o filme passou por um restauro em 2014, após 10 anos da morte do diretor, e foi exibido na seção Histoire(s) du cinéma, no 67o. Festival de Locarno, em agosto de 2014.

Desse modo, a pesquisa pretende analisar os filmes de Sganzerla na produtora Belair no período mais conturbado da ditadura militar. Com isso, busca também analisar as alternativas encontradas pelo diretor para escapar da censura política e as dificuldades financeiras concernentes à produção cinematográfica. A escolha dessas fontes se deve pelo fato de serem os únicos filmes que sobreviveram, tanto ao período da ditadura militar quanto ao descaso do governo brasileiro com a sua filmografia. Desse modo, o público, só tem acesso a essas duas películas. O terceiro filme de Sganzerla produzido na Belair, intitulado *Carnaval na lama*²³, contém apenas um trecho da película, mas já sem a presença sonora. Assim, urge a necessidade de pesquisas que buscam compreender as alternativas e caminhos enfrentados pelos agentes culturais que enfrentaram os anos mais sombrios da ditadura militar.

²³ O trecho do filme está disponível no canal do cantor Jorge Mautner. Trecho de Carnaval na Lama – 1970. Jorge Mautner. 2014. 1 vídeo (26 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I7OmQC1jFgE&ab_channel=JorgeMautner Acesso em: 29 ago. 2023.

Capítulo 1 - Perspectivas cinematográficas na criação da Belair

Este capítulo tem como objetivo discutir os principais temas e questionamentos que os diretores de cinema tiveram que lidar no final dos anos 1950, 1960 e 1970 à criação do cinema moderno brasileiro. Pretende-se entender os movimentos de fôlego dessa cinematografia, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. O foco será compreender quais questionamentos os marginais fizeram em relação ao Cinema Novo, uma vez que os diretores da Belair, em um primeiro momento, tinham um grande apreço aos cinemanovistas, mas em seguida iniciam uma guerra aberta na imprensa com alguns nomes de grande relevância do Cinema Novo. Assim, as questões levantadas são: em que contexto o Cinema Marginal surge? Quais eram as transformações para os diretores marginais adotarem uma medida de negação do cinemanovistas? Esses questionamentos dos marginais se davam apenas no nível do discurso ou aparecem em sua estética cinematográfica?

Em um segundo momento, pretende-se relacionar esse debate com o surgimento e a atuação da Belair. Será realizada uma reflexão sobre o que levou Sganzerla e Bressane, que buscavam se consolidar no meio cinematográfico, a reinterpretar a linguagem no meio cinematográfico. Porém os diretores, serão excluídos do mercado comercial, mesmo com o sucesso de audiência que os diretores obtiveram, especialmente, Rogério Sganzerla com seus longas-metragens *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969). Assim, a pesquisa analisa os caminhos traçados pelo diretor no momento mais autoritário da ditadura militar.

1.1 O desenvolvimento do cinema moderno brasileiro

As transformações socioeconômicas dos anos 1950 consolidaram uma cultura de massas urbana, na qual o rádio e o cinema estavam marcados pela crescente presença da cultura estadunidense, que vinha ganhando hegemonia no Brasil desde a década anterior. Em contrapartida, os anos 1960 começaram, no meio artístico e cultural, fortemente marcados por debates relacionados à questão da identidade nacional, sobre os meios para fomentar uma cultura “popular” e os caminhos a serem trilhados pela arte em meio à consolidação das novas mídias e linguagens artísticas. Como recorda Marcos

Napolitano²⁴, o desenvolvimento dessa cultura de massas se tornaria ainda mais intenso nos anos subsequentes:

Com o crescimento econômico, os bens culturais passaram a ser consumidos em escala industrial: telenovelas, noticiários, coleções de livros e fascículos sobre temas diversos, revistas, sinalizavam para a nova tendência “industrial” e “massiva” do consumo cultural, que se consolidaria na segunda metade da década de 1970.

Nesse contexto, a Belair foi fundada em 1970 por diretores que têm uma trajetória bastante diversa: Julio Bressane cresceu na metrópole do Rio de Janeiro, enquanto Sganzerla em Joaçaba, no interior de Santa Catarina. Como veremos mais adiante, com a fundação da produtora buscaram radicalizar as propostas colocadas pelo Cinema Novo, abandonando os dilemas da arte engajada. Em um período pós-Ato Institucional nº5, encontram no deboche e na curtição para dialogar com a sociedade da época.

Acompanhar as transformações na historiografia sobre o cinema nacional é compreender uma diversa gama de estudos e uma produção cinematográfica heterogênea que merece ser analisada em sua especificidade. Embora não pretenda abarcar toda a história do cinema brasileiro nesse período, esta pesquisa tem como um dos seus objetivos trazer à tona algumas das propostas que estavam em pauta para os agentes culturais brasileiros que ajudam a situar em um espaço e tempo os filmes da Belair. Nesse sentido, a análise vai refletir brevemente sobre a construção de uma indústria cinematográfica brasileira, ainda ligada com o referencial dos cinemas estadunidenses de Hollywood, para depois entender os questionamentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, este movimento ao qual tanto Rogério Sganzerla quanto Julio Bressane se alinhavam.

Em uma entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som (MIS)²⁵ no dia 01 de fevereiro de 1990, Bressane comenta que as montagens dos filmes da Belair, antes de ser interrompida pela força truculenta da ditadura militar, se deu nos estúdios da Atlântida. A Atlântida foi uma referência para os cineastas ligados à Belair. Vale lembrar que, como uma experiência situada por João Luiz Vieira²⁶ como parte do “cinema de estúdio” no Brasil, foi criada em 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle, com sede na rua

²⁴ NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. Editora Contexto, 2014, p.199.
²⁵ **Memória do Cinema I Júlio Bressane**. Museu da Imagem e do Som. São Paulo: MIS. 5 de out. de 2020. 1 vídeo (40 min). Publicado pelo canal do Museu da Imagem e do Som. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_WtBUOvx4o&ab_channel=MuseudaImagemedoSom Acesso em: 03 de jun de 2023.

²⁶ VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v.1, p. 594.

Visconde do Rio Branco, 51, Rio de Janeiro, com a finalidade de produzir “filmes cinematográficos – documentários, noticiosos, artístico-culturais, de longa e pequena metragem, desenhos animados, dublagem de produções estrangeiras e atividades afins”²⁷, promovendo uma indústria cinematográfica no Brasil com uma maior preocupação com o cinema de “consciência social”²⁸. Em 1947, a empresa se associou com o empresário e um importante distribuidor de filmes, Luís Severiano Ribeiro, dando uma nova guinada na política cinematográfica e caminhou para a união entre o cinema e a música.

Dessa união, consolidou-se um gênero cinematográfico caro ao cinema marginal: a chanchada²⁹. Vale ressaltar que a Atlântida não inventou o gênero, a Cinédia, estúdio anterior, já a utilizava em sua produção cinematográfica. Porém, a produtora de Severino Ribeiro desenvolveu uma política de repetição formal e narrativa para a produção dos “filmes musicais”, obtendo o encontro com o público. De acordo com Luis Felipe Hirano, o grande sucesso de bilheteria se deu à revelia das críticas em jornais e revistas da época. Para o autor, os críticos entendiam as películas como imorais e:

(...) entremeadas por enredos que se dedicavam aos personagens malandros, biscateiros, ou pessoas comuns que faziam de tudo para ascender socialmente, eram consideradas pouco educativas para uma população que, para a crítica, deveria conduzir o país ao progresso. Além disso, a precariedade dos cenários, a improvisação das filmagens e as atuações julgadas vulgares agrediam os olhos dos nossos críticos, mais acostumados com o cuidado técnico do cinema americano e europeu.³⁰

No final dos anos 1960 a “redescoberta” da chanchada gerou momentos fervorosos nos discursos dos agentes culturais brasileiros. Tanto o Cinema Novo quanto o Cinema Marginal utilizaram desta para enfrentar alguns dilemas em questão. Dentro do Cinema Novo, o ápice da chanchada se deu com a produção de *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, porém, esse filme foi rechaçado por Sganzerla. Em um artigo publicado originalmente no *Pasquim* em 5 de fevereiro de 1970, intitulado “A mulher de todos e seu homem”, comentando sobre uma fala de Rogério sobre o Cinema Novo ser de direita e conservador, o cineasta afirma que o trabalho de Joaquim Pedro em

²⁷ BURLE, José Carlos. **Drama na chanchada**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p.87.

²⁸ VIEIRA. *op. cit.*, p.625.

²⁹ A chanchada é um gênero cinematográfico de grande popularidade, sendo um desdobramento do “filme musical”. A partir de fins da década de 1940, são delineadas as principais características da chanchada como o humor ingênuo e popular, A chanchada chega ao apogeu na década de 1950, sendo que a Atlântida, empresa cinematográfica, é o maior ícone do gênero.

³⁰ HIRANO, 2013, p.154

Macunaíma é “um trabalho falso, um trabalho deturpador, é um trabalho que não corresponde aos ideais cinematográficos...Não dá pé”³¹.

Pode-se notar que o catarinense implica com os “ideais cinematográficos”, mesmo que ambos os diretores se utilizem da chanchada em seus filmes. O que estava em jogo para Sganzerla é a linguagem cinematográfica, como veremos em seus filmes no segundo e no terceiro capítulo, mas cabe ressaltar, desde já, que o cinema marginal procurou aperfeiçoar o modo de se fazer cinema, sem utilizar os referências da literatura, como fez Joaquim Pedro em *Macunaíma*. Os filmes realizados pela Belair priorizam a técnica cinematográfica em detrimento da narrativa. Os diretores fazem os filmes não para contar uma história, mas como cenas projetadas na tela; a *mise en scène* ganha mais importância do que a narrativa. Assim, Sganzerla aponta que:

Quando eu faço um filme, eu tenho mil problemas de subdesenvolvimento da produção e tal, então, eu escolho o subdesenvolvimento não só como condição, mas, também como escolha do filme...os filmes são subdesenvolvidos por natureza e vocação³².

No período de 1949 a 1954 a burguesia paulista resolve se aventurar no campo do audiovisual por meio da criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz com o seu lema: “Produção brasileira de padrão internacional”. A empresa almejava uma produção de alta qualidade, com filmes realizados em estúdios gigantesco e caros, tendo como modelo Hollywood, na qual os filmes seriam um o porta voz dos valores da burguesia paulista³³. Para Maria Rita Galvão, os filmes, mesmo tratando sobre temas nacionais, conceberam “uma estilização artificial ao tratar a realidade brasileira que incomodou a maior parte da crítica da época”³⁴, tal como ocorreu no filme histórico *Sinhá Moça* (1953), com direção de Tom Payne. Apesar de realizar 22 filmes de longa-metragem, a ausência de um sistema de distribuição, de acordo com Wanda Jorge³⁵, fez com que a Vera Cruz contasse com o apoio das empresas estadunidenses Columbia e Universal para essa função, o que marcou um dos motivos de sua decadência, uma vez que essas distribuidoras ficavam com 60% da arrecadação.

³¹ CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. São Paulo: Beco do Azogue, 2007. p.101.

³² CANUTO, *op. cit.*, p.59.

³³ Ver GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

³⁴ GALVÃO, *op. cit.*, p. 487.

³⁵ JORGE, Wanda. 1949/1954: um sonho do cinema brasileiro. **Ciência e Cultura**, v. 56, n. 3, p. 54-55, 2004.

Críticos como Alex Viány, intelectual de esquerda ligado ao Partido Comunista Brasileiro, defendia um cinema brasileiro independente, realizado fora do esquema industrial, financiado por pequenos produtores. Ademais, de acordo com Fernão Ramos³⁶ em 1952, no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, o cineasta Nelson Pereira dos Santos defendeu um cinema com “uma orientação nacionalista satisfazendo o interesse do público” e, ainda, “narrados com força e calor, dando os reflexos das experiências humanas”. O diretor buscou de uma outra linguagem que privilegiasse a cultura popular e que dialogasse de forma mais eficaz com as contradições da modernização capitalista em um país do terceiro mundo.

Nelson Pereira dos Santos apresenta, nos anos 1950, um processo de renovação do cinema, marcado pelo cinema moderno³⁷ em diálogo com o neorrealismo italiano. Com seu filme *Rio, 40 graus*, o diretor inovou no método de produção, distanciando dos esquemas industriais e aproximando-se de um estilo alternativo. Pereira apresentou uma nova possibilidade de produção fílmica e um novo olhar para uma realidade nacional do cinema brasileiro, renovando uma imagem do popular e da favela por meio da transformação dos representantes das camadas populares do Rio de Janeiro em protagonistas da narrativa. De acordo com Luiz Ancona:

O filme foi uma grande inspiração para os jovens cinéfilos de diferentes regiões do Brasil que, nos anos seguintes, iniciariam na crítica e na realização e se organizariam em torno de um projeto de uma nova cinematografia nacional³⁸.

Em um momento em que as grandes companhias cinematográficas insistiam no modelo de linguagem *hollywoodiana*, o filme propôs um novo modelo de realizar os filmes e uma nova linguagem que influenciou diversos cineastas nos anos seguintes. Para José Carlos Monteiro:

Quando ele – Nelson Pereira dos Santos - estreou, em 1954/55, a “chanchada carioca” estava no auge, a realidade carioca e nacional, somente aparecia na

³⁶ RAMOS, Fernão. Cinema Novo, Cinema Marginal e depois. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). Nova história do cinema brasileiro, v. 2, São Paulo: Edições Sesc, 2018, p.17.

³⁷ O cinema moderno é uma renovação da linguagem que buscou quebrar as imposições do mercado, por meio de novas técnicas, narrativas, atuações, novos enquadramentos do plano e entre outros aspectos da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, o espectador não é mais guiado pela narrativa visual, como no cinema clássico, mas o ocupa um papel ativo nesse processo.

³⁸ ANCONA, Luiz Octavio Gracini. **Jean-Luc Godard no Brasil: da recepção à interdição (1961-1970)**. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p.14.

tela sob o prisma deformante dos musicarnavalescos da Atlântida e dos melodramas cosmopolitas da Vera Cruz.³⁹

O cinema de Nelson Pereira é constantemente apontado como o pontapé inicial, no Brasil, do cinema moderno marcado pela produção independente, realizado fora dos esquemas industriais, financiado por pequenos produtores e pela necessidade de atuação do Estado para a produção de cinema no Brasil.

Fernão Ramos⁴⁰ coloca que Nelson Pereira do Santos lança raízes, embora tênues, para o discurso que sustentará a eclosão do cinema novista. De acordo com Ismail Xavier o cinema moderno é caracterizado como um:

Movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, reproduzir aqui a convergência entre a política dos autores, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.⁴¹

Assim, o cinema moderno remete a uma “pluralidade de tendências” de diferentes regiões do planeta⁴², que no Brasil se desenvolveu por cinéfilos, jovens críticos e intelectuais, na criação de estilos originais que “tensionaram e vitalizaram a cultura”. Ademais, José Carlos Avellar identificou no cinema moderno “uma postura ética de recusa às formas consagradas e ao aparato industrial de realização por parte do artista”⁴³. Desse modo, o cinema moderno foi um fenômeno internacional, com especificidades em cada contexto, que buscava uma revolução nos modos de fazer e pensar o cinema, afastando-se do cinema clássico hollywoodiano. Não se restringindo apenas aos filmes, esse novo momento da história do cinema abarca a crítica cinematográfica, a produção de manifestos e uma reflexão sobre a própria linguagem cinematográfica.

De acordo com Ismail Xavier⁴⁴, a sintonia com a constelação do moderno se deu com renovações cinematográficas como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, entre 1950 e 1970. Nesse período, ademais, promoveu-se, ainda, um diálogo mais aprofundado com os movimentos na música popular, no teatro, na literatura e nas artes visuais.

³⁹ MONTEIRO, José Carlos. **Como era bom o meu francês reconstitui o Brasil do século XVI**. Filme & Cultura, Rio de Janeiro, n.16, set, 1970, p.6.

⁴⁰ RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *op. cit.*

⁴¹ XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.14.

⁴² O cinema moderno brasileiro está em diálogo tanto de produtores de cinema como Renoir, Welles, aos neorealismos, Pasolini, a Nouvelle Vague, mas também com os críticos de cinema como André Bazin ou, no Brasil, com Paulo Emilio Salles Gomes, Alex Viany, Almeida Salles. Ou seja, o cinema moderno brasileiro contou com diálogos com obras e ideias de outros países e a produção de manifestos, universos de mostras e festivais que colaboraram com a consolidação de novas formas de se fazer cinema.

⁴³ AVELLAR *apud* ANCONA, *op. cit.*, p.105.

⁴⁴ XAVIER, *op. cit.*, 2001.

É interessante notar que esse movimento de renovação cinematográfica se instaura em um Brasil com indústrias cinematográficas ainda instáveis, que se baseavam ainda no sistema de estúdios. Porém, desde a década de 1940 se instauram as bases de redes de sociabilidade, tanto de operadores de câmeras, diretores e atores de cinema, como também de críticos que entram em contato com propostas cinematográficas exteriores. Deve-se ressaltar, ademais, o papel dos cineclubes, dos festivais de cinema e de revistas e escola de cinema, como lugares de trocas, conexões e intercâmbios culturais.

No caso dos diretores analisados na pesquisa, Sganzerla viajou à cidade de São Paulo, ainda jovem, com dificuldades financeiras. Nessa cidade, trabalhou no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo* enquanto frequentava a universidade de direito, o que fez com que o diretor conhecesse o crítico Paulo Emílio Salles Gomes. De acordo com Rubens Machado⁴⁵, Sganzerla “é levado a atividade cineclubista a partir do encontro com o crítico Almeida Salles, em quem reconhece um mestre e pensador”. O diretor conheceu novas cinematografias como o cinema inglês, americano, francês, italiano, espanhol, japonês e o russo não só pelo amor a sétima arte, mas também como um crítico e depois como um artista.

Ao analisar os festivais de cinema, Carolina Amaral de Aguiar⁴⁶ aponta que, a partir dos anos 1950, uma série de festivais passaram a reunir pessoas ligadas ao cinema de distintas nacionalidades. A autora coloca os festivais de cinema e seu papel na formação de redes de solidariedade como fatores geradores de encontros, debates, declarações políticas e encontros entre diversos sujeitos – “cineastas, atores, críticos, produtores, organizadores, repórteres, músicos, políticos, familiares de vítimas, as próprias, entre vários outros agentes”⁴⁷. Para nosso objeto de pesquisa é importante colocar que esses espaços foram fundamentais à construção de uma estética cinematográfica a partir de diferentes diálogos. Foi após o 5º Festival de Brasília do cinema que os diretores da Belair se conectaram e resolvem criar a produtora.

Sganzerla, como crítico literário, e Bressane, por estar ligado ao Cinema Novo, acompanharam os principais festivais de cinema na Europa. Desse modo, a construção de suas estéticas cinematográfica nesses espaços ocorria tanto pela assimilação de propostas

⁴⁵ MACHADO Jr., Rubens. SGANZERLA, Rogério In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.510

⁴⁶ AGUIAR, *op. cit.*, p.6.

⁴⁷ AGUIAR, Carolina Amaral. Cinema latino-americano, festivais europeus e redes de solidariedade. **Revista Tempo e Argumento**, v. 14, n. 35, 2022, p.20.

colocadas por alguns diretores em seus filmes e exibidas nos festivais de cinema como também pela negação delas. Júlio Bressane, por exemplo, em entrevista dada ao Museu de Imagem e Som comenta que:

Eu tinha uma relação íntima com Glauber, em todos os sentidos, e fomos para o festival de Cannes em maio de 1969, eu levando justamente o *Cara a cara* (1967) e o Glauber leva *O dragão da maldade*. O filme foi difícil de engolir, quando eu vi aquela coisa tudo eu falei: meu deus. (...) Já havia naquele momento sobre esses slogans: conquista de mercado, de não sei o que indústria. Se fazia filmes caros foi o dragão, Macunaíma, Brasil anos 2000, os herdeiros. Eu considerei aquilo ali não um tropeço, mais do que isso eu considerei aquilo um retrocesso. (...) Me pareceu uma poltrona pesada, onde todo mundo na verdade queria sentar, e foi o que aconteceu. Sentou e ficou mesmo, e como ficaram sentados aí.⁴⁸

Já Sganzerla comenta, em 1966, que:

Estive em três festivais cinematográficos – Berlim, Pesaro e Cannes – vi dezena de filmes novos, mantive contatos com metade dos talentos deste mundo. Depois de tudo, concluí que não há nada de excepcional, nada de absolutamente pessoal, nenhuma obra forte e intransigente no cinema contemporâneo⁴⁹.

Não foram apenas os festivais internacionais que tiveram sua importância na construção da linguagem do cinema marginal. Destaco dois festivais no Brasil que tiveram extrema relevância: o festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que será comentado no terceiro tópico deste capítulo, e o Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, que tinha um caráter formativo do cinema amador à profissionalização. Em 1966, Rogério Sganzerla realiza seu primeiro filme de ficção, curiosamente intitulado “documentário”, e conquista o Prêmio JB Mesbla. Na ocasião, o prêmio foi entregue pela atriz Helena Ignez, sua futura esposa e parceira na empreitada da Belair. Desse modo, Lila Foster coloca que:

Entre 1965 e 1970, o Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, como ficaria conhecido, uniu uma geração de cineastas que seguiria longa carreira no cinema brasileiro, além de ter agregado a produção de jovens diletantes que tinham o cinema como forma de expressão de suas angústias existenciais e das reflexões sobre o seu tempo. Nele estrearam Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Djalma Limongi Batista, Aloysio Raulino, entre outros, com curtas-metragens que centravam a sua energia na expressão das questões estéticas impostas pelo cinema moderno e dos dilemas políticos enfrentadas por uma geração. Tendo a sua primeira edição um ano após o início do período ditatorial no país, o festival recebeu muitos filmes que dariam imagem ao clima sufocante que passava a tomar conta do país⁵⁰.

⁴⁸ **Memória do Cinema I Júlio Bressane.** *op. cit.*

⁴⁹ CANUTO. *op. cit.* p.14.

⁵⁰ FOSTER, Lila. **Matizes da cultura jovem:** imagens e imaginários em torno do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), v. 34, p. 30-53, 2021.

Com isso, podemos afirmar que a consolidação do cinema moderno vai ser marcada por uma multiplicidade de proposições estéticas. De acordo com Machado Júnior:

A multiplicidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 1970, imposição, em parte, de uma segmentação fragmentária de experiências, forçada pela ditadura civil e militar que se implantou no país em 1964 e que recrudescer a partir de 1968. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme, houve também uma proliferação do experimentalismo jamais vista, o mais das vezes localizados e circunscritos, implicando microesferas comunitárias, como no caso de festivais intermitentes, certos cineclubes, mostras artísticas, e de uma miríade de pequenos eventos.⁵¹

A emergência do Cinema Novo ocorre em clima de otimismo e crença na transformação da sociedade em que há outros movimentos ocorrendo. Os cinemanovistas realizaram obras que variaram com o tempo, sobretudo devido aos caminhos da conjuntura brasileira. Assim, o movimento imbuído de um sentimento revolucionário passou por uma reflexão devido ao golpe militar, no qual o universo de expectativa desses artistas, que agora teriam que lidar com um governo autoritário que implementava uma modernização conservadora, foi fortemente abalado. No próximo tópico abordamos como a consolidação do Cinema Novo influenciou o cinema marginal, tanto por suas referências estéticas e políticas ou pela sua negação.

1.2 O cinema novo *versus* cinema marginal

A década de 1960 e 1970 representou um grau intenso de inventividade e renovação nas artes, sobretudo quando os artistas pensaram os caminhos para enfrentar a ditadura militar ou sobreviver a ela. Nesse sentido, esse momento é lembrado como a época dos festivais de música popular brasileira, sobretudo os da TV Record, das peças dos teatros Oficina e Arena, dos movimentos estudantis e a arte engajada do Centro Popular de Cultura, da música Jovem Guarda e do Tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, e do Cinema Novo e Cinema Marginal que são o objeto central desse tópico para entender os ventos e caminhos tomados pelos artistas culturais no período militar.

Com essa efervescência cultural a ditadura militar criou mecanismos para controlar e limitar a liberdade de expressão e a artística. Napolitano coloca como sendo

⁵¹ MACHADO JÚNIOR, R. **O inchaço do presente**: experimentalismo super-8 nos anos 1970. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 54, p. 28-32, 2011, p.29.

segundo momento repressivo entre 1969 e 1978, segundo o autor o objetivo central era: “reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes)”.⁵² Nessa fase, a ditadura criou leis, como a nova Lei de Censura em 1968 que sistematizou a censura das peças teatrais e as películas cinematográficas e instaurou a censura prévia.

Os reflexos da censura no campo cultural resultaram na apreensão de materiais, na precariedade de organização artística, na dificuldade de liberdade de expressão e no obstáculo com o diálogo com o público. Porém, os artistas culturais reinventaram seu fazer artístico, mesmo de uma forma codificada, para criar e sobreviver o período mais sombrio da ditadura militar.

O campo cinematográfico vivenciava-se um papel central no campo cultural ocupava espaços nas mídias, sobretudo dos jornais e revistas sobre cinema, que abriam espaços para entrevistas, depoimentos, conflitos e reflexões sobre como e de que modo se fazer cinema no Brasil. O que por vezes resultava em debates e guerras abertas entre os diretores, atores e os críticos de cinema.

A polêmica entre cinema novo e cinema marginal é uma questão central na história cultural brasileira desse período, porém, é um assunto ainda pouco estudado e raramente debatido. Um dos pesquisadores que se debruça sobre esse tema é Frederico Coelho⁵³. O autor aponta que:

(...) a transformação paulatinamente da produção autoral do cinema novo em uma indústria cinematográfica e a fundação da Embrafilme em 1969 levaram o cinema a ocupar um papel central no ordenamento do campo cultural brasileiro⁵⁴.

Para Alcides Freire Ramos⁵⁵ se consolidou na historiografia entender a cinematografia da década de 1960 e 1970 por meio de três blocos. O primeiro é marcado pelo cinema de mercado, tanto o americano quanto o nacional, em um contexto de modernização do capitalismo brasileiro, com a difusão da televisão e da padronização de uma cultura enlatada. O segundo eixo é marcado pelo Cinema Novo, que abandonava sua

⁵² NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. Editora Contexto, 2014, p.115.

⁵³ COELHO, Frederico Oliveira. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Civilização Brasileira, 2010.

⁵⁴ COELHO, *op. cit.*, p. 251.

⁵⁵ RAMOS, Alcides Freire. **Revisitando delimitações historiográficas cristalizadas na História do Cinema Brasileiro: O Cinema Novo e o Cinema Marginal**. Fênix-Revista de História e Estudos Culturais, v. 17, n. 2, p. 401-411, 2020.

postura mais radical da estética da fome “em favor de modelos oriundos da grande indústria cinematográfica”⁵⁶. Ademais, denunciaram a ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, continham um certo desdém com o trabalho nas televisões e “aplaudiram a fundação da Embrafilme (em 1969), que poderia ajudar na produção/distribuição de filmes de custo mais elevados”⁵⁷, para o autor a ideia é que a segunda fase abandona propostas mais radicais e apostam na “Resistência Democrática”. É importante tomar cuidado com esse tipo de análise, uma vez que os cineastas estão inseridos em um contexto de disputa de mercado, artístico, político e pessoais, os cineastas mais jovens construíram suas narrativas para sua autoafirmação no campo cinematográfico por meio da destruição do outro, no caso o Cinema Novo. E no terceiro bloco, temos o Cinema Marginal, no qual estavam em contraposição ao cinema de mercado e adotaram uma postura mais agressiva, para o autor:

Procuraram o confronto com o pretense “bom gosto” desse segmento do público, denunciando o seu conservadorismo comportamental e político, ainda que não acreditassem na viabilidade de propostas políticas de transformação. Os limites da “visão de mundo” desses cineastas estavam demarcados pela contracultura. A “estética do lixo”, portanto, não vinha acompanhada de nenhum tipo de engajamento político. Eram, a um só tempo, agressivos e “desbundados”⁵⁸

Essas interpretações historiográficas consolidadas nesses três campos apresentam e reforçam alguns dos preconceitos e narrativas conectadas mais pela paixão do que pela razão dos diretores e críticos do cinema. Pode-se notar que alguns diretores do Cinema Marginal tinham afinidades ou um carinho muito grande com o Cinema Novo, como o caso de Rogério Sganzerla, no qual era um defensor do movimento em seus primeiros escritos. Ou diretores que fizeram parte deste movimento, mas se distanciaram dos rumos cinemanovistas, como o caso de Júlio Bressane e Helena Ignez (esta chegou a ser considerada musa do Cinema Novo). Ou seja, a “ruptura” entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, sobretudo os diretores da Belair, está intimamente ligada a questões pessoais, culturais e mercadológicas dos artistas envolvidos.

O Cinema Novo emerge a partir de meados da década de 1950 com a reunião esporadicamente no Rio de Janeiro do núcleo duro do movimento, como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Junior, Leon Hirszman e, sobretudo Glauber Rocha. Sobre esse momento Fernão Ramos aponta que:

⁵⁶ *Ibid.*, p.402.

⁵⁷ *Ibid.*, p.402.

⁵⁸ *Ibid.*, p.403.

Glauber acelera e deslança o Cinema Novo sobretudo a partir de 1961, e definitivamente após 1963. Mas o primeiro momento do Cinema Novo é carioca e respira nas “noites festivas de Ipanema e Copacabana”. É ele, Glauber, que vem de fora e faz esforço para se apresentar e inserir. O ambiente Cultural no qual se ergue o Cinema Novo é o do Rio de Janeiro da segunda metade dos anos 1950, permeado pela bossa nova, pela arquitetura modernista, pelo neoconcretismo emergente e uma nova ideologia de esquerda ascendente que, na cultura, desembocaria na experiência dos CPCs⁵⁹.

Dessa maneira, os diretores com curtas-metragens, como *Pátio* (1959) de Glauber Rocha, *Couro de Gato* (1962) de Joaquim Pedro de Andrade e *Cinco vezes favela* (1962) com direção de Marcos Faria, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues, implementaram uma produção de baixo orçamento articulada com novos protocolos estéticos. A câmera na mão, por exemplo, a busca de uma temática popular e a conscientização do público foram alguns dos elementos colocados pelo grupo.

Em uma época de intensa modernização do capitalismo brasileiro e um avanço das estruturas sociais ultraconservadoras e autoritárias, os agentes culturais radicalizaram suas atitudes de contestação da ordem política e dos valores culturais vigentes, encontrando uma nova linguagem de expressão. Para os diretores, o cinema colonizado brasileiro só podia ser superado quando enfrentado o problema da colonização, no qual o papel do cineasta se assemelha ao do intelectual como um porta voz da revolução. Vale ressaltar que o movimento cinemanovista foi heterogêneo, sendo que cada artista buscou dialogar com as transformações conjunturais da sociedade brasileira. Fernão Ramos⁶⁰ identifica três momentos de folego do Cinema Novo. Conforme o autor, o primeiro momento, de 1963 a 1964, é composto pela trilogia *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), de Glauber Rocha, *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, e *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Ramos aponta que:

a principal marca do conjunto 1963 é a representação de um Brasil remoto e ensolarado, no qual se vislumbram conflitos de cunho político, com forte presença da imagem popular e sertaneja do homem e da mulher.⁶¹

Desenhou-se um projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora, em que a voz do intelectual militante se fez mais alta do que a do profissional do cinema, na qual buscou reformar a estrutura colonial do Brasil. Ademais, para Fernão Ramos:

⁵⁹ RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *op. cit.*, p.30.

⁶⁰ RAMOS, Fernão. Cinema novo, Cinema Marginal e depois (1955-1980). In: ORTIZ, José Mario et al. *Nova história do cinema brasileiro-volume 2 (edição ampliada)*. Edições Sesc, 2018.

⁶¹ RAMOS. *op. cit.*, 2018, p. 68.

A trilogia de 1963 é marcada pela imagem realista do nordeste seco, ainda distante e isolado. O povo nordestino é figura nova, surgindo na condição de explorado, representado em sua miséria. O universo ficcional é caracterizado pela ausência do “habitat natural” dos próprios cineastas, jovens de classe média urbana, ao que corresponde um questionamento particular do universo rural distante apresentado⁶².

Nesse sentido, o ideário colocado por esse movimento traduziu uma “estética da fome”, Ismail Xavier destaca nessa linguagem:

A fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o *cinema novo* do início dos anos 1960 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva “somos subdesenvolvidos” ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo “somos subdesenvolvidos”). A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática⁶³.

Dessa forma, na primeira trilogia a escassez de recursos se transforma em força de expressão. O cinema encontrou uma linguagem capaz de dialogar com os temas sociais, colocando a questão do nacional no ideário do cinema produzido. Os diretores da Belair, apesar de romperem com o Cinema Novo, colocam que este foi o melhor momento da cinematografia nacional, porém, com o golpe civil-militar⁶⁴ de 1964, essa primeira fase ficou profundamente abalada. Apesar de serem produzidos em 1963, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis só* chegariam ao grande público em um contexto pós-golpe civil militar, o que produziu um certo descompasso com o Brasil representado na tela e uma atmosfera, do capitalismo conservador, que começava a se impor.

A segunda trilogia, discutida por Fernão Ramos, é formada posteriormente ao golpe civil-militar de 1964, sendo marcada por uma forte autocrítica dos diretores à cinematografia que vinha sendo produzida. Para o autor “a fissura de classe é interiorizada e adquire densidade psicológica subjetiva exasperada”⁶⁵, sendo seus representantes *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, e *O bravo*

⁶² RAMOS. *op. cit.*, 2018, p. 68.

⁶³ XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.9.

⁶⁴ A pesquisa em consonância com Marcos Napolitano (2014) compreende o golpe como sendo muito mais do que uma ação de rebelião de militares exaltados, mas envolve um grupo diversificado da sociedade civil que conta com a participação de liberais, conservadores, a própria classe média, a burguesia, o alto escalão da Igreja Católica todos unidos contra o “perigo do comunismo” e o governo de João Goulart.

⁶⁵ RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *op. cit.*, p.68.

guerreiro (1968) de Gustavo Dahl. O primeiro filme abalou profundamente os artistas culturais brasileiros⁶⁶, tanto que a peça *O rei da vela* (1968), de José Celso Martinez Corrêa, é dedicada a Glauber Rocha. O dramaturgo e a atriz Ítala Nandi comentaram sobre o processo de produção da obra:

Investigamos a ação do imperialismo e a agonia tantas vezes revitalizadas da burguesia nacional, assim como em nome de um radicalismo revolucionário não hesitávamos em criticar aspectos do marxismo soviético [...]. Estávamos fascinados pela obra de Glauber Rocha (o espetáculo foi dedicado a ele, depois que assistimos *Terra em transe*)⁶⁷.

A ditadura militar abalou fortemente o ideário do primeiro momento do Cinema Novo, mas não suprimiu o movimento, e muito menos o florescimento cultural de esquerda que se desenvolvia desde meados de 1950. As palavras de Ítala Nandi, Fernando Peixoto e José Celso apontam para uma nova estrutura de sentimento influenciada tanto pelo filme *Terra em Transe*, quanto a exposição *Tropicália* de Hélio Oiticica. Uma das primeiras análises, já na década de 1970, Roberto Schwarz em seu ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, publicado originalmente na França e levado aos brasileiros em 1978, já apontava para essa aparente contradição:

Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom⁶⁸.

Rodrigo Czajka⁶⁹ e Marcelo Ridenti⁷⁰ apontam que apesar de uma “repressão restrita e branda”⁷¹, o campo cultural brasileiro não era caracterizado como um “vazio cultural” sugerido por Zuenir Ventura, mas sim de uma intensa produção realizada de forma sistemática tanto pela indústria quanto pelos produtores independentes. As redes de sociabilidade, por exemplo, dos diretores marginais se consolidaram durante o período militar, por meio dos festivais, cineclubes ou até mesmo produções de filmes, em que muitos diretores se ajudavam nesse processo. O curta *Documentário* (1966) dirigido por

⁶⁶ O filme *Terra em transe*, para Ismail Xavier: “gerou todo um novo impulso de criação na cultura. As respostas a essa obra tao central definiram linhas básicas da produção, no final da década de 60, no cinema, no teatro, e na música popular”.

⁶⁷ PEIXOTO, 1982 apud, RAMOS, Alcides Freire, 2006, p.8.

⁶⁸ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.62.

⁶⁹ CZAJKA, Rodrigo. **A revista civilização brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968)**. Revista de Sociologia e Política, v. 18, p. 95-117, 2010.

⁷⁰ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁷¹ CZAJKA, *op. cit.*, 2010, p.100.

Rogério Sganzerla conta com a fotografia de Andrea Tonnaci, Bressane conta com a participação no elenco de Neville d’Almeida em *O anjo nasceu* (1969). Desse modo, na falta de um “mecenas” ou de incentivos dos órgãos estatais, foram estabelecidas relações interpessoais para que os cineastas pudessem colocar em prática suas produções cinematográficas. Marcos Napolitano discorre que:

Apesar de a repressão atingir a todas as correntes estéticas e ideológicas de oposição, sugerindo uma solidariedade em meio ao cataclismo, as lutas culturais dentro do campo da oposição não cessaram. O objetivo de todas elas era chegar às massas populares. Mas as linguagens, os caminhos e objetivos variavam.⁷²

Apesar da relativa liberdade conferida a produção artística, sobretudo no período pré-AI5, esse quadro não se estendeu para o campo da política, que tratou de ser rapidamente suprimida, com a intervenção em sindicatos, ataques a movimentos camponeses e a perseguição de opositores políticos. Marcos Napolitano coloca que o tratamento da ditadura sobre as questões culturais não deve alimentar o mito de uma “ditabranda”, tal como pleiteada por Marco Antônio Villa (2014) e Elio Gaspari (2014). Desse modo Napolitano entende que:

Vivia-se uma ditadura suficientemente forte para reprimir os movimentos sociais e políticos, mas taticamente moderada para permitir que a esquerda derrotada na política parecesse triunfar na cultura. Esse triunfo alimentou o mito da “ditabranda”, criando um jogo de sombras do passado que até hoje nos ilude.⁷³

Em suma, os anos de 1963-1969 foram marcados por um redirecionamento da linguagem estética para dialogar com a conjuntura da época, na qual a figura do intelectual, que antes tinha o propósito de mostrar o caminho à revolução popular, passava por uma crise de consciência em agonia com a conjuntura pós-golpe, ou seja, a constatação explícita da derrota e uma reflexão dos erros do passado e do momento presente da ditadura militar. Sendo o universo revolucionária do campesinato incapaz de conduzir o Brasil ao universo de expectativa idealizado pelos diretores, era necessária uma revisão e uma autocrítica do intelectual de esquerda é necessário, agora, pensar em novos conteúdos para as novas formas, ou seja, outra maneira de representar a realidade brasileira.

⁷² NAPOLITANO, *op. cit.*, 2014, p.202

⁷³ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2014, p.111.

Apesar de Fernão Ramos propor uma trilogia para representar esse momento, é importante citar também outros filmes, como *Fome de amor* (1968) de Nelson Pereira dos Santos. Percebe-se que, ao longo da ditadura militar, cada cineasta buscou diferentes formas de conciliar os questionamentos pessoais e as estruturas conjunturais. Vale ressaltar a metodologia implementada pelo Cinema Novo para combater o processo de industrialização cinematográfica que ocorria nas décadas anteriores, a política dos autores. De acordo com Ancona:

Para Glauber, a opção pelo cinema de autor tinha uma implicação política revolucionária, de crítica e destruição da “cultura da superestrutura capitalista”. Assim, em oposição ao cinema industrial, que era “reacionário” e defensor de “ideias evasivas do capitalismo reformista”, o cinema de autor apresentava uma “visão livre, anticonformista, rebelde e insolente” da realidade.⁷⁴

O cinema de autor dos anos 1960 e 1970, portanto, ganha contornos anti-industrial e privilegia a visão política do diretor sob os aspectos comerciais. Nesse sentido, Fernão Ramos discorre que:

Glauber Rocha nos dá a medida desta ‘liberação’ ao afirmar em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* ser o ‘autor’ ‘o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua mise-en-scène é uma política’⁷⁵.

Isso possibilitou que cada diretor encontrasse suas maneiras de dialogar com seu contexto, colocando seus questionamentos, suas aspirações ou até mesmo se aliando com a indústria cinematográfica patrocinada pelo regime militar. É de se ressaltar que após a primeira fase cinemanovista, este movimento conseguiu um estrondoso sucesso internacional. Mesmo que tivesse dificuldade em dialogar com a maior parte da população brasileira, os filmes foram reconhecidos internacionalmente e ganharam prêmios em festivais, coroando a estética brasileira.

Esse processo de consolidação político-institucional ocorreu, sobretudo, no segundo e terceiro momento do movimento do Cinema Novo. Este é marcado, conforme Fernão Ramos (2018), pela trilogia *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), de Glauber Rocha, *Os herdeiros* (1968-1969), de Cacá Diegues e *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra. O autor coloca ainda que se pode incluir o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma* (1969), transformando em uma tetralogia caracterizada por:

Tons alegóricos buscando a representação da história e avança na representação no modo agonizante. São filmes que mostram a necessidade e

⁷⁴ ANCONA, *op.cit.*, p.37.

⁷⁵ RAMOS, Fernão. **Cinema marginal, 1968-1973: a representação em seu limite.** EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987, p.17-18.

fornecem as condições para se estabelecerem amplos quadros figurativos, fechados na representação da sociedade brasileira e sua história⁷⁶.

O autor entende que as obras-chaves do Cinema Marginal se constituíram em estreita conexão com essa tetralogia, mas foi brutalmente atacada pelos diretores da Belair. Na entrevista publicada pelo *Pasquim*, intitulada “A mulher de todos e seu homem”, Sganzerla, respondendo uma pergunta de Tarso de Castro e Millôr Fernandes sobre o cinema novo ser um movimento de direita e conservador, coloca que “O trabalho de Joaquim Pedro em *Macunaíma* é um trabalho falso, um trabalho deturpador, é um trabalho que não corresponde aos ideais cinematográficos”⁷⁷.

A pergunta que fica é como pode essa terceira fase do Cinema Novo se aproximar esteticamente das películas produzidas pelos diretores da Belair, mas se distanciar ao nível do discurso colocado na mídia? Para responder essa questão, temos que entender o que foi o “Cinema Marginal” e quais propostas ele buscou desenvolver.

No final da década de 1960, a experiência cinematográfica brasileira marcou a revolta de jovens cineastas, posteriormente colocados sob o termo de “marginais”. Nessa mesma entrevista citada, Sganzerla afirma que o Cinema Novo, mesmo que tenha apresentado as “melhores ambições de 1962 a 1965”, era nos anos 1970 “um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita”⁷⁸.

Os jovens diretores entenderam que os cinemanovistas abandonaram as propostas radicais do movimento e se valeram do sistema de produção e de distribuição financiado pela ditadura. Ismail Xavier ao discutir sobre a marca da conjuntura dos anos de 1968 entende que Glauber Rocha e Rogério Sganzerla estavam empenhados em uma intervenção de dois planos, o primeiro seria relacionado aos diagnósticos referentes à sociedade e outro sobre o diálogo obra-público sendo a linguagem uma questão fulcral, seria necessário adaptá-la ou não as questões de mercado? Para o autor:

A eficiência no mercado, como um valor, fora questionada no início dos anos 60, quando a ideia do cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio. No final da década (1960), período que focalizo, a mesma eficiência foi um dos elementos divisores na polêmica que envolveu cineastas do cinema novo e uma nova geração que exigia a continuidade de uma estética da violência, de um cinema

⁷⁶RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *op. cit.*, p.69.

⁷⁷CANUTO. *op. cit.* p.54.

⁷⁸CANUTO. *op. cit.* p.54.

mais empenhado na expressão radical do autor do que nas concessões viabilizadoras dos filmes como mercadoria.⁷⁹

Ou seja, o financiamento era um ponto de debate entre os diretores no final dos anos 1960, a geração emergente considerava realizar os curta-metragem amador ou os longas “artesanais”, de baixo orçamento. Ou seja, os debates sobre o cinema acontecem em uma clima asfixiante e de condições adversas. Isso, no entanto, não cessa novas ideias sobre o fazer artístico, mas pelo contrário favoreceu a criação de formas e modos de produção alternativo interligando, muitas vezes, a arte e a vida pessoal dos artistas, sobretudo dos novos diretores que não tinham acesso ao financiamento dos seus filmes.

Nesse sentido, Caroline Leme⁸⁰ aponta que pertencer a esse grupo representava, conforme coloca Leme, “prestígio no meio cinematográfico nacional e internacional, assim como possibilidade de acesso a recursos para produção”⁸¹. Ou seja, o diretor poderia ter acesso ao recursos de financiamento das produções provenientes da CAIC (Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica), criada em 1963 ou do INC (Instituto Nacional de Cinema), fundado em 1966⁸².

Porém, o pertencimento ao grupo do cinema novo não se dava apenas por razões estéticas, mas envolveu critérios extra-artísticos, como relações pessoais, afinidades, vínculos de colaborações em produções fílmicas, ou até mesmo por um critério de base geográfica, dando, grosso modo, prioridade ao eixo Bahia-Rio e excluindo alguns diretores paulistas⁸³. Porém, os parâmetros para definir quem seria parte do movimento não são totalmente rígidos e, conforme a autora, Glauber Rocha oscilou ao “incluir ou excluir nomes, conforme os embates do momento”⁸⁴.

Assim, se estrutura o Cinema Novo que, conforme Leme, é caracterizado pela concepção de um “movimento artístico diletante e demonstra um agudo sentido estratégico pautado numa clara consciência dos embates de política economia

⁷⁹ XAVIER, *op. cit.*, 2012, p.10.

⁸⁰ LEME, Caroline Gomes. **Um certo cinema paulista: Entre o Cinema Novo e a indústria cultural (1958-1981)**. Alameda Casa Editorial, 2020.

⁸¹ LEME, *op. cit.*, p.28.

⁸² Para saber mais sobre o processo de financiamento das produções cinema novistas ver Leme (2020) e Amancio (2007).

⁸³ Os paulistas não eram totalmente excluídos da primeira e segunda geração do Cinema Novo, uma vez que Gustavo Dahl e Maurice Capovilla faziam parte do movimento.

⁸⁴ LEME *op. cit.*, p.28.

cinematográfica”⁸⁵, ou seja, ultrapassa os preceitos estéticos e monta uma rede política e de economia voltada à realização das películas brasileiras.

Porém, em 1969, a ditadura militar, conforme seus princípios de centralização político e administrativa, determinou um projeto de institucionalização cultural a nível nacional, criando a Embrafilme. A empresa foi fundada com o objetivo de fomento à produção cinematográfica, sobretudo de longas-metragens, através de um programa de financiamento e distribuição dos filmes nacionais, utilizando recursos estatais. Ademais, além de fomentar a indústria cinematográfica brasileira, a Embrafilme pretendeu consolidar a nível internacional os filmes brasileiros, apesar de uma reação de extrema indignação da classe cinematográfica a criação do órgão a Embrafilme vai se consolidar. A relação da empresa se estreita com a classe cinematográfica após o I Congresso da Indústria Cinematográfica, na qual se propõe uma reestruturação da Embrafilme. Comentando sobre os anos de 1973, Tunico Amâncio coloca que “naquele período, o “apadrinhamento”⁸⁶ por parte de segmentos militares mais sensíveis à questão cultural foi fundamental para o estreitamento das relações entre os setores da atividade cinematográfica e o Estado”. Essa afinidade é aparente na gestão de Roberto Farias como diretor geral da Embrafilme, representando uma aproximação entre diretores de cinema e agências estatais, sob a égide da ditadura militar, que esteve relacionada ao processo de modernização.

Conforme Napolitano, “no começo dos anos 1970, a vertente nacional-popular ligada à tradição de engajamento comunista ampliou sua estratégia de ocupação dos circuitos culturais, restritos ou massivos”⁸⁷. Isso não significou uma mera cooptação ou cinismo por partes dos artistas engajados, que buscaram suas próprias formas de lidar com a ditadura militar. Conforme Tunico Amâncio⁸⁸, instaura-se uma aparente contradição: se por um lado temos um grupo identificado politicamente à esquerda, composto sobretudo pelos integrantes do Cinema Novo, por outro temos a ação da ditadura militar para o fomento de “cultura oficial”, distante de uma independência estética, e voltado às questões mercadológicas.

⁸⁵ LEME, *op. cit.*, p.41.

⁸⁶ AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, 2007, p.174.

⁸⁷ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2014, p.220.

⁸⁸ AMANCIO, Tunico. *op.cit.*, 2007.

De acordo com Napolitano “as principais figuras do cinema brasileiro tentavam reciclar suas carreiras”⁸⁹, diante da derrota dos projetos políticos das esquerdas, a saída encontrada foi adaptar-se ao discurso oficial dos militares ou utilizar do próprio aparato estatal para discutir a conjuntura da época. Nesse sentido, o autor comenta sobre os filmes *Independência ou Morte* de Carlos Coimbra e os *Inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade:

Os filmes *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra, e *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, mostravam leituras diferentes dos eventos e personagens históricos “oficiais”. Enquanto o primeiro filme assumia a história oficial, narrando os fatos consagrados de maneira linear e simplista, enfatizando os amores do imperador e tentando imitar o luxo das produções estrangeiras, *Os Inconfidentes* foi realizado dentro de uma concepção “cinema de autor”, de produção barata, despojada e utilizando-se do tema da Inconfidência Mineira para, na verdade, discutir a crise na esquerda brasileira, o lugar do intelectual no processo histórico e sua fracassada opção pela luta armada contra o regime militar.⁹⁰

Para Caroline Leme, a aliança do Cinema Novo com o Regime militar por meio da Embrafilme:

Marca um capítulo à parte na história do cinema novo que, nesse período, passa a ser, nas palavras de Ismail Xavier, antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto à Embrafilme, do que uma estética⁹¹.

Nesse sentido, na visão de um grupo de jovens diretores, posteriormente colocados sob o rótulo de marginais, os cinemanovistas abandonam a linha da experimentação para se aliar com o Estado brasileiro e à conquista do mercado. Em entrevista publicada no livro *Cinema Marginal e sua fronteira*, José Mojica Martins, uma das principais referências do cinema de Rogério Sganzerla, comenta sobre a questão de produzir filmes para um público consumidor:

O público, que é o que paga, via um espetáculo. Parece que isso deu efeito, porque muitos deles partiram para os cinemas comerciais. O Cacá Diegues também teve na reunião e tal, então ele partiu de lá e muitos foram partindo e começaram a fazer um cinema que realmente podia chamar público.⁹²

Fernão Ramos afirma ainda sobre o Cinema Marginal:

⁸⁹ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2014, p.220.

⁹⁰ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2014, p.221-222.

⁹¹ LEME, *op. cit.*, p.43.

⁹² MARTINS, José Mojica. José Mojica Martins – entrevista. [Entrevista concedida a] Eugênio Puppo e Vera Haddad. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; DE ALBUQUERQUE, Heloisa Cavalcanti (Ed.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p.126.

O início da formação do grupo se dá historicamente no momento em que uma parte do Cinema Novo abandona propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e caminha em direção à conquista do mercado, através de um cinema espetáculo.⁹³

O autor não é o único que defende essa ideia. Rubens Machado Jr. aponta que os marginais divergem dos rumos cinemanovistas que passaram “a procurar padrões mais convencionais do grande público”⁹⁴ no final dos anos 1960. O próprio Júlio Bressane, no documentário produzido por Bruno Safaldi e Noa Bressane, relembra que:

Por ocasião dessa fundação, eu já colocava em propriedade desse conluio entre uma ditadura extremamente feroz e um grupo de cineastas amedrontados diante do poder. Desse acordo não sairia samba, não teria o resultado eficaz para nossas artes populares.⁹⁵

O diretor parece confundir a criação do INC com a Embrafilme. O INC, em 1969, tratava das questões de aplicação de recursos sob a forma de financiamentos à filmes de longa-metragem, como foi o caso de *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade e *Os herdeiros* de Carlos Diegues ambos realizados em 1968.

É nesse sentido que os diretores criticaram as produções cinematográficas da época. Assim, Bressane e Sganzerla condenam a linguagem realizada pelos diretores, com a má utilização da cor, das narrativas centradas nos heróis e abraçam o subdesenvolvimento brasileiro, realizando filmes de baixo orçamento, abordando temas insólitos e que criticavam o autoritarismo brasileiro visto como aliado dos valores burgueses e comportamentais conservadores. Assim, os diretores influenciados pela “estética da fome” querem radicalizá-la adotando uma “estética do lixo”, na qual o ruim, o sujo, o gosto pelo viscoso, pela prostituição, pelo banditismo e a figura do cafajeste são aspectos que compõe a diegese da narrativa marginal com forte presença também do humor corrosivo. Os marginais foram marcados pela revolução sexual e comportamental, pela tática de guerrilha urbana em resposta ao cerceamento das liberdades realizada pelo período mais vigoroso do regime militar e pela reação ao aprofundamento das desigualdades gerado pela modernização conservadora.

Dessa forma, os cineastas rejeitam o cinema bem-feito e promovem a tela suja, um estilo mais apropriado a um país colonizado e subdesenvolvido. Sganzerla quer aproximar suas películas do barato e o popular, a partir da ironia esses elementos se

⁹³ RAMOS, *op. cit.*, 1987, p.63.

⁹⁴ MACHADO JR, Passos e descompassos à margem. IN: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; DE ALBUQUERQUE, Heloísa Cavalcanti (Ed.), *op. cit.*, p.22.

⁹⁵ BELAIR. Produção de Noa Bressane e Bruno Safaldi. [S.]:TB produções, 2011. 1 vídeo (77 min).

tornam uma ferramenta para subverter os valores e gerando uma crítica do contexto ditatorial. Prevalendo a interação da vida com a arte, com a câmara na mão o diretor, por meio de planos sequenciais ou de maneira descontínua buscava interligar os elementos cinematográficos com a realidade do país ou da produção cinematográfica. Essa linguagem proposta pelo diretor estava inserida em um contexto em que se formavam uma multiplicidade de ideias e estilos do fazer cinema. De acordo com Ismail Xavier:

As polêmicas da época (travadas entre cinemanovistas e “marginais”) formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “política de autores, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.”⁹⁶

Nesse sentido, não existe um grupo coeso do Cinema Marginal, mas sim um conjunto de diretores, atores, técnicos de cinema que compartilham uma atmosfera geral de radicalização. Os diretores rotulados por esse termo desconfiaram ou até mesmo por desprezaram essa denominação, preferem outros termos como *cinema de invenção*, *cinema poesia*, cinema underground e cinema marginalizado “expressão sobre a qual Cosme Alves Netto, então diretor da Cinemateca do MAM/RJ, insistia particularmente, e talvez a mais adequada”⁹⁷. Uma vez que, o cinema produzido pelos diretores não tinha como objetivo a marginalização dos circuitos exibidores, porém esse foi necessário para escapar da censura, o único caminho eficiente encontrado para realizar as películas. Nesse sentido, sair do padrão das formas narrativas e estéticas consolidadas no espaço mercadológico, poderia significar a perseguição e a repressão dos militares, como foi o caso dos diretores da *Belair*. Assim, sobre o termo marginal, Ismail Xavier ressalta que:

Quando se fala em “cinema marginal”, ninguém, ou quase ninguém, gosta da etiqueta. No entanto, ela persiste, em parte devido à associação problemática entre transgressão estética e violência de assaltantes, num transporte que, no entanto, sugere algo a respeito da produção e do seu contexto: um país marcado pela guerrilha urbana em resposta àquele que foi o período mais negro da ditadura. “Marginal” opera, sem dúvida, uma redução e não dá conta da invenção formal, do teor de experimentação de uma parcela dos filmes que se costumou incluir nessa tendência – que, grosso modo, se afirmou de forma mais vigorosa no período entre 1968 e 1973, mas ecoou nos anos seguintes, em aspectos do trabalho, já em regime francamente “solo” de cineastas que por

⁹⁶ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.14.

⁹⁷ BERNARDET, Jean-Claude. CINEMA MARGINAL? IN: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; DE ALBUQUERQUE, Heloísa Cavalcanti (Ed.), *op. cit.*, p.12.

aí passaram, como Bressane, Tonacci, Rosemberg, Sganzerla, Reichenbach e Neville d'Almeida, entre outros.⁹⁸

Apesar de ficar consolidada nas narrativas dos diretores marginais a ideia de uma ruptura completa com os cinemanovistas, esse tema merece especial atenção. Conforme apontado por Bernardet:

No início, a oposição CN x CM era bem menos efetiva do que costumamos acreditar, tanto entre as pessoas como entre os filmes. Quando começaram suas carreiras, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane não escondiam o interesse e a admiração pela obra de Paulo César Saraceni e de Glauber Rocha. Por outro lado, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Walter Lima fizeram pouco mais do que namorar o Cinema Marginal – *Câncer*, *Fome de amor*, *Pretoria* e *Na boca da noite*, respectivamente. Cara a cara foi recebido pela imprensa como um filme da nova geração do Cinema Novo. No entanto, acabou ficando assim: Cinema Novo e Cinema Marginal, e talvez mesmo Cinema Novo versus Cinema Marginal⁹⁹.

Bressane e Sganzerla discutem sobre Glauber Rocha e o Cinema Novo em uma entrevista publicada na *Folha de São Paulo*, em 27 de agosto de 1995, por Alcino Leite Neto e intitulada “Cinema com arte: Sganzerla e Bressane”. Em suas palavras, inicialmente, os diretores foram influenciados pelo movimento. Bressane, por exemplo, coloca como suas referências *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em Transe*, ambos de Glauber Rocha, *O desafio* de Paulo César Saraceni, e os dois filmes de Ruy Guerra, *Os cafajestes* e *Os fuzis*.

Porém, como veremos nos próximos tópicos, eles romperam com os cinemanovistas, culminando na criação da Belair. Esse racha, muito mais discursivo do que estético, aprofundou-se com o quinto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1969 e a adoção, por vários membros do Cinema Novo, de uma linguagem do qual Sganzerla e Bressane discordavam. De acordo com os diretores, em entrevista dada a Alcino Leite Neto e publicada originalmente na *Folha de São Paulo*, em 27 de agosto de 1995:

Houve uma padronização, uma imagem conclusiva do cinema brasileiro, um processo de mediocrização, de bolçalização, de controle das forças que se deveria deixar que circulassem. Foi feito um cordão sanitário. A política de filmes tornou-se a política de alguns poucos, que tentavam encontrar uma fórmula de filmes que desse dinheiro - o que não ocorreu nem onde houve indústria, que foi nos Estados Unidos. Não há como encontrar o número do jogo da roleta, a não ser que ela esteja viciada.¹⁰⁰

⁹⁸ XAVIER, Ismail. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 1990. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; DE ALBUQUERQUE, Heloísa Cavalcanti (Ed.), *op. cit.*, p.23.

⁹⁹ BERNARDET, *op. cit.*, p.12.

¹⁰⁰ CANUTO, *op. cit.*, p.141.

De acordo com Coelho (2010), o que estava em jogo era uma disputa aberta por um “poder simbólico” que resultava na “hegemonia de alguns trabalhos e propostas sobre estéticas sobre outros”. Para o autor:

Com a criação da Embrafilme, o cinema se tornava um dos principais focos de disputa de poder do período. As discussões públicas que envolveram Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Ivan Cardoso, Torquato Neto, Hélio Oiticica, Antonio Calmon, Arnaldo Jabor e Gustavo Dahl foram violentas e cheias de acusações e rupturas definitivas¹⁰¹.

Os marginais, nesse sentido, tiveram dificuldade de conseguirem financiamento, sobretudo pela Embrafilme, para a realização de suas produções. Bressane comenta que no início da Embrafilme o diretor e Rogério Sganzerla não só tinha dificuldades de acesso ao financiamento, mas de ser recebido por algum representante da empresa, “éramos tidos como terroristas”¹⁰².

Em suma, no final da década de 1960, o cinema brasileiro atravessava um dos seus períodos mais importantes. Ismail Xavier¹⁰³ coloca que foi o período mais denso do ponto de vista estético e intelectual do cinema brasileiro. Foi um momento em que alguns diretores entenderam que o Cinema Novo se tornara obsoleto e que se fazia necessário uma nova estética para melhor dialogar com a época e um estado de espírito, em que o Cinema Marginal, com uma diversidade de interpretações contraditórias, utilizou-se da paródia e do deboche e da “curtição”, que agrediram o espectador identificado com a “moral burguesa”. Conforme Inácio Araújo:

Se havia algo que pudesse nos salvar era um mergulho na cultura, mas não uma cultura “de dentro”. Nada de Mário ou de Cinema Novo. Era preciso deixar o Brasil, nem que fosse imaginariamente. E como não era possível sair de uma vez, que voltássemos como antropófagos, recosturando as coisas, digerindo influências, restabelecendo nexos. Então, a chanchada passou a interessar bem mais que o Cinema Novo, Mojica bem mais que Nelson Pereira, o Oficina bem mais que o Teatro de Arena.¹⁰⁴

No próximo tópico investigaremos a história de Rogério Sganzerla para entender os motivos que levaram o diretor a se aproximar do Cinema Novo, sobretudo em sua fase como crítico de cinema, mas como diretor de cinema fez diversas críticas ao movimento, declarando uma guerra aberta nas mídias da época entre o cinemanovistas e os marginais. É importante colocar que essa polêmica foi formada por um movimento plural de ideias e estilos, daí a dificuldade de rotular alguns diretores nesses movimentos. Os filmes

¹⁰¹ COELHO, *op. cit.*, p. 201.

¹⁰² BELAIR, *op. cit.*

¹⁰³ XAVIER, *op. cit.*, 2012.

¹⁰⁴ ARAÚJO, Inácio. No meio da tempestade. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *op. cit.*, p.28.

produzidos pelo baixo orçamento e uma reflexão da linguagem produz um cinema com um forte teor autoral para questionar o cinema clássico e industrial. É nesse contexto que Rogério Sganzerla está inserido quando começa a dirigir seus filmes.

1.3 O diretor sem limites

Rogério Sganzerla nasceu em Joaçaba, no interior de Santa Catarina, no dia 4 de maio de 1946, “vindo de família de classe média do oeste catarinense, com descendência italiana por parte de pai e de mãe”¹⁰⁵. O diretor muda-se, ainda muito jovem, para a cidade de São Paulo para cursar a faculdade de direito. De acordo com Rubens Machado Jr. o diretor “costuma referir-se à mediocridade e pequenez de sua formação interiorana em contraste com a vida metropolitana que passa a ter em São Paulo, desde o começo dos anos 60”¹⁰⁶

Apesar de cursar direito na faculdade, o cinema sempre esteve em sua mente. Quando o diretor chega na capital paulista, Sganzerla começa a frequentar as sessões promovidas pela Cinemateca Brasileira. Conforme Samuel Paiva, o diretor:

Inicia-se na atividade cineclubista graças a Almeida Salles, e logo é conduzido ao espaço onde se reunia parte significativa da intelectualidade brasileira, o Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo.¹⁰⁷

Além de frequentar as sessões da Cinemateca Brasileira, passa a escrever no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, no *Jornal da Tarde* e o *Folha da Tarde* sob influência de seu amigo Almeida Salles¹⁰⁸. É nesse ambiente em que Sganzerla começa a teorizar sobre as perspectivas estéticas do cinema moderno. Segundo Paiva:

O Suplemento Literário, onde o Sganzerla crítico pôde desenvolver seu trabalho durante um intervalo de tempo amplo, surge ao que tudo indica como uma espécie de laboratório conceitual, uma escola de cinema, se se propõe o debate entre os envolvidos com essa publicação. Reflexos desse debate ou, mais propriamente, das ideias defendidas por Sganzerla (que trazem também

¹⁰⁵ MACHADO Jr., Rubens. SGANZERLA, Rogério In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.511.

¹⁰⁶ MACHADO Jr., Rubens. *op.cit.*, 2004. p.510.

¹⁰⁷ PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.32.

¹⁰⁸ Almeida Salles (1912-1996) foi um jornalista e crítico de cinema brasileiro, conhecido por seu trabalho como redator no jornal "O Estado de S. Paulo" durante as décadas de 1950 e 1960. Atuando em um período de intensa transformação do cinema mundial e nacional, Salles se destacou por suas análises profundas e rigorosas, que ajudaram a consolidar a crítica de cinema no Brasil. Almeida Salles teve uma forte influência na crítica cinematográfica brasileira, contribuindo para a fundação de instituições culturais como a Cinemateca Brasileira e a Filмотeca do Museu de Arte Moderna.

indícios da edição de seus mestres) nas páginas do jornal chegarão mais tarde aos seus filmes.¹⁰⁹

Não demorou muito, porém, para Sganzerla iniciar suas atividades como diretor de cinema. Ao longo de sua trajetória no campo cinematográfico, o catarinense iniciou seus trabalhos ainda muito jovem, realizando seu primeiro curta, *Documentário* (1966), com apenas 23 anos. Após apenas dois anos, finaliza seu primeiro longa-metragem: *O bandido da luz vermelha* (1968). Desse modo, tanto seu trabalho como diretor como o de crítico possibilitaram Rogério Sganzerla de entrar em contato com diversas cinematografias. De acordo com Gilmar Alexandre, “Sganzerla procurou condensar, de diferentes maneiras, meios de comunicação de massa e Oswald de Andrade, Nouvelle Vague e Chanchada, Zé do Caixão e Godard, Jimi Hendrix e Orson Welles”¹¹⁰.

Em 1968, durante as filmagens de *O bandido da luz vermelha*, Sganzerla inicia sua relação com Helena Ignez, atriz que naquele momento era considerada “a musa do Cinema Novo”, e que se torna sua parceira. Em 1969, lança seu segundo longa-metragem, *A mulher de todos*, estrelado por Helena Ignez, Jô Soares e Paulo Villaça. O diretor apresenta sua película no Festival de Cinema de Brasília de 1969, no qual acaba se aproximando de Júlio Bressane e resultando na criação da Belair em 1970. Para Gilmar Alexandre:

O “cinema experimental”, proposto por Rogério Sganzerla e outros cineastas, incomodou a alguns integrantes do Cinema Novo, isso não é novidade. Entretanto, mais do que externar uma oposição estética e conceitual ao “cinemanovismo”, o posicionamento crítico e político de Rogério Sganzerla aponta para “possíveis diálogos” que deixaram de ser estabelecidos durante as décadas de 1960 e 1970, entre o Cinema Experimental e o Cinema Novo. A ideia em se travar um diálogo estético através, entre outros aspectos, da linguagem cinematográfica, parecia ser uma vertente necessária para a efetivação de uma continuidade no cinema brasileiro. Rogério Sganzerla buscou esse “diálogo” cinematográfico tanto na retomada de alguns trabalhos de Welles quanto nas incursões do cineasta catarinense pela música¹¹¹.

Ainda sobre esse período de transição da década 1960 e 1970, Ismail Xavier coloca que o cinema brasileiro:

(...) não facilita a tarefa de quem queira mapeá-lo, marcar períodos, encontrar estéticas aglutinadoras. No fim do Governo Médici, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto à Embrafilme, do que uma estética. Na política de produção e no debate cultural,

¹⁰⁹ PAIVA, Samuel. *op. cit.*, 2004. p.32.

¹¹⁰ SILVA, Gilmar Alexandre da. **Danças com o cinema, filmando a história**: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008, p. 16.

¹¹¹ SILVA. *op.cit.*, p. 77.

o dado é a consolidação da polaridade entre o cinemão, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem. [...] No período, prevalece a invenção de caminhos pessoais e muitas opções borram as fronteiras a princípio nítidas.¹¹²

O trabalho analisa os filmes produzidos por Sganzerla no início do Governo Médici, ainda quando os movimentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal estavam com todo o seu vigor, onde as linguagens estéticas se confrontavam. O horizonte de perspectiva dos artistas estava em debate, foram diversas as opções escolhidas para a linguagem cinematográfica. O objetivo do trabalho é entender a linguagem estética desenvolvida por Rogério Sganzerla antes dos caminhos serem fechados pela ditadura militar.

Para Gilmar Alexandre, “o aparato estatal (representado na ação da Embrafilme) aliado à matriz econômica acabou por embotar o ritmo de produção dos filmes, deixando à margem do apoio do Estado aquelas propostas filmicas “pouco edificantes”. Assim, a análise cinematográfica busca compreender as mudanças estéticas propostas por Sganzerla e por qual motivo o diretor se alinha a vertente de contestação do Cinema Novo.

1.4 A formação da Belair

A produção do Cinema Marginal é bastante numerosa e muito heterogênea. O grupo de São Paulo tem como principais representantes: Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, José Agripino de Paula, Carlos Reichenbach, João Callegaro, Andrea Tonnaci, Júlio Calasso e Joao Silvério Trevisan. No Rio de Janeiro temos: Júlio Bressane, Neville d’Almeida, Geraldo Veloso entre outros. O Cinema Marginal, ademais, não é restrito aos polos de Rio de Janeiro e São Paulo, mas dispõe de relevantes diretores da Bahia, de Minas Gerais, entre outros estados. Conforme Estevão Garcia, a ruptura entre o Cinema Marginal e o Cinema Novo se fez mais forte no Rio de Janeiro, pois esse concentrava os jovens diretores de maneira mais direta sob influência estética cinemanovista. Colaboravam, desse modo, como assistentes ou tendo uma relação maior de amizade com os diretores do Cinema Novo, como foi o caso de Júlio Bressane.

Rogério Sganzerla, no final dos anos 1960, já tinha se consolidado como crítico de cinema e iniciava sua carreira como diretor. Sua primeira experiência no audiovisual

¹¹² XAVIER. 2001, p.80.

foi o curta-metragem intitulado *Documentário* (1966), realizado com Andrea Tonacci, que participou na fotografia do filme, e com o curto elenco de Vitor Lotufo e Marcelo Magalhães. De acordo com Ruy Gardnier:

Realizado com o incentivo do “guru” e presidente da Cinemateca de Santos Maurice Legeard, o filme narra as conversas e andanças de dois jovens sem muito o que fazer, que procuram uma sessão de cinema para passar o tempo. Mas o que o filme realmente mostra é a dúvida de toda uma geração: “Que filme fazer?”¹¹³.

O diretor, portanto, já se propunha a questionar e dialogar com a nova conjuntura imposta pela ditadura militar. É imbuído desse sentimento que, dois anos depois, lançou seu primeiro longa-metragem, *O bandido da luz vermelha* (1968). Na película, não há nenhum horizonte utópico ou uma promessa de um mundo melhor, como na primeira fase do Cinema Novo, mas encontramos um bandido sem esperança de salvação, sem perspectiva de alterar a sua realidade. Não à toa que a fala marcante do protagonista é “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”. Essa atmosfera de caos e incertezas já era sentida no próprio Cinema Novo, em sua segunda fase.

O bandido, no entanto, foi um terremoto que abalou a crítica cinematografia, os diretores de cinema e ao público. João Carlos Rodrigues coloca que o filme foi um desafio à estética e à política do Cinema Novo e a de Glauber Rocha, em particular. Em entrevista publicada pela *Folha de São Paulo*, Helena Ignez afirma após o lançamento do filme houve “uma espécie de ciúme, um sentimento natural por um cineasta mais jovem e tão explosivo que de repente surgia de um outro ambiente”. Bernardet, ademais, coloca que “*O Bandido da Luz Vermelha*”, “foi marginalizado pelos circuitos e pela censura”¹¹⁴.

Julio Bressane teve uma trajetória diferente de Sganzerla. O carioca, desde muito jovem, colaborava com as produções cinemanovistas. Participou, desse modo, como assistente de direção no primeiro longa de Walter Lima Júnior, *Menino de engenho* (1965). Ainda, dirigiu o curta *Lima Barreto – Trajetória* (1966) e *Bethânia bem de perto* (1966). No longa-metragem, dirige o filme *Cara a cara* (1967), que de acordo com Bernardet “foi recebido pela imprensa como um filme da nova geração do Cinema Novo”¹¹⁵.

¹¹³ GARDNIER, Ruy. *Documentário*. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; DE ALBUQUERQUE, Heloísa Cavalcanti (Ed.), *op. cit.*, p.86.

¹¹⁴ BERNARDET, *op. cit.*, p.12.

¹¹⁵ BERNARDET, *op. cit.*, p.12.

Em entrevista realizada ao Museu de Imagem e Som (MIS) e disponível no Youtube, Bressane relembra foi justamente no festival de Cannes em maio de 1969, no qual o diretor levou o filme *Cara a cara* e viu os filmes produzidos pelos cinemanovistas, como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) de Glauber Rocha, que o diretor sentiu uma decepção muito grande com a cinematografia brasileira. Os filmes, de acordo com o cineasta, foram saudados como uma “grande conquista”, porém, o diretor encarou como sendo o inverso, um retrocesso. Colocando os filmes como um “tropeço”.

No depoimento, registrado no dia 01 de fevereiro de 1990, Júlio Bressane comenta que tinha uma relação íntima com Glauber Rocha e no festival compartilhou a sua ideia de produzir dois filmes em 16mm (*Matou a família e foi ao cinema* e *O Anjo nasceu* ambos de 1969) em um estilo mais experimental se afastando da linguagem estética cinemanovista, mas foi alertado por Glauber:

Quem brigar agora com o cinema novo é um suicida. Nós vamos ficar com a faca e o queijo na mão. É loucura, não faça isso... agora você pode fazer o filme que você quiser, pode fazer dois filmes por ano, nós vamos ter agora essa empresa, é uma estatal, uma coisa prolongada. Eu falei que não iria.¹¹⁶

O que interessa para a pesquisa não é compreender quem está certo ou errado nesse choque, ou se as afirmações feitas pelo diretor são fundadas na materialidade, ou seja, uma veracidade inquestionável. Sendo que trabalhando com a memória dos envolvidos a razão e a paixão misturam-se produzindo um discurso com um viés. Porém, o testemunho de Bressane nos ajuda a compreender um sentimento dentre alguns diretores que se alinharam com o Cinema Marginal. Criando a narrativa estabelecida na historiografia, estabelecida sobretudo por Fernão Ramos em que coloca que:

Parece haver um afastamento entre o dileto pupilo [Sganzerla] e os ‘cardeais’ [do Cinema Novo]. Trilhando um caminho de aprofundamento e radicalização de algumas propostas estéticas que estavam no ar, a narrativa explosiva e irrequieta de *O Bandido [da Luz Vermelha]* aparece a estes ‘cardeais’ como algo essencialmente incômodo. Talvez fosse o reconhecimento de que a ‘franja da vanguarda’, a menina dos olhos verdes da ‘invenção’, não mais pertencesse àqueles que desde o começo da década a detiveram.¹¹⁷

O cinema ocupava um papel central no ordenamento do campo cultural brasileiro, desse modo, a disputa pelo mercado, pelas opções de linguagem cinematográficas tomavam grandes proporções, com embates de novos cineastas do Cinema Marginal, puxando para seu grupo a questão da invenção, e os cinemanovistas. De acordo Frederico

¹¹⁶ **Memória do Cinema I Júlio Bressane.** *op. cit.*

¹¹⁷ RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal** (1968/1973): A Representação em seu Limite. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987, p. 77.

Coelho em uma coluna intitulada “Cinemateca” Torquato Neto investigou as discussões sobre o cinema nacional e entendeu que a tomada de posição de alguns diretores se dava pela fundação da Embrafilme, os altos custos de suas produções e o “didatismo histórico” de muitos filmes da época o que levava a crítica na produção cinematográfica.

É nesse sentido de destruição do “velho” para a consolidação do novo que Júlio Bressane acaba se desvencilhando do Cinema Novo para seguir sua própria linguagem estética. Leonardo Esteves afirma que:

A fase colorida do Cinema Novo, finalizada em 1969, consolida um êxito inquestionável no que concerne à conquista de uma plateia internacional. O dragão da maldade contra o santo guerreiro, de Glauber Rocha, estreia em Cannes, ganha prêmio de melhor direção e chega a ser saudado com a capa dos Cahiers du cinéma; Brasil ano 2000, de Walter Lima Jr. É projetado em Berlim, onde é agraciado com o Urso de Prata; Os herdeiros (que possuía o nome provisório de O brado retumbante, como se lê no texto de Caldeira), de Carlos Diegues, e Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade, são lançados entre agosto e setembro no Festival de Veneza, que naquele ano não promove premiações. Ao mesmo tempo em que o Cinema Novo parecia ter vencido o risco da transformação pelo desafio da cor para o público estrangeiro nos festivais europeus de maior prestígio, começa a se notabilizar uma crítica a este trajeto em solo brasileiro. Ela dá os primeiros indícios ainda de forma descoordenada na quinta edição do Festival de Brasília, em novembro de 1969.¹¹⁸

Rogério Sganzerla era um diretor externo ao grupo do Cinema Novo, era um diretor em processo de consolidação no campo. O catarinense fez estrondo no meio cinematográfico com um filme revolucionário *O Bandido da luz vermelha* em 1968. Com o avanço repressivo da ditadura militar o diretor entendeu que se fazia necessário uma nova linguagem para dialogar com o período ditatorial.

Sganzerla apresentou uma forte ressonância em bilheteria e crítica cinematográfica após seus três primeiros filmes, sobretudo a película *A mulher de todos* (1969) sendo um sucesso comercial e ganhando prêmios no Festival de Brasília de 1969. Desse modo, existiram alguns pontos de conflito entre o diretor e o grupo cinemanovista na disputa por questões mercadológicas do cinema e por questões estéticas.

Segundo testemunho de Helena Ignez houve um boicote do filme por parte dos cinemanovistas, que foi proibido de passar em algumas salas de cinema no Rio de Janeiro¹¹⁹. Ademais, o diretor buscava uma linguagem de exaltação da cultura brasileira

¹¹⁸ ESTEVES, Leonardo. O processo da cor no cinema brasileiro moderno: aspectos técnicos e estéticos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 36, 2023, p. 118.

¹¹⁹ “Entrevista com Helena Ignez”. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/42/entrevistahelenaignez.htm> Acessado em 12 de junho de 2024.

por meio da colagem de variados signos e liberdade criativa do autor e criticou abertamente o filme *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade que ganhou os prêmios de melhor roteiro, argumento, diálogo, cenografia e figurino entre outros.

O 5º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, realizado em 1969, representou uma oportunidade dos diretores de manifestar um novo olhar da cinematografia brasileira, sobretudo os cineastas desgostosos com os rumos do Cinema Novo e do cinema industrial. De acordo com Bressane o surgimento da Belair se deu em um determinado momento do cinema brasileiro “quando a tendência era a dinamitação da criação em nome de uma indústria e da repetição exaustiva de maus exemplos do passado, desta vez, parece incrível, limitados pela má utilização da cor”¹²⁰.

Desse modo, Bressane apresentou o filme *O Anjo nasceu* e Rogério Sganzerla *A mulher de todos*. Os dois diretores foram profundamente impactados com os filmes e dispuseram de uma admiração mútua. Para Bressane, o filme de Sganzerla “operou-se dentro de mim uma transformação, uma metamorfose. Eu considerei, e considero, “*A Mulher de Todos*”, o maior filme que eu tivesse visto no cinema brasileiro em todos os tempos”¹²¹.

“O Anjo Nasceu” era justo o oposto da “A Mulher de Todos”. “A Mulher de Todos” tinha um cuidado de mise-en-scène, de enquadramento... É um grande exemplo do que poderia ser um cinema industrial no Brasil. Mas o “O Anjo Nasceu” era justamente o oposto. Era um filme de uma certa voga dos anos 60, com a fotografia muito granulada, os planos-sequências enormes. Eu nunca imaginei que você, que havia feito “A Mulher de Todos”, pudesse ver um filme como aquele e gostar, mas você gostou muito e veio falar comigo na porta do Hotel Nacional, em Brasília. Eu falei: “O maior filme do festival é ‘A Mulher de Todos’ “. Você respondeu: “Não, é ‘O Anjo Nasceu’ ”.¹²²

Para Leonardo Esteves (2023), os diretores, por meio dos filmes *A mulher de todos* e *O anjo nasceu*, criticaram o Cinema Novo em sua encorpada pela cor e sua busca pelo aprimoramento estético e consagração internacional. Seu principal alvo foi Glauber Rocha, por sua produção de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e por melhor representar o papel de liderança do movimento. Nesse sentido, os diretores atacaram a produção cinemanovistas. Bressane afirma que o uso da cor implica em uma “fotografia pré-histórica” com “deformações provocadoras”¹²³. Sganzerla afirma: “Ver um

¹²⁰ BRESSANE, 1971 apud ESTEVES, 2023, p.120.

¹²¹ LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6.

¹²² *Ibid.*, p.6.

¹²³ BRESSANE, Apud ESTEVES, 2023, p.119

cangaceiro com um lenço rosa-*shocking* só porque o filme é colorido é um troço que me agride fisicamente”¹²⁴. Apesar de os filmes dos diretores da Belair tratarem de temas completamente diferentes, os cineastas tinham como ponto comum a reprovação dos trabalhos coloridos dos cinemanovistas e sua busca de uma qualidade estética.

Exaltado por esse sentimento, Sganzerla, após o término do 5º Festival de Brasília, no meio da madrugada, bate na porta do Hotel em que Bressane estava hospedado e declara sua ambição de montar a produtora com o dinheiro que ganharam com seus longas-metragens. Desse modo, a Belair surge quando Sganzerla, Bressane e Helena Ignez criam uma produtora para realizar filmes com liberdade estética e puramente experimentais, sem imposições mercadológicas, com um esquema de produção simplificado, utilizando-se de poucos atores e atrizes, baixo financiamento e por um rápido período de filmagens.

A Belair foi uma coisa de um entendimento efetivo assim: queríamos aquilo, buscamos aquilo, procuramos dentro do que tínhamos ali. Os seus dois filmes (aqui, Bressane refere-se ao *Bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, filmes de Rogério Sganzerla) tinham dado dinheiro. Eu tinha também um dinheiro pessoal (sic), juntamos e fizemos uma coisa que foi, dentro do cinema brasileiro, uma experiência de renovação de uma tradição, que já existia e também pioneira, porque nós fizemos deliberadamente uma escolha, vamos dizer assim, pelo cinema. Fizemos uma escolha camicase. Eu não imaginei que aquele movimento fosse causar tanta influência, como causou depois. Ele influenciou de maneira às vezes irresolvível (sic). Os realizadores. (...) O que houve de raro no negócio da Belair, além da coisa de reviver o cinema experimental, foi o fato de ter havido um encontro afetivo, artístico de dois artistas. Isso é raríssimo. (...) Houve uma mútua consideração e uma mútua antropofagia.¹²⁵

A Belair foi uma produtora com três sócios, dois cineastas e uma atriz: Rogério Sganzerla, Bressane e Helena Ignez. De acordo com Ruy Gardiner¹²⁶, amparados financeiramente pelo sucesso de *A mulher de todos*, pelo dinheiro de Helena Ignez e pela herança de Júlio Bressane, em um curto período, realizaram seis longas-metragens: *A Família do Barulho*, *Cuidado Madame*, *Barão Olavo*, *o Horrível*, todos de Júlio Bressane e *Sem essa*, *Aranha*, *Copacabana mon amour* e *Carnaval na lama*, de Rogério Sganzerla, todos realizados em 1970. Ainda, registravam os bastidores da produtora, o que gerou um curta metragem de Helena Ignez intitulado *A miss e o dinossauro*, lançado somente em 2005.

¹²⁴ SGANZERLA, Apud ESTEVES, 2023, p.119.

¹²⁵ BRESSANE, apud DA SILVA, 2008, p.115.

¹²⁶ GARDNIER, Ruy. A experiência da Belair: exceção ou regra? In: ___ Catálogo do curso **A invenção do cinema marginal**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasília/ Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2007.

A produtora teve uma curta existência, uma vez que os sócios tiveram que sair do Brasil às pressas, rumo à Europa, para escapar dos braços da ditadura militar. Desse modo, nenhum dos filmes produzidos foi lançado comercialmente, tendo sua circulação restrita a exibições especiais na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

Curiosamente, a Belair nunca chegou a ser registrada oficialmente, não existindo nenhum documento que comprove sua existência, além de depoimentos dos diretores e a cena inicial na qual mostra quem produziu os filmes. Nesse sentido, foi uma produtora imaginária, mas que gerou um terremoto no meio cinematográfico. Teve como premissa a demolição do discurso clássico do cinema, realizando filmes baratos e em um curto período e com uma equipe enxuta. É de se ressaltar que, com a ditadura militar, produzir filmes não era tarefa fácil. Nesse sentido José Mojica Marins afirma que:

Fazer cinema nos anos 1960/70 era um foguete, era mais fácil fazer um foguete ir pra Lua que fazer cinema aqui. Entrava polícia no meio, eu sei que muitos eram chamados pra fazer depoimentos, eu mesmo cheguei a ser preso, com alegações, sempre havia alegações terríveis...¹²⁷

Assim os diretores adotaram a precariedade brasileira e o discurso debochado para representar a linguagem cinematográfica em suas obras. A fase da Belair não significou apenas uma simples passagem na trajetória dos artistas ligados a produtora, mas também uma maneira de contornar a situação e realizar os filmes durante o momento mais sensível da ditadura militar, ampliando os intensos movimentos de resistência democrática. O simples fato de empunhar uma câmera na mão já se tornava um empecilho e uma grande provocação. A Belair representou, para o grupo, um momento de invenção e liberdade dentro do momento mais truculento da ditadura militar unidos pela vontade de fazer cinema, para Bressane a produtora foi responsável por:

Um cinema que tivesse ligado a uma ideia de criatividade, de invenção, liberdade irresponsável. Usando de todo repertório que podíamos ter ali, intelectual, físico, financeiro, tudo. Vontade de fazer e de se expor aquela coisa...esse me parece ser o mérito da Bel-Air, o cinema feito como um instrumento de transformação.¹²⁸

Deste modo, os cineastas recusaram passividade dramatúrgica, utilizaram-se da fragmentação da narrativa e dialogaram com a tática da guerrilha urbana. Os filmes da Belair foram produções instantâneas que revolucionaram o modo de se fazer cinema.

¹²⁷ PUPPO, *op. cit.*, p.127.

¹²⁸ BRESSANE. Depoimento in: **Exposição Ocupação Rogério Sganzerla**. São Paulo: Itaú Cultural. 2010. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/>. Acesso em 02 de junho de 2024.

Nesse sentido, Bressane afirma que a novidade da época era o “terrorismo e as técnicas do terrorismo”. Para o cineasta:

Os assaltos a bancos, os aparelhos, as ações rápidas, tudo planejado pra coisa de pouco segundos, a poucos minutos de ação. Tudo bem-feito pra que desse certo. Ação altamente clandestina, com tudo contra. Só dependia daqueles que estavam operando, da maneira mais obscura possível. Não sabiam o que estavam fazendo. Distribuíam panfletos na rua, para as pessoas saberem o que estava acontecendo. Tudo isso, evidentemente, estava dentro dos filmes, isto era a novidade da época. Esse era o charme da época. Eu diria a você que isso era a beleza da época. Então, evidente que isso está dentro dos filmes. Agora isso está dentro dos filmes de uma forma recriada como imagens, dando-se como poesia, mas sem dúvida, o terrorismo tinha muito de obra de arte ali.¹²⁹

Na visão de Sganzerla sobre o campo cinematográfico brasileiro dos anos 1960, o diretor entendeu que:

Existem dois cinemas: o novo rico e o cinema de guerrilha. Nesta última perspectiva é que se alinha a nova geração[...] há muito interesse por parte de gente inexperiente, ou quase, em trabalhar com celuloide, fazer filmes, mudar as atuais condições do Cinema Novo. Ele está um pouco desgastado.¹³⁰

Nos anos de 1969 e 1970 os artistas da Belair declaram uma guerra aberta contra o Cinema Novo, sobretudo contra Glauber Rocha. Outrora defensores do movimento julgaram que este havia se distanciado de seu viés vanguardista para a conquista do mercado. Nesse sentido, Sganzerla e Helena Ignez, em uma célebre entrevista dada ao jornal *O Pasquim*, caracterizaram o Cinema Novo como um “movimento de elite, paternalista, conservador e de direita”¹³¹. Para Estevão Garcia:

O cineasta catarinense se coloca como o novo diante desse movimento que avalia como velho. Em sua estratégia, faz questão de deixar claro que não pertence às correntes conservadoras tradicionalmente contrárias aos cinemanovistas. Se é contra ao Cinema Novo, isso não o alinha aos cineastas comerciais, aos críticos tradicionais ou aos dirigentes do INC. Sganzerla, ao chamar o Cinema Novo de um movimento de direita e reacionário na entrevista a *O Pasquim*, se baseia em dados que interpreta como antivanguardistas: a consagração inquestionável e a procura da conciliação com o público através de métodos supostamente não autênticos.¹³²

Entretanto, a atitude agressiva realizada pelos marginais e os diretores da Belair em relação ao Cinema Novo não foi de todo negativa, pois possibilitou um maior holofote sobre dos filmes realizados pelos diretores. Nesse sentido Sganzerla comenta sobre essa ação:

¹²⁹ BELAIR. *op. cit.*

¹³⁰ SGANZERLA, Apud, GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2018, p.48.

¹³¹ CANUTO, *op. cit.*, 54.

¹³² GARCIA, *op. cit.*, p. 262.

Falando mal do cinema novo eu me esculhambo, eu me estrepo, é um negócio, inclusive, com um certo tom suicida, mas também eu ganho uma projeção que me interessa. Eu preciso jogar com isso.¹³³

Como veremos nos próximos capítulos, os filmes da Belair apresentam o ápice do cinema marginal, em sua “vertente carioca”, afastado da vertente paulista mais focada nas pornochanchadas da Boca do Lixo. A Belair representou para os diretores as possibilidades ilimitadas de expressão do autor e um total campo de experimentação sem se preocupar com os imperativos do mercado exibidor, explorando os indivíduos marginalizados na sociedade como os bandidos, as prostitutas e os homossexuais. Para tal, a estética que os diretores, em geral, utilizam de longos planos sequências, imagens abjetas, como vômitos, o lixo, o sangue, excrementos. As películas, ademais, contam com uma narrativa fragmentada, os personagens não possuem intriga desenvolvida, para Fernão Ramos:

O mundo ficcional se apresenta fragmentado e o tom da representação constantemente se eleva para atingir graus extremos de intensidade dramática. A ação parece ter uma direção única em seu movimento: no sentido da repetição, da fragmentação e da elevação do tom dramático.¹³⁴

A Belair ainda serviu como ponto de encontro onde se aglutinou “a produção mais significativa do marginal carioca”¹³⁵ com passagens de Elyseu Visconti, Neville d’Almeida, Sylvio Lanna, Serginho Bernardes, entre outros.

¹³³ CANUTO, *op. cit.*, 63.

¹³⁴ RAMOS, Fernão. *Op. cit.*, 1987, p 96.

¹³⁵ RAMOS, Fernão. *op. cit.*, 1987, p.97-98.

Capítulo 2 - *Sem essa, Aranha* (1970)

Neste capítulo pretende-se analisar o filme *Sem essa, Aranha* realizado em 1970. A película, de Rogério Sganzerla, objeto central deste tópico, teve sua trajetória interrompida e atrasada pela censura da ditadura militar brasileira. Abordar esta obra é tarefa bastante complexa. Por um lado, trata-se de um filme realizado em um momento crucial no campo da cultura brasileira. Sganzerla, em sua filmografia, dialoga com a conjuntura política e intransigente do pós-1968, que marcou a produção artística e cultural e delimitou novos paradigmas para os artistas.

O filme aglutina elementos do cinema marginal, corrente cinematográfica que durante toda a década de 1960 realizou transformações na maneira de se fazer cinema no Brasil, como já foi dito, estabelecendo uma postura estética de vanguarda. Vale lembrar que os marginais não representavam um grupo coeso, mas uma atmosfera de radicalização de jovens cineastas, atores e produtores de cinema. Assim, uma análise mais detida dessa obra deve considerar as questões específicas da linguagem cinematográfica, bem como questões ligadas ao contexto de produção.

As transformações culturais e estéticas dos anos 1960 marcaram o cinema brasileiro, que internalizou a crise política da época. Como vimos no primeiro capítulo, algumas das críticas que os marginais e sobretudo os diretores da Belair realizaram contra o Cinema Novo, os próprios cinemanovistas já refletiam e mudavam os modos de sua cinematografia. Com o golpe civil-militar de 1964 e, sobretudo, com o decreto do AI-5 em dezembro de 1968, a proposta revolucionária estrutural foi profundamente abalada, abrindo margens para novos caminhos dos artistas brasileiros. Em sua fase na Belair, Sganzerla radicalizou a estética cinematográfica em seus filmes, alguma das cenas são feitas em um esquema de guerrilha, temendo a perseguição política, o diretor descia para registrar um ato de 10 minutos e depois abandona o local, incorporando a exasperação, o deboche e intensifica a agressividade ao espectador, com cenas constantes de gritos e vômitos. De acordo com Sganzerla¹³⁶, a Belair tinha como proposta a demolição do discurso acadêmico e mercadológico.

Desse modo, os filmes dialogam com os impasses e as contradições das visões de progresso e a crença na modernização brasileira. Esta, era encabeçada pela ditadura

¹³⁶ CANUTO, *op. cit.*, p.120.

militar, porém, apesar de um crescimento econômico, a riqueza produzida ficava concentrada na mão de poucos. Assistia-se a vitória da experiência autoritária e do pensamento conservador e tecnocrático. A tática adotada pela produtora foi a do choque como recurso estético, valendo-se do desconforto do espectador para expulsá-lo da via contemplativa. Essa seguiu uma tendência cara à arte brasileira dos anos 1970 no diz respeito à superação do modelo convencional estabelecido na relação espectador-obra. Fernão Ramos ao analisar o cinema marginal entende que o termo marginal:

Aponta para o estado de espírito de uma geração que decidiu fazer cinema, remoendo por dentro um universo ideológico novo, sob o choque múltiplo de uma revolução de costumes e de uma revolução social (...) O canto melancólico dos excluídos da mídia também. Mas o marginal-herói, o marginal no centro, o marginal como proposta de choque, de ruptura, o marginal sob a pele, construindo sua densidade enquanto movimento, vive nesse período. E mais – nunca poderemos esquecer: o horror, a proximidade agonizante do inimigo prepotente e autoritário; a ameaça da lenta e ignóbil destruição física: a tortura.¹³⁷

Desse modo, os filmes produzidos pelos marginais dialogam com esse contexto de horror e representam em suas narrativas figuras e atos de abjeção, como é o caso do protagonista do filme *Sem essa, Aranha*. Aranha, um capitalista que é capaz de realizar as ações mais asquerosas em seu convívio social.

Capítulo 2.1 – *Sem essa, Aranha* por um filme experimental

O filme foi gravado com bitola 16mm e é composta por 15 planos-sequências, tendo duração total de 1 hora e 32 minutos. O diretor realiza suas filmagens com uma câmera na mão e segue os personagens, os transeuntes e por vezes os espaços das cidades ou dos campos, de maneira livre, sem um compromisso com um enquadramento rígido.

Sganzerla escancara a utilização *kitsch* em seu filme, nos diálogos do personagens, em suas roupas espalhafatosas, com objetos fora do tamanho normal, nos elementos sonoros que destoam da linguagem narrativa, causando elementos de estranheza, de agonia, acentuando a miséria na sociedade e corrompendo a sanidade mental dos personagens. Ou seja, sua linguagem cinematográfica é de agressão ao espectador em um contexto que sua revolta alimentava um combustível de revolução política e cinematográfica.

¹³⁷ PUPPO, Eugênio. *op. cit.*, 2001, 127.

A Belair não executou apenas uma nova forma de se fazer cinema – com uma equipe reduzida composta unicamente por amigos; uma produção baseada no improviso e na criação momentânea. Ademais, esse processo possibilitou uma maneira vivenciar o cinema e de resistir, frente aos atos de censura e repressão da ditadura militar. Em um momento da história brasileira em que o simples fato de empunhar uma câmera já era um ato de resistência, sua saída foi o experimental e a radicalização da linguagem. Assim, o filme é uma produção cinematográfica independente, em diálogo com o movimento tropicalista e com a estética do cinema marginal.

Sem essa, Aranha (1970) é um marco no cinema brasileiro, dirigido por Rogério Sganzerla quando ele já tinha uma forte ressonância no campo cinematográfico, justamente pelo seu filme de maior sucesso, *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969).

De acordo com o site da Cinemateca Brasileira a sinopse do filme é: “viciado em jogo do bicho, homem vive com três mulheres”¹³⁸. De fato, o filme não tem uma trama complexa, com um profundo desenvolvimento dos personagens ou uma dramatização da diegese, entretanto, trata de questões sensíveis à sociedade brasileira, como a fome, a miséria, desigualdade social, a dúvida sobre o que é o Brasil e o brasileiro.

No filme, com a montagem de Júlio Bressane, apesar de a narrativa não contar uma história linear, acompanhamos o personagem de Aranha, inspirado na figura Zé Bonitinho, ambos interpretado por Jorge Loredó. Aranha é um capitalista cujo valores morais demonstram-se nulos pela revelação de seus diversos golpes e esquemas para enriquecer, mas também por suas atitudes machistas e criminosas. Ademais, observamos a relação do personagem com suas mulheres, personagens sem nome, vividas por Helena Ignez, Maria Gladys e Aparecida.

No início do filme, Aranha é apresentado como um homem de postura exuberante e caricata pela cafonice de seu figurino, seu modo de falar e seus elementos surreais que chegam a ser cômicos. Porém, o personagem é um charlatão com elementos escancarados de machismo, misoginia, preconceitos e ironicamente que se vangloria de seus feitos e se coloca como um herói nacional, mas na verdade é um egoísta e narcisista.

¹³⁸Bases de dados da Cinemateca brasileira, disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 13/08/2024.

A trama se passa no Rio de Janeiro e traz uma passagem pelo Paraguai. A produção representa o caos dos personagens e seus relacionamentos sociais. Na fala de Luiz Gonzaga em um dado momento do filme, o personagem olha para a câmera e diz “não sei se vocês perceberam, mas estamos vivendo um anti-Brasil, não sabemos o que vai ser nem onde vamos parar”. Essa cena exemplifica aquilo que Raymond Williams coloca como uma estrutura de sentimento¹³⁹, de acordo com Cevasco esse conceito:

é a articulação do emergente, do que se escapa à força acachapante da hegemonia que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação.¹⁴⁰

A frase de Gonzaga levanta alguns pontos importantes sobre o estado da arte naquele momento. De acordo com Inácio Araújo:

Ninguém queria mais ouvir falar de ligas camponesas, do CPC, do Brasil profundo e rural. Nada disso. O cerne do país era mesmo urbano. E nesse urbano o modo de agir privilegiado era o banditismo, a contravenção. Se houvesse uma arte (e em geral não havia, a arte era outra futilidade), então ela seria dessa gente.¹⁴¹

Nesse sentido, Inácio Araújo aponta para uma nova sensibilidade dos artistas culturais, que perderam seu espírito revolucionário e buscaram uma nova forma de dialogar com seu tempo. Nesse sentido, a estrutura de sentimento dialoga com os valores e os sentidos vividos ativamente. No caso brasileiro, após AI-5, essa estrutura é marcada por uma crise de identidade, no meio ao caos de perseguição política e cultural. Não à toa, narrativa e o mundo real se misturam no filme. O campo cultural teria que dar suas respostas para qual deve ser rumo a ser seguido pelos artistas nas questões da linguagem artística e como enfrentar a ditadura militar naquele momento, Sganzerla partiu para o deboche e o *kitsch* para atacar a estrutura narrativa do cinema mercadológico.

Assim, diversas passagens mostram Aranha dialogando com os membros da produção da película. Na primeira cena do filme, temos Jorge Loredó fazendo um discurso, atrás de uma cancela escrita “pare” já demonstrando que a visão a ser combatido no filme seria a proposta por Aranha. Nela, em uma atitude zombeteira, fala para vender o mesmo carro três ou quatro vezes, essa seria a solução para sair da crise e em meio aos cochichos de vozes em off da produção ele ordena silêncio.

¹³⁹ A estrutura de sentimento é um conceito desenvolvido por Raymond Williams para descrever as formas pelas quais os sentimentos, as experiências e as percepções são organizadas em uma sociedade em um determinado momento.

¹⁴⁰ CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 158.

¹⁴¹ ARAÚJO, Inácio. *op. cit.*, 2004, p.28.

Sganzerla, por meio de um plano-sequência, acompanha o perambular exótico de Aranha por dentro de um edifício, mas logo o tira de enfoque para enquadrar as janelas e dar uma visão panorâmica da rua de fora. Com um pequeno corte, o diretor segue a imagem de uma mulher – Helena Ignez – percorrendo a rua em frente ao prédio, as filmagens são realizadas com a câmera na mão e sem a tentativa de manter o enfoque, somos levados ao reencontro com Aranha que aparece misticamente em um sofá, mas logo se dirige ao carro em que Helena Ignez estava o esperando. A personagem da atriz não tem um nome e sua história não é apresentada, mas logo percebemos que se trata de um casal disfuncional. A cena apresenta, diálogos contraditórios e sem lógica narrativa, Aranha quer demonstrar sua boa índole e que se preocupa com os brasileiros, no entanto suas ações são abomináveis culminando no estrangulamento de sua esposa.



Figura 1 - Discurso inicial de Aranha.



Figura 2 - Aranha estrangulando sua mulher.

Essa breve passagem condensa de forma eficaz as características distintivas do personagem, revelando sua natureza corrupta e sua índole deplorável apresentada por meio da estética *kitsch*. Já pela personagem de Helena ficamos com algumas questões, por qual motivo ela se casou com ele? como ela aguenta ficar com esse empresário? Por que ela não resiste as agressões e atitudes?

A segunda cena do filme é acontece em um cabaré no Paraguai, aparecem várias dançarinas seminuas, homens sem camisa, algumas pessoas fumando dentro do estabelecimento, a presença de duas mulheres (Helena Ignez e Maria Gladys) dançando com suas expressões faciais aparentando tédio, estão ali por obrigação. Aranha, para os festejos e começa um monólogo, quer acabar com os erros dos últimos sessenta séculos, que já fez tudo que um homem branco poderia fazer, tem 6 mil anos pesando nas costas dele e termina com um grito de *streak tease*, seu discurso mistura um teor político, com infantilidade e seu egocentrismo.

Após esse discurso, Helena Ignez aparece forçando o vômito em reação às falas de Aranha. A personagem, ainda, lê uma passagem de Leon Trotsky no livro *Literatura e Revolução*, publicado em 1924, na qual coloca: “Não se sabe ao certo se ele crê ou não. Seu Deus repentinamente escarra sangue, enquanto a virgem se entrega a certo húngaro por algumas peças de metal amarelo” e volta a forçar o vômito agora acompanhada de

Maria Gladys e ficam um longo tempo cuspidando baba da boca. Ao comentar essa cena Adriane Puresa coloca que:

A praia de Copacabana entardecendo é visível ao fundo. Nessa sequência, Sganzerla utiliza os efeitos teatral e de evidenciação, de Brecht, para salientar a representação do ator, lembrar ao espectador do uso da câmera, e proporciona, através do estranhamento, um distanciamento que permitirá ao público a desalienação daquilo que vê.¹⁴²

O exagero da interpretação das atrizes provoca um distanciamento que permitirá ao público a desalienação daquilo que vê. O espectador, no entanto, é agredido tanto na questão do choque, com imagens abjetas, pelos gritos, mas também pela impossibilidade de aceitar o realismo da performance das atrizes. Sganzerla propõe uma recusa dos valores de produção dominantes no mercado pervertendo a noção de “bom” ou “ruim”. Ou seja, na cena o diretor dá ênfase em um aspecto para expor materiais orgânicos que seriam relegados ao desprezo pela indústria cinematográfica. O vômito, ademais, é uma recusa visceral às palavras vazias e atitudes contraditórias de Aranha.

Se levarmos em consideração a linguagem midiática proposta por Ancízar Narváez Montoya¹⁴³, composta pela oralidade (o linguajar), iconicidade (a aparência), rituais (as representações culturais da sociedade) e a história (a narrativa dos personagens), o cinema marginal não se encaixa na lógica do agradável ou dos bons costumes. Sua estética, no entanto, busca a agressão ao espectador, tanto na diegese das películas como na composição dos planos-sequências. A tática adotada pela Belair foi o “choque profanador”, uma tendência cara à arte brasileira dos anos 1970 no que diz respeito à superação do modelo convencional na relação espectador/obra.

¹⁴² FONSECA, Adriane Maria Puresa. **Os errantes do cinema marginal**. Dissertação (mestrado em Artes) Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 141. 2012.

¹⁴³ NARVÁEZ MONTOYA, Ancízar. **Cultura política y cultura mediática: esfera pública, intereses y Códigos**. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación, v.6, n.1, Ene-Abr. 2004.



Figura 3 - Helena Ignez força vômito após escutar o discurso de Aranha

Na terceira cena do filme já se abandona o cabaré e encontra-se a figura de Luiz Gonzaga tocando e cantando a música *Boca de forno* em um sítio. Por meio do plano-sequência, o diretor, mostra o ambiente, os transeuntes, os personagens misturados e incorporados na *mise en scene*. Sganzerla busca referenciar a música e a cultura popular por meio da figura de Gonzaga, com a câmera na mão o catarinense acompanha a figura de Helena Ignez por meio do festejo até focalizar em uma mulher colocando um lenço rosa e um chapéu nordestino na cabeça do músico. Essa passagem faz menção ao personagem Antônio das mortes do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) de Glauber Rocha.

Justamente no período em que Sganzerla atacou mais ferozmente o Cinema Novo, sobretudo Glauber, por acreditar que o movimento deixou de lado sua liberdade estética para se encaixar em questões mercadológicas. O lenço rosa era alvo de crítica de Sganzerla, de acordo com o diretor: “entro no cinema pra ver aquilo e não sou tão burro assim! Ver um cangaceiro com um lenço rosa-*shocking* só porque o filme é colorido é um troço que me agride fisicamente”¹⁴⁴. Com ironia e praticando a antropofagia de Oswald de Andrade, o diretor deglute aquilo que o incomodou no filme de Glauber para incorporar e prestar uma homenagem ao Luiz Gonzaga. A canção aborda a exploração das classes

¹⁴⁴ CANUTO. *op. cit.* p.54.

sociais, mas a cena representa uma manifestação de superação das adversidades como se a digestão das dificuldades serve como momento de comunhão e alegria da comunidade.



Figura 4 - Mulher coloca lenço em Luiz Gonzaga

Porém, Aranha interrompe o festejo para colocar outro monólogo, no qual comenta sobre o golpe que teve que dar, fazendo referência ao golpe de 1964, era a única saída de milhões de náufragos, blefar a fome. Uma voz off surge e fala “Essa é a nossa história. De uma aranha que se destrói em silêncio”. Aranha após essa passagem fica nauseado e cambaleando precisando da ajuda de sua mulher para ficar em pé.

No quarto plano-sequência, vemos a segunda mulher de Aranha – Maria Gladys – em uma cena em que é constante os gritos de dor, uma agressão feita contra ela, o medo expresso na personagem. Evidenciando o contexto opressivo em que a mulher está inserida. Porém, em voz off temos uma pessoa dizendo: “Que mulher maluca. Tá muito doida. Muito maluca”. Apesar de ser violentada e oprimida esse comentário rejeita o sentimento da personagem e coloca que ela como errada no contexto inserido. Gladys, posteriormente, entende que “é preciso pecar em dobro para o mundo explodir”. Ou seja, para sair de situação é preciso o ato de rebeldia, a transgressão de leis para escapar o momento, uma metáfora as ideias do Cinema Marginal aos anos militares. Já que o mundo estava invertido e cruel era necessário corromper os valores, a heresia deve ser o caminho para enfrentar o período.

O filme associa a religiosidade cristã com os preceitos tradicionais envoltos na sociedade brasileira, o machismo, o patriarcado, o racismo, que contribuiu para a desigualdade social, a fome, e a ditadura militar. Assim, era preciso o diabo, a saída era a “linha do mal”. Em voz off:

Não me deixe na mão. Chamai todos os espíritos do mal. Mas eu não quero nada com Deus. Quero com o diabo. Ouvindo Exu do Lodo. Todos nós brasileiros precisamos é do diabo. A saída é a linha do mal. Concedemos a irradiação especial de nosso poderosíssimo amigo, Caboclo Urubatan, juntamente com Caboclo Araribóia. Caboclo Arranca-Toco, Guaraní, Cici e Diamantina.¹⁴⁵

Essa convocação de espíritos e a associação com o "mal" desafiam as normas e valores convencionais da sociedade, bem como a religiosidade predominante. A saída da angústia, da fome, da opressão do brasileiro é inverter os valores, o Cinema Marginal buscava subverter os sentidos do que apresentar um caminho. De acordo com Araújo

A ideia geral, bem menos: ninguém devia ser pego na armadilha dos códigos, da linguagem estabelecida. Creio que de algum modo todos partilhavam a ideia de Artaud: “Sentido dado é sentido morto”. O cinema não era mais representação de um mundo preexistente, de uma organização das coisas, muito menos da linguagem, que parecia insuportável. Daí o gosto pelo fantástico, pelos óvnis, pela ficção científica, pelos beatniks, pelo Chacrinha com sua tirada definitiva: “Eu não vim para explicar, mas para confundir”. Esse cinema não veio para explicar, talvez tenha vindo para confundir, mas com certeza veio como um turbilhão que não se explicava, nem queria se explicar. Deleitava-se em constituir um país secreto – às vezes abjeto, não raro cheio de humor –, que parecia nascer daquelas imagens e estabelecer elos que permitiam às pessoas manter-se à tona no meio da borrasca.¹⁴⁶

No quinto plano sequência, a narrativa muda para um pequeno teatro de revistas em Assunção, no Paraguai. Maria Gladys fugiu com a intenção de cometer suicídio. O teatro é marcado pelo *kitsch*, roupas extravagantes, Aranha realiza monólogos alucinantes, usa um óculos maior do que sua própria cabeça, é comum a personagem de Gladys gritar “Ai que dor de barriga, que fome”, as personagens estão cantando e dançando. Porém, estão insatisfeitas, revelam um sentimento de aprisionamento, não tem perspectiva ao futuro, não sabe fazer outra coisa além de dançar. Há uma crise de identidade por parte das personagens, uma mulher se questiona se deveria ficar com Aranha, mesmo ele sendo casado. Até Aranha parece estar desiludido, “Não sou católico, nem brasileiro. Não compreendo as leis. Não tenho senso de moral. Sem frutos mais ainda posso salvar o amor...”. A visita ao Paraguai escancara a crise de identidade em que se encontra os artistas no teatro, uma metáfora aos artistas culturais em exílio e sua falta de resposta ao

¹⁴⁵ *Sem essa, Aranha*, 1970, de Rogério Sganzerla

¹⁴⁶ ARAÚJO, Inácio. *op. cit.*, 2004, p.28.

momento ditatorial. Nesse momento, o Brasil não pode ser encontrado, “está fora da página” como diz Helena Ignez, mas ela entende que “É preciso pecar em dobro para o planeta não virar de pernas pro ar”.

O sétimo plano sequência é realizado em uma comunidade no Rio de Janeiro, Aranha se aproxima da câmera e perguntam o que vai ser pra hoje? O empresário responde que vai jogar no jacaré, referenciando ao jogo do bicho. Que precisa ganhar, uma vez que tem 80 famílias e 600 filhos. Aranha interage com os personagens sociais em meio a comentários em voz off da produção do filme.

Sganzerla escancara a equipe de produção como parte do próprio filme. A cena do morro do Vidigal, também, representa essa ruptura realista que o filme pretende. Uma vez que, nesta cena, Sganzerla a todo momento escancara o aparato cinematográfico e há uma quebra tanto nas regras de atuação (os personagens interagem com os transeuntes ou possuem gestos e falas contraditórias) quanto no processo de filmagem do cinema. A câmera, além de acompanhar os personagens, chega a esbarrar na cabeça de Aranha.

Nessa passagem, Sganzerla quebra a quarta parede e propõe um diálogo com o cinema de vanguarda. A cena, de praticamente 10 minutos, traz constantes diálogos entre os personagens e o assistente de som, o Guará, ou ainda entre personagens e os produtores do filme, Bressane e Sganzerla. Estes, por exemplo, perguntam se Aranha é católico, qual seria o problema da mendicância. Maria Gladys grita “que dor de barriga”, Helena Ignez afirma “são os fantasmas esfomeados” e Aparecida conta um caso de tráfico de mulheres à Europa. Ademais, o plano sequência é realizado ao estilo *happening*, no qual os personagens contracenam aos gritos com os transeuntes e moradores da comunidade. Assim, a proposta do diretor é uma reformulação na linguagem cinematográfica sem deixar de lado a função de estimular a discussão política, estética e cultural.

A construção de *mise-en-scène* busca seu impacto pelo constante conflito de elementos que se manifestam através da câmera na mão de Sganzerla, que não cessa de vasculhar seus ambientes para colocar em plano uma nova questão. A câmera parece ser sempre atraída por Helena Ignez, chegando até fazer com que o diretor bata com a câmera na cabeça de Aranha para focalizar a atriz. A película, portanto, utiliza-se do caos e a desordem, paradoxalmente organizados e coreografados de modo singular.

No oitavo plano sequência, somos transferidos à mansão de Aranha, dentro de uma comunidade, mais especificamente à cobertura de piscina. Gladys, logo pergunta aos

berros: “O que é o Brasil? O que é o brasileiro?”. Na cena, Aranha aparece dançando ao lado de suas mulheres, enquanto o músico e sambista convidado Antônio Moreira da Silva começa a cantar músicas clássicas do gênero brasileiro. Aranha aparenta estar melhor de sua crise de identidade, comenta ao lado de uma aranha de brinquedo que não vê inconveniente algum que o mundo acabe já, aquela seria a pior das épocas, os terroristas querem fazer do Brasil o anti Brasil e do brasileiro o antibrasileiro.

Aranha coloca que a “favela virou o ponto final da famigerada grande marcha da fome, a cada ano dois milhões de miseráveis migram do interior à favela. Não sabemos por que os desgraçados, os pedintes e os mendigos de todo o país se dirigem para cá os milhares”, ameaçando a calamidade pública, dando a entender que os pobres deveriam ser segregados da burguesia. Moreira da Silva começa a cantar e dançar enquanto vemos Aranha agredir suas mulheres.

Na próxima cena temos a câmera registrando um vaso sanitário, com uma música de Luiz Gonzaga, enquanto são jogados objetos no vaso sanitário, como livros e caixas, o vaso é acionado dando descarga nesses objetos que não conseguem ser descartados. A cena é curta e logo corta a cena para Aranha, no qual está se arrumando penteando suas sobrancelhas e seu bigode e Maria Gladys está gritando “que fome” “que dor de barriga”. A câmera que mostra Aranha de perfil, mas logo passeia atrás dos personagens até centralizar em um espelho, revelando e enquadrando a equipe de produção do filme, uma espécie de registro documental dos atores e produtores do filme.

As relações de amizade são o motor condutor ao empreendimento da Belair, o cinema a qualquer custo é uma resposta e uma resistência à conjuntura política na qual o filme está inserido.

Sganzerla, com essa cena, se aproxima das correntes cinematográficas modernas que buscam criticar o que Ismail Xavier¹⁴⁷ entende como naturalismo. Para o autor, essa noção é configurada por produzir três efeitos principais: a decupagem clássica, pensada para produzir o efeito ilusionista e produzir a identificação entre o espectador e os personagens; a elaboração de um método de interpretação dos atores que se aproxime dos modos de agir mais naturais, tendo preferência pelas filmagens em estúdio com a construção de cenários e figurinos para envolver o espectador; e, por fim, a sua narrativa

¹⁴⁷ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2005, p.41.

bem delimitada nas regras dos gêneros cinematográficos em que promova uma leitura fácil ao público. E são nessas regras que os filmes estão constantemente quebrando.



Figura 5: Enquadramento da equipe de *Sem essa, Aranha*

O processo de filmagem permite se afastar da linearidade da linguagem mercadológica/industrial para adotar características experimentais. Um pequeno grupo de técnicos trabalha de forma intensa na produção por um curto período, utilizando a câmera na mão e contando com a escassez de recursos. O filme renuncia a uma narrativa linear para propor uma vivência baseada na agressão ao espectador. Os personagens, nesse sentido, estão constantemente aos gritos – Marya Gladys passa o filme gritando “tô com fome”, ou, em uma situação limite, Helena Ignez vomita em sua performance. Ademais, Rogério Sganzerla emprega uma série de longos plano-sequência independentes entre si, como método basilar das filmagens do filme, criando temporalidades estendidas.

Nesse sentido, a escolha pelos longos planos-sequência traz uma proposta oposta àquela dos cineastas que seguiam “vocação realista”, tal como defendida por André Bazin, que, de acordo com Ismail Xavier:

Rompendo com os teóricos da vanguarda, ele (André Bazin) olha a trajetória do cinema, não como desenvolvimento rumo ao cinema puro absolutamente

plástico e não narrativo, mas como uma progressão rumo a um estilo narrativo cada vez mais realista. (...) ele defende a inclusão do som no universo cinematográfico, bem-vindo em função da sua contribuição decisiva para a ampliação do de tal realismo.¹⁴⁸

Ismail Xavier ainda coloca que Bazin propõe uma conformidade entre o gênero e a narração cinematográfica, minimiza o papel da montagem na obra cinematográfica. Desse modo, Bazin defende o realismo no cinema. O plano-sequência, no entanto, utilizado pelo diretor da Belair não tem uma proposta de realismo, mas pelo caminho oposto, busca fazer um filme antirrealista, tanto no sentido narrativo (uma vez que a montagem do filme é feita por uma série de plano-sequências em que não estabelecem diálogos concretos uns com os outros no sentido de uma progressão dramática) quanto no sentido estético (ao escancarar o processo das filmagens e o aparato cinematográfico como componentes da armação do jogo cinematográfico proposto ao espectador).

O filme, ainda, apresenta uma forte afinidade com o movimento tropicalista. Sganzerla radicaliza a utilização do cafonha e do “mau gosto”, estética que dialogava com diferentes campos. Caetano Veloso afirma que o tropicalismo é:

uma tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento cafonha da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como guitarras e as roupas de plástico¹⁴⁹.

Assim, os principais elementos que Sganzerla utiliza é o uso do cafonha e da mistura de gêneros, além da carnavalização, a colagem, a autorreflexividade, a intertextualidade e o deboche. Os elementos que Sganzerla utiliza em *Sem essa, Aranha* produz uma fusão de elementos da chanchada e a perspectiva crítica em relação ao Brasil.

Mesmo se aproximando da Tropicália, Sganzerla sempre recusou o rótulo de tropicalista. Talvez um dos motivos para sua recusa resida na associação do movimento com o Cinema Novo, justamente em sua terceira fase. José Celso, por exemplo, dedica a peça *O Rei da Vela* do Teatro Oficina à Glauber Rocha. Assim, Sganzerla se vê diante de uma contradição, pois como poderia pertencer ao tropicalismo sendo que Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade seriam nomes ligados ao movimento cultural ligado ao cinema? A opção do diretor foi negar o rótulo, mas ainda utilizar desses elementos para denunciar a sociedade brasileira como “teatralizada” e a nossa história como “farsa”.

¹⁴⁸ XAVIER, Ismail. *op. cit.*, 2005. p.79.

¹⁴⁹ CAETANO apud FAVARETTO, 2007, p.28.

Sem essa, Aranha não se propõe a ser um filme histórico, nem de se aproximar da realidade tal como ela é. Como vimos, a película vai pelo caminho inverso, o do antirrealismo. Desse modo, as atuações são também antinaturalistas, ou seja, os atores têm um descompromisso com a verossimilhança dos gestos, das posturas e da construção psicológica do personagem. De acordo com Pedro Guimarães e Sandro Oliveira¹⁵⁰ há um questionamento da “dicotomia entre atuar e fazer, evitando a atuação maquiada e expondo o ato, como um dado de choque artaudiano”. Aranha é um personagem tão absurdo que na cena gravada no morro do Vidigal, em meio aos moradores, uma criança pergunta ao Zé Bonitinho se ele é “maluco ou retardado” tamanha a dificuldade de acreditar no intérprete. Fernão Ramos (1987, p.132) afirma que a cinematografia marginal se caracteriza pela “estilização de atitudes”. Nesse sentido, as ações dos personagens e os movimentos corporais, em *Sem essa, Aranha*, são extremamente exacerbados, suas frases muitas vezes são rimadas, utiliza-se de ditos populares, com frases desconexas. Ainda de acordo com o autor:

(...) o rebuscado da interpretação de Loredó, acrescido do figurino com conotações fortemente cafonas, além de seu discurso também cafona do tipo *latin lover*, é significativo do procedimento de caracterização excessiva de atitudes próprio da narrativa marginal. Elementos sociais que já tenham no imaginário popular estas atitudes típicas (o bicha, o galanteador, a madame, o boçal, o machão, a prostituta, o burguês) serão privilegiados.¹⁵¹

Além disso, os personagens que já não tem nome se confundem até mesmo com os atores, algumas vezes não sabemos se é um outro personagem representado pelo mesmo intérprete ou se as histórias dos atores são colocadas na trama e passam a encenar sua própria vida.

¹⁵⁰ GUIMARÃES, Pedro; DE OLIVEIRA, Sandro. **Helena Ignez**: atriz experimental. Edições Sesc SP, 2021, p.72.

¹⁵¹ RAMOS, Fernão. *op. cit.*, 1987, p.132



Figura 6: Fotograma Aranha e Maria Gladys no morro do Vidigal

Como podemos perceber, a saída de Rogério Sganzerla frente ao endurecimento da ditadura militar e à modernização conservadora que o país atravessava não foi mais o didatismo brechtiano com que o Cinema Novo acreditou necessário à revolução brasileira, mas com o “choque profanador” artaudiano, em diálogo com o Teatro Oficina. Nessa proposta, a agressão é colocada com o propósito de incomodar e deslocar o espectador de sua condição passiva e confortável. Para tal, o corpo passa ser um elemento fundamental na transmissão da mensagem. Conforme Estevão Garcia:

O corpo do ator torna-se um elemento fundamental e é ele que determinará a posição e a coreografia da câmera. Esta será composta, reelaborada, ajustada e desencadeada pelos movimentos dos atores, acompanhando-os ou mantendo-se fixa no sentido de captar, colada aos seus corpos ou à distância, a teatralidade de suas articulações.¹⁵²

Nesse sentido, Rogério Sganzerla utiliza-se sobretudo do corpo de Helena Ignez como um meio de perpassar suas mensagens políticas e artísticas. A atriz foi o principal vetor de transmissão da ideologia na *Belair*, tanto na perspectiva material – utilizando-se do seu corpo – como na imaterial – por meio dos seus discursos.

¹⁵² GARCIA. *op. cit.*, p.83-84.



Figura 7: Fotograma do pé de Helena Ignez se esfregando em Cristo



Figura 8: Fotograma beijo de Helena Ignez em Luiz Gonzaga

Nesse sentido, Ignez usa seu gestual para reverenciar o talento do grande Luiz Gonzaga, com um beijo na testa, demonstrando o carinho que Sganzerla tinha com o músico popular. Já na figura 7, a personagem acaba por profanar o crucifixo de cristo,

esse ato conforme Garcia¹⁵³ emana um sentimento de libertação, uma vez que “a profanação do corpo e da cruz são dois atos libertários, pois são contra duas prisões, a da religião e da repressão moral ao próprio corpo”.

Nas últimas passagens do filme vemos uma cena em que Aranha aparece sem suas roupas corriqueiras da estética do *kitsch*, cantando uma música popular de Ogum, a cena ocorre em um ambiente rural. Temos um corte para o enquadramento de Luiz Gonzaga tocando sua música popular e a câmera de Sganzerla encontra o corpo de Helena Ignez e o segue, a mulher pega uma faca e chega nas costas de Aranha e por meio de ações antinaturalistas o mata.

Assim, se os filmes da Belair podem ser lidos em diálogo ao conturbado momento da ditadura militar e do cinema brasileiro, o corpo dos personagens, sobretudo de Helena Ignez, é a encarnação dessa rebeldia, não por coincidência é a atriz que mata a figura de Aranha, o empresário que precisava ser parado, ao som de Luiz Gonzaga, a cultura popular. Os atores e as atrizes não são apenas intérpretes de um personagem, mas seus corpos emanam poder. Conforme afirma Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira, as características e gestualidades de Helena Ignez nesse momento versavam sobre:

Os rejeitos do mundo patriarcal da família brasileira de classe média, suas frases prontas, sua mitologia plasticada pela imposição da mídia e pela cultura de massa, abandonando o comportamento socialmente tido como respeitável. Ao mesmo tempo, ao contrapor temas e iconografias, a atriz revela a contradição e a falta de sentido no projeto modernizador burguês que predominou no Brasil.¹⁵⁴

Assim, o Cinema Novo, de acordo com Ângela José¹⁵⁵, utilizava a “metáfora política” para dialogar com o país. No entanto, Sganzerla abusava da paródia e da chanchada em seus filmes. O diretor teve que lidar com novas situações de sua época, o fechamento político do regime militar, o desmoramento das expectativas de futuro, no qual o medo e o terror davam o tom da ditadura.

A película de Sganzerla foi produzida nesse cenário. A postura marginal procurou sair dos grandes circuitos industriais. Em termos estéticos, o marginal envolvia também

¹⁵³ GARCIA, Estevão. Sem essa Aranha. In: *Contracampo*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/semessaaranha.htm#:~:text=A%20profana%C3%A7%C3%A3o%20do%20corpo%20e,s%C3%A3o%20t%C3%A3o%20chocantes%20quanto%20essa>. Acesso em: 12 dez 2022.

¹⁵⁴ GUIMARÃES; DE OLIVEIRA. *op. cit.*, p.156.

¹⁵⁵ JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 155-63, 2007.

uma agressão ao próprio espectador, como demonstram os berros, longos e exasperados que interrompem o desenvolvimento da narrativa. Fernão Ramos afirma que o avacalho como estrutura básica do cinema marginal relaciona-se por meio da “profanação avacalhada da ordem vigente, e posterior entronizar da atitude excêntrica e seus agentes, permite uma reinversão de atitudes onde aquilo que é normalmente reprimido no homem se abre e se exprime sob uma forma concreta”¹⁵⁶.

Ademais, Avellar¹⁵⁷ coloca que havia uma “tendência para o irracionalismo” nas manifestações culturais pós-AI-5, devido a impossibilidade de uma solução a curto prazo. Nesse sentido, a película não apresenta um final definitivo a ser seguido, mas Sganzerla coloca traços da “perambulação”¹⁵⁸, dialogando com a crise do sujeito da época. Como atesta Sandro Oliveira, “as poéticas do pós-tropicalismo e da arte marginal dão ensejo a vigorosa ânsia pela viagem, pelo deslocamento, fossem eles como se davam”¹⁵⁹.

Após o assassinato de Aranha, os personagens caminham sem rumo, não sabem aonde devem chegar, quando chegarão em seu destino ou qual o melhor caminho para traçar. Não há um triunfo na mensagem passada pelo filme, mesmo com a morte do algoz, não há alguma perspectiva futura. Porém, caminham ao som de *Asa branca* junto com a “cultura popular”, representado por Luiz Gonzaga. O cantor utiliza-se de indumentárias inspiradas no Nordeste brasileiro, como por exemplo o chapéu de cangaceiro e o lenço no pescoço. O elenco continua a perambular, Sganzerla acompanha os personagens, a música de Gonzaga continua a tocar como se estivesse em um ritual eterno, mesmo após o corte para a última cena de profanação da cruz com os pés de Helena Ignez.

¹⁵⁶ RAMOS, *op. cit.*, 1987, p. 128.

¹⁵⁷ AVELLAR, José Carlos. Vozes do medo. In: AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986. p.97.

¹⁵⁸ A perambulação consiste no andar a esmo dos personagens, sem destino definido subvertendo a noção da narrativa no cinema clássico. Colocando em evidência os impasses e a impotência da ação.

¹⁵⁹ DE OLIVEIRA, S. Poéticas do degredo no jogo do ator na Belair Filmes. **Visualidades**, Goiânia, v. 20, 2023, p.16.



Figura 9: A perambulação dos personagens em *Sem essa, Aranha*.

Sobre a perambulação no cinema marginal Sandro Oliveira coloca que:

As andanças com destino e utilidade nulos são como que demonstrações da clandestinidade desses personagens e, por conseguinte, dos filmes, da tentativa de fugir de obrigações da ordem do romanesco. Não há causas nem razões, somente uma ordem de elementos cujo horizonte é enigmático, numa causalidade que surge como corrompida.

O Cinema Marginal, sobretudo Rogério Sganzerla, soube dialogar com a nova conjuntura pós AI-5. Assim, as narrativas dos filmes não contam mais com as figuras heróicas do “bom moço”, da princesa, do homem trabalhador, na qual acompanhamos o desenrolar da narrativa esperando um desenrolar de uma narrativa com início, meio e um final feliz, na qual a narrativa desenvolveria a empatia com o espectador e produzindo uma identificação com os personagens. A película de Sganzerla, no entanto, compreende a crise do sujeito e coloca na tela o anti-herói, elegendo as prostitutas, desempregados, bandidos, jovens sem rumo como os protagonistas de sua narrativa. Desse modo, o diretor ataca a moral e os bons costumes defendidos pela ditadura militar.

Ao escolher personagens à margem da sociedade, Sganzerla agride o Estado em tempos de ditadura militar. O caminho de resistência trilhado por Sganzerla gera um conflito aberto com o grupo cinemanovista, mas é importante ressaltar que os dois movimentos tentavam dar conta das novas tessituras da produção cultural brasileira. O cinema, portanto demonstrava, assim, um poder não só de registrar o presente, mas

também de contar a história segundo diferentes formas e de dialogar com os sentimentos de cada sociedade dependendo das opções e possibilidades de cada diretor.

Capítulo 3 - *Copacabana mon amour* (1970)

O objetivo central desse tópico é analisar o filme *Copacabana mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla. O filme da Belair destaca-se pela urgência na realização e pelo seu caráter independente de uma indústria cinematográfica, adotando como modelo uma produção rápida. Trata-se de uma estratégia de produção que se aproxima das técnicas de guerrilha. Em relação à sua distribuição, o filme só chegou ao público em geral depois de restauração completa em 2015, sob patrocínio do Programa Petrobras Cultural. A cópia atual conta com uma maior qualidade de imagem e som.

Por um lado, a película é de um produto que se relaciona a certas características cruciais no campo da cultura brasileira, participando do debate sobre a conjuntura política emblemática pós-1968 que marcou a produção artística e cultural e que procurou novas perspectivas cinematográficas para dialogar com o período mais violento da ditadura militar: “os anos de chumbo”.

Copacabana Mon Amour não tem uma narrativa clássica, Sganzerla não busca elucidar todos os elementos dos personagens do começo ao fim. Ao invés disso, temos elementos surrealistas na história dos personagens e momentos de vazio. Porém, no filme, acompanhamos a história de Sonia Silk, também conhecida como “a fera oxigenada”, interpretada por Helena Ignez. A personagem é uma prostituta que possui um passado contraditório que não parece se encaixar com a realidade. Seu sonho é ser uma cantora da Rádio Nacional. Porém, Sonia acredita que ela e seu irmão Vidimar, interpretado por Otoniel Serra, estão possuídos por um demônio e irão fazer de tudo para quebrar o feitiço que os afligem.

O filme traz em sua narrativa elementos do cinema marginal, porém, *Copocabana mon amour* não é um filme “sujo” e agressivo, como caracterizou-se a filmografia marginal, ao contrário de *Sem essa, Aranha*, o filme é colorido, com filmagens panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro. Sganzerla, faz uma ode ao bairro de Copacabana no Rio de Janeiro, sobretudo, pelas áreas que não tinham sido “devastadas e transformadas”¹⁶⁰ pela modernização conservadora encabeçada pela ditadura militar.

¹⁶⁰ **Belair**. Direção: de Noa Bressane e Bruno Safadi. Rio de Janeiro: TB Produções, Brasil, 2009. 1 vídeo digital, 80min.

Ademais, conforme Santana¹⁶¹, é a primeira vez que a favela aparece em *cinemascope* e em cores no cinema brasileiro.

A película, ainda, conta com uma forte presença musical, tendo uma trilha sonora composta por Gilberto Gil quando estava no exílio em Londres. Sganzerla, ademais, inclui Noel Rosa, músicas estadunidenses, como a de Little Richard, e de rituais afro-brasileiros, sobretudo elementos da umbanda e do candomblé¹⁶². Para Santana, as canções de *Copacabana mon amour* são ligadas à antropofagia Oswaldiana, pois:

Se aproximam dos povos originários que precederam as sofisticações de equipamentos eletrônicos, pois se trata de —apenas Gilberto Gil e violão, flauta e percussão. A canção Mr. Sganzerla, a principal do filme é marcada pela percussão que remete claramente à uma estética tribal, a letra é curta e necessita de repetições como se estivesse insistindo em evocar algo, ela diz o tempo inteiro —yellow, green, Mr. Sganzerla.¹⁶³

A conjuntura de transformações econômicas e políticas dos finais dos anos 1960 marcou os artistas culturais que buscaram novos caminhos para dialogar com seu contexto. O Cinema Novo, ao que pese a diversidade desse movimento, na visão de Sganzerla¹⁶⁴, representaria um conluio entre a ditadura militar e “um grupo de cineastas amedrontados diante do poder” e, desse acordo, “não sairia samba”. De acordo com Caroline Leme:

Já na década de 1970 e sob a vigência do Ato Institucional n.5 (AI-5) que pôs fim a qualquer arremedo de “liberdade democrática”, a maior parte dos remanescentes do Cinema Novo abrigavam-se na estatal Embrafilme em busca da industrialização do cinema brasileiro e do alcance da audiência popular, enquanto o Cinema Marginal radicalizava a expressão do sentimento de exaspero diante do contexto político de modernização acelerada e intensa repressão, exibindo imagens de agressão, impotência e difuso desconforto.¹⁶⁵

Dessa forma, em meados da década de 1960, o conjunto de jovens diretores, como vimos no primeiro capítulo, inicialmente flertava com o grupo cinemanovista, mas depois iria buscar sua própria linguagem de expressão para dialogar com a sociedade pós-AI-5. Esse foi o caso do diretor de *Copacabana mon amour*. O filme teve inúmeras versões, algumas montadas por Sganzerla e outras baseadas nos materiais remanescentes da obra

¹⁶¹ SANTANA, Carlos. **Rogério Sganzerla: rastros de antropofagia no rosto de personagens do cinema marginal**. 2021. Dissertação (mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2021.

¹⁶² No início do filme, por exemplo, Sônia aparece em um terreiro, com o babalorixá Joãozinho da Gomeia. Na cena posterior, sua mãe grita que seus filhos estão possuídos pelo demônio. Ao longo do filme Sônia aparece convulsionando como se guardasse a energia do transe apresentada no início para suas ações.

¹⁶³ SANTANA, Carlos. *op. cit.*, 2021, p.105.

¹⁶⁴ Belair. *op. cit.*

¹⁶⁵ LEME, Caroline Gomes. **Cinema e sociedade**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2011, p.2.

que já se encontravam em avançado estágio de deterioração, com fungos no rolos de imagem. A versão analisada é parte de uma cópia de 35mm, filmado em *cinemascope*¹⁶⁶ com a presença da câmera na mão e com uma duração total de 1 hora e 18 minutos. A obra consta com uma forte influência do tropicalismo e da antropofagia.

O filme conta com a direção de fotografia feita por Renato Laclette que realiza a película em *cinemascope*, tecnologia que permitiu filmagens panorâmicas, cujo formato é mais alongado do que as dimensões 16:9 e o 3:4. O diretor filma com a câmera na mão e utiliza-se dessa tecnologia para compor as cenas que ocorrem, em sua maior parte, em locais públicos: a favela, as ruas, a praia, os morros são tomados como cenários para o filme em plena ditadura militar. Nesse sentido, a *mise en scène* do filme entra em contato com a atmosfera carioca que inclui a arquitetura, os transeuntes, os moradores da comunidade e a geografia natural da cidade. Para Laclette:

A cor, a câmera na mão com essa lente especial. Ao panoramisar essa lente meio que entorta a perspectiva obrigando a um uso pensado, embora improvisado, dos movimentos de câmera. Tudo isso dentro da favela com personagens absolutamente marginais sob um olhar amoroso de Rogério Sganzerla, o maestro por trás dessa obra prima de nosso cinema!¹⁶⁷

O enredo é sobre o cotidiano de Sônia Silk e seu irmão Vidimar, empregado doméstico e homossexual. A personagem é uma mulher que mora na comunidade do Rio de Janeiro e sonha em ser cantora na Rádio Nacional, porém, enquanto esse sonho não se torna realidade, ela se prostitui em Copacabana para conseguir sobreviver. O elenco ainda conta com Paulo Vilaça, interpretando Dr. Grilo (o patrão de Vidimar), Guará fazendo um papel de trapaceiro, além da participação especial de Lílian Lemmertz (como uma turista argentina), Joãozinho da Goméia e Laura Galano. O filme traz uma trilha sonora original de Gilberto Gil, e é dirigido e roteirizado por Rogério Sganzerla.

Capítulo 3.1 - *Copacabana mon amour* (1970) em busca da cidade maravilhosa

A cena inicial do filme estamos em um ambiente rural com a presença de Joãozinho da Gomeia realizando um ritual religioso de matriz afro-brasileira. A câmera parece orbitar o corpo de uma mulher, Helena Ignez, e acompanha seus passos, mostrando

¹⁶⁶ A lente *cinemascope* permite que a projeção a tela dos filmes seja projetada em 35mm, com um ângulo dilatado gerando um efeito retangular na imagem em oposição à tela quadrada.

¹⁶⁷ LACLETTE, Renato. O filme por Renato Laclette. In: *Copacabana mon amour*. [s.d.]. Acesso em: 23 jan. 2023. Disponível em: <http://copacabanamonamour.com/laclette.html#:~:text=Copacabana%2C%20mon%20amour%20%3A%20um%20filme,tranforma%20a%20imagem%20em%20cinemascope>. Acesso em: 27 jun. 2023.

a *mise in scène* com trajes ritualísticos, mulheres que dançam ao som de música de origem afro-brasileira e algumas casa na comunidade do Rio de Janeiro, com a presença de cores vibrantes, como o vestido vermelho da atriz.

A câmera busca os moradores observando a cena e os coloca dentro do filme, prática comum durante toda a película. O diretor, por vezes, parece se distrair com o universo de Copacabana, com as belezas naturais, as inovações tecnológicas como os carros, os bondinhos e a arquitetura do Rio de Janeiro, sobretudo com as pessoas que habitam esse universo. O enquadramento foge dos personagens para focar na paisagem carioca ou nas atividades corriqueiras dos cariocas.

Copacabana mon amour apresenta personagens com um passado nebuloso ou ações contraditórias. Sonia Silk, a protagonista, utiliza somente um vestido vermelho, uma roupa caricata que faz referência aos uniformes da super-heroínas dos quadrinhos. Os diretores marginais, como dito anteriormente, dificilmente se encaixam em um grupo coeso, mas se relacionam com uma atmosfera da “estética do lixo” como subversão dos padrões estabelecidos tanto pelo Cinema Novo, como também pelo cinema industrial hollywoodiano. A estética do grotesco, onde o *kitsch*, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam, sobretudo no primeiro filme analisado, não estão presentes em *Copacabana mon amour*, que é um filme intensamente colorido, com a utilização de figurinos com cores fortes, como o vestido vermelho de Sonia Silk e o roxo de seu irmão Vidimar, quase em um tom “exagerado”¹⁶⁸.

O figurino de Helena Ignez destoa das cenas criando pontos de tensão como se fizesse o papel de agredir o espectador. Essa agressão não mais com imagens sujas, mas pela saturação da imagem. Sonia Silk é capaz de provocar o entorno e deflagrar os sentidos. O mau gosto, a associação do vermelho vibrante com o comunismo, que Guará denunciará Sonia aos seus “amigos”, o erotismo do minivestido de cetim são elementos que, aliados à performance da atriz nas cenas em que a câmera à procura e busca dar sentido as suas ações, provocam o espectador. Nesse sentido, Leonardo Esteves coloca que:

A cor na Belair teria uma função provocadora: não somente adornar personagens e cenários, mas explorar um viés mercadológico de gosto

¹⁶⁸ Sganzerla já em 1973 pretendia colocar o filme nos circuitos comerciais, para isso teve que submeter a película ao Certificado de Nacionalidade. O título, nesse momento, era *Copacabana exagerada*, mas o INC acabou por negar em 9 de abril de 1973.

duvidável, à margem dos circuitos estilosos (festivais europeus) e supostamente entrosado com o parque exibidor no Brasil.¹⁶⁹

Conforme o coloca Sganzerla: “Eu quis fazer uma lente em *cinemascope* que fosse algo tão explosivo e imprevisível quanto a nossa própria realidade, nossa própria luz”¹⁷⁰. O diretor, ainda, trabalha com as belezas naturais que a cidade oferece, banhadas ao mesmo tempo com as consequências do capitalismo tardio.

Assim, a personagem tem origem de família paupérrima e logo percebemos disfuncional. Em sua primeira interação com sua mãe, esta grita que estão “duros e subindo pelas paredes de fome” e ela não faz nada para mudar tal situação, proibindo a filha de cantar na rádio nacional. A mãe a chama de “macaca de auditório”, expressão utilizada para designar a pessoa que frequenta assiduamente os programas de auditório. Sua mãe ainda afirma que seus filhos estão possuídos pelo demônio, sendo que o único que presta vai para o quartel e a deixa sozinha. De acordo com Estevão Garcia:

Enquanto os filhos Sônia e Vidimar pertencem ao exterior, logo, ao mundo, ela, como guardiã da família e do lar, confina-se no interior de sua casa. Por não cumprirem suas tarefas de levar comida para casa, o que apenas a adesão ao mundo do trabalho poderia permitir, a mãe os considera imprestáveis, ao contrário do terceiro filho que, apesar de deixá-la sozinha, trabalha e se encontra no quartel.¹⁷¹

Podemos notar que Sganzerla buscou seus protagonistas em personagens “fora dos padrões”, que muitas vezes se encontravam à margem da sociedade. Em plena ditadura militar, a Belair buscou valorizar a vida dos “marginalizados”. O enredo explora a tese de que estes não estão à margem por sua própria vontade, mas por não se encaixarem na ideologia da “tradicional família brasileira”, portanto a família que nos é apresentada é totalmente disfuncional. Vidimar, irmão de Sônia Silk, personagem, é descrito como uma pessoa insana, diversas vezes beija sua irmã ou acaba por violentar ela. De acordo com Bronislaw Baczko:

A estrutura inteligível de toda a actividade humana provém do facto de os agentes sociais visarem um sentido na sua conduta, regulando os seus comportamentos recíprocos em função desse. O social produz-se através de uma rede de sentidos, de marcos de referência simbólicos por meio dos quais os homens comunicam, se dotam de uma identidade colectiva e designam as suas relações com as instituições políticas etc. A vida social é produtora de valores e normas e, ao mesmo tempo, de sistemas de representações que as fixam e traduzem. Assim se define um código colectivo segundo o qual se

¹⁶⁹ ESTEVES, Leonardo. O processo da cor no cinema brasileiro moderno: aspectos técnicos e estéticos. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro. v. 36, p. 114-134, 2023.

¹⁷⁰ SGANZERLA, 1990 apud ESTEVES, 2022, p.126.

¹⁷¹ GARCIA. *op. cit.*, 2018, p.130.

exprimem as necessidades e as expectativas, as esperanças e as angústias dos agentes sociais.¹⁷²

Nesse sentido, ao escolher o homossexual, a prostituta, o bandido e o miserável como protagonistas de seus filmes, Sganzerla fugia do panteão do cinema clássico construído sobretudo pelos heróis, personagens carismáticos, com uma narrativa linear, onde as aspirações serão realizadas até o final do filme. O diretor, no entanto, traz à tona o debate sobre a sexualidade, as transformações comportamentais a espontaneidade das performances do ator. O filme assimila, portanto, os signos de uma metrópole moderna na periferia do capitalismo, a sujeira, o lixo, a cultura pop, a desigualdade econômica, na tela o diretor buscou aproximar a ficção da realidade, onde as imagens são mostradas sem cortes, com a captação dos transeuntes e sua interação com os personagens, sobretudo com Helena Ignez, ficando clara as debilidades e a miséria da sociedade brasileira, mas não oferece uma resposta, os personagens não se organizam por um objetivo em comum, parecem ser movidos mais por uma ação individual que não muda as estruturas da sociedade. Para sustentar esse caldo, o diretor mistura esses elementos de angústia existencial e material com uma forma cômica.

Após mostrar as condições precárias de Sonia Silk com a falta de estrutura familiar, a miséria, a fome, e as, mas condições de higiene presente no ambiente vivenciado pela atriz Sônia pega uma bicicleta e vai em direção à uma região litorânea do Rio de Janeiro, em Copacabana. A câmera acompanha uma longa caminhada da atriz pela orla, mas uma figura a segue, coberto com um lençol, parecendo ser uma imagem fantasmagórica, essa seria a representação dos demônios que assombram a personagem ou as adversidades ou traumas do passado que os seguem?

Na cena, temos uma voz off de um narrador colocando as condições da imobilidade diante da grande miséria do país, o “otário” só pode seguir dopado pelo sol, da cachaça e de magia até um dia acabar de vez com essa “nossa evidente necessidade do samba da necrofilia e da saudade”. Ou seja, para enfrentar as condições extremas em que se encontra o povo brasileiro, acabamos recorrendo a práticas para anestesiar as dores, como a cachaça ou elementos religiosos.

¹⁷² BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.



Figura 10 - Sônia Silk caminhando por Rio de Janeiro

A cena muda para uma espécie de um bar, em que se encontra uma mulher, interpretada por Lilian Lemmertz, que se relaciona com Sônia por esta fazer um programa de prostituição. As duas saem juntas do bar, e nesse momento são incorporados elementos desconexos com a realidade, onde Silk grita ferozmente que tem pavor a velhice, começa a falar que tem uma família muito abastada, que possuía mordomo, piscina, automóveis, mas ficou grávida aos 13 anos de idade e acabou sendo expulsa, indo morar “na zona”, Sônia comenta que tem nojo de pobre, para a personagem, a miséria da vontade de vomitar. Ainda, coloca seus sonhos de ser uma cantora na rádio nacional e que em pouco tempo será uma cantora famosa no país inteiro. A personagem de Lilian Lemmertz não dialoga com a prostituta, mas de maneira desconexa oferece repetidamente uma viagem à Argentina. Os diálogos são incoerentes e repetitivos, essa cena é repleta de repetições com apenas algumas pequenas diferenças nos gestos, e as reações extremas das personagens, especialmente de Silk, refletem uma abordagem subversiva à narrativa convencional e ao realismo.

Na cena, cortes são feitos e levam as imagens até Vidimar, com um guarda-chuva furado na praia, ficamos observamos o rosto do ator e outro corte é feito dando foco a transeuntes no seu momento de lazer na praia do Rio de Janeiro. As imagens voltam ao quarto em que se encontram Sônia e a mulher que estão se beijando. Porém, no final do

ato a personagem de Lilian engana Sônia, e a tranca do lado de fora, não a pagando. Silk grita sem emitir som, rasgando suas expressões faciais, e lambe o vidro da janela, enquanto a câmera está do lado de dentro, as imagens estão em preto e branco. A personagem de Lilian retorna para o apartamento, onde revela que seu cabelo é uma peruca, a tira junto com suas roupas e entra no banho.

Existe um corte onde alterna-se imagens ora em preto e branco e em cores, e acompanhamos o ator Guaracy Rodrigues o qual pede dinheiro para alguns marinheiros americanos que parecem não entender muito o que está acontecendo. Guara pede “Money please, Money”, mas é ignorado, olha para a câmera e começa a filosofar sobre o destino do homem e o que estaríamos fazendo na terra?

A atuação tanto de Helena Ignez e quanto de Guara se afastam do naturalismo, em virtude dos diálogos dos personagens que são pouco autênticos. A cena descrita é uma forma que Sganzerla buscou para representar a crise do sujeito na tela. A contestação do poder na película parece por se pulverizar. Temos as cenas que escancaram a violência e a ausência de proteção do Estado nas telas. O filme escancara cenas com abusos sexuais, de relações de trabalho precárias, mas parece não haver uma reação à essas explorações, sobretudo a nível coletivo.

Dessa forma, os personagens, as cenas e a narrativa não eram mais estruturadas de forma digestiva, de fácil compreensão ao espectador. Sganzerla buscou afastar-se da estrutura do cinema clássico que privilegiava uma narrativa linear e personagens críveis. Portanto, Sandro de Oliveira coloca que: “sem ter muito o que fazer, ou com pouco ou nada no horizonte de suas ações, os personagens na Belair vagam aleatoriamente por cidades, favelas, becos, lixões ou estradas como num ritual de zumbis”. Assim, na próxima cena acompanhamos Helena Ignez vagar pela cidade carioca.

Os filmes marginais, no entanto, não são apolíticos, a cena seguinte mostra Guara acima de uma piscina enquanto vemos transeuntes em seu momento de lazer. O personagem com um canivete na mão afirma que o Brasil é o país mais rico do mundo, devido aos seus filhos seus minérios seus imensas florestas, mas parece ser exatamente a sua riqueza a causa de tanta miséria. O discurso, ainda, atesta esse sentimento de anestesia do povo brasileiro, “o sol de Copacabana enlouquece e estraga o juízo, tirando o controle

da população desequilibrada”¹⁷³, essa miséria nacional não deixa ninguém pensar direito e acaba por dopar a população. Ou seja, os temas da miséria e da fome não são abandonados pelos marginais, o “sol que deixa todos lelés”, a falta de infraestrutura nas comunidades do Rio, a fome representada por um dos personagens comendo lixo no morro carioca e a desigualdade no espaço urbano.

Ademais, acompanhamos Vidimar em uma comunidade, onde diversas pessoas participam de interações culturais e sociais. Os transeuntes estão envolvidos no filme, executando instrumentos musicais, dançando, sorrindo, Vidimar acaba por abraçar diversos membros locais, demonstrando um certo afeto com a cultura popular. Para o diretor, a cultura no Brasil estava dominada pelos “culturalistas”, entende-se, os cinemanovistas, que sabotava toda invenção em prol da “cultura brasileira”. Porém, essa continua sendo a expressão da classe dominante. Para Sganzerla:

Sabotando toda a criação fora dos moldes oficiais em nome de uma frente única contra os inimigos, os culturalistas se esquecem de que o inimigo está também entre nós. Defender a cultura nacional equivale a imitar a remota cultura ocidental e outras noções importadas das metrópoles que há muito tempo jogou-a no lixo. (...) A cultura, objeto de segunda mão ainda em uso em certas colônias distantes no tempo e no espaço, continua sendo expressão da classe possuidora e exploradora que a criou.¹⁷⁴

Em um artigo publicado no *Jornal do Brasil* em fevereiro de 1970, ou seja, enquanto realizava as filmagens da *Belair*, o diretor coloca que:

Jamais transmitirei ideias limpas, discursos eloquentes ou imagens plásticas diante do lixo – apenas revelarei, através do som livre e ritmo fúnebre, nossa condição de colonizado malcomportados. Dentro do lixo, é preciso ser radical. Daí o amor pelo cinema brasileiro tal como ele é: malfeito, pretencioso e sem pretensões e ilusões estéticas. Esmagado e explorado, o colonizado só pode inventar seu próprio sufocamento o grito do protesto vem da *mise en scène* abortada. Ninguém pensa de forma limpa e estética de barriga vazia.¹⁷⁵

Para Garcia, “o cineasta devolve a frequente acusação de ser influenciado pela arte internacional ao afirmar que a própria defesa da cultura nacional é uma noção importada das metrópoles”. Em *Copacabana mon amour*, Sganzerla brinca com os modos de encarar a cultura nacional. Para tal, o diretor mistura em sua trilha sonora desde Noel Rosa a diversas canções de Gilberto Gil (como: *Diga a ela, Mr. Sganzerla* e

¹⁷³ COPACABANA, mon amour. Produção de Rogério Sganzerla. Direção de Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1970.

¹⁷⁴ SGANZERLA, Rogério. A questão da cultura. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (orgs.). **Tudo é Brasil**: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária. Joinville: Letradágua, 2005.

¹⁷⁵ SGANZERLA, Rogério. O filme em questão. A Mulher de todos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970.

Tomorrow vai ser bacana). Passa, ainda, por músicas ritualísticas da cultura afro-brasileira e desemboca na cultura estadunidense com *Oh Why?* de Little Richard. O diretor absorve diversos elementos musicais, tanto de origem brasileira quanto internacional, e reinterpreta transformando-os em uma expressão autêntica. O sentido tropicalista permeia o filme, utiliza-se da música para provocar emoções e transmitir mensagens, representando o mosaico da identidade brasileira.



Figura 11 - Sonia Silk participando de um ritual afro-brasileiro



Figura 12 Sonia Silk em contraste com o horizonte carioca

O cinema de Sganzerla tem como parâmetro o Cinema Novo, aprovando algumas propostas do cinema moderno, como o filme de autor, a contestação ao filme *hollywoodiano*, mas rejeitando a crise de consciência do protagonista intelectual ou o político de esquerda, como aparece em *Terra em transe* de Glauber Rocha e *O desafio* de Paulo César Saraceni. Para Ângela José, a diferença entre os movimentos era clara:

Era o grotesco versus a estética da fome defendida pelo Cinema Novo. Era o cinema descomprometido contra um cinema preocupado com as questões culturais, com nossas raízes e que buscava uma linguagem brasileira para retratar nossas histórias e costumes. Influenciado pelo Neorealismo italiano, o universo do Cinema Novo é, predominantemente, nordestino, inspirado na literatura dos anos 1930, abordando temas rurais e sertanejos, e, mais tarde, os conflitos gerados na periferia das capitais brasileiras. Era o cinema culto, marcado por uma posição política nitidamente de esquerda. Já o cinema marginal, influenciado pela *Nouvelle vague* francesa e pelo movimento *underground* americano, a bandeira contestatória era a carnavalização da cultura brasileira. Uma cultura que apesar de reivindicar o status de culta, não passava de uma cultura marginal, tupiniquim, antropofágica.¹⁷⁶

Sganzerla radicalizou a discussão estética, buscando a desdramatização cênica. Conforme Sandro Oliveira, “não fazia mais sentido condensar esforços por uma ação política que fosse minimamente concatenada, que tivesse um ‘fim’ pleno de sentido para sua existência”¹⁷⁷. Dessa forma, a escassez de acontecimentos ou de ações dos

¹⁷⁶ JOSÉ. *op. cit.*, p.159.

¹⁷⁷ OLIVEIRA, 2019, p. 103.

personagens, dos diálogos repetitivos, as preambulações dos personagens, são ações que buscavam a desdramatização do filme ou o que Sandro Oliveira afirma ser uma “poética do degredo”.

Em *Copacabana mon amour*, Sganzerla dialoga com o período imediatamente pós-AI5 e se inspira no pensamento de Frantz Fanon, mais precisamente no livro *Os condenados da terra*, que trata dos efeitos devastadores da colonização, para relacionar os temas tratados no livro com a sociedade brasileira. De acordo com Garcia, a sintonia entre o filme de Sganzerla e a obra de Fanon é evidente, sendo que é também o:

Fato de que Fanon é filtrado por uma enorme ânsia de provocação que transforma a relação colonizador e colonizado em uma quase caricatura. Mais do que meramente ilustrar as formulações de sua obra ou organizá-las em tom didático, Sganzerla as reconfigura por meio de uma *mise en scène* convulsiva.¹⁷⁸

Desse modo, o filme é composto por dois mundos opostos o de Sônia Silk, que representa o lado dos “colonizados” que vivem em condições precárias (a sua família passa fome; ela apesar de ter um sonho de cantar na Rádio Nacional, tem que se prostituir para conseguir alguma fonte de renda) e o universo do “colonizador” (colocado pelo bairro rico de Copacabana). Para Garcia:

Em *Copacabana mon amour*, Cuidado madame e Alianza para el progreso observamos a existência de um universo maniqueísta extremamente violento em que se situam em lados contrários exploradores e explorados. A violência entre colonizador e colonizado racionalmente analisada por Fanon em *Os condenados da terra* adquire nesses filmes um tratamento irracional propiciado sobretudo pelas escolhas de *mise-en-scene*. A violência, sendo um fenômeno inexplicável, precisaria ultrapassar o campo da representação e se alastrar pela própria estrutura narrativa. Desse modo a violência não está apenas no que é mostrado, mas também na armação em que é mostrada.¹⁷⁹

Podemos destacar a violência tanto na caracterização dos personagens – que se baseiam nas relações de patrão/empregado – quanto na composição dos diálogos. A película, por exemplo, caracteriza Vidimar nas cenas que acontecem na comunidade carioca apenas utilizando farrapos. O personagem come lixo, é agressivo com sua mãe e sua irmã, mas quando precisa ir para o mundo do “colonizador”, mesmo que seja somente para trabalhar, muda suas vestes e seu comportamento para ser aceito no ambiente do “outro”. De acordo com Anna Karinne Ballalai:

¹⁷⁸ GARCIA. *op. cit.*, 2018, p. 159.

¹⁷⁹ GARCIA. *op. cit.*, 2018, p.146.

Ao adotar as ideias de “descolonização do ser” preconizadas por Fanon em *Os condenados da terra*, Sganzerla está pondo em prática um estilo de direção que possibilita um processo de “descolonização do ator”, ao subverter a lógica da narrativa e enfatizar “o ser em situação”.¹⁸⁰

Nesse sentido, na proposta de *mise en scène* de *Copacabana mon amour*, é o ator que dá sentido à ação, o diretor apenas registra a performance, mas não tem controle da cena. É comum, por exemplo, o estilo *happening*, no qual a interação dos atores não acontece de forma totalmente planejada, mas encontra um elemento de improviso, espontaneidade ou até mesmo a possibilidade de interagir com transeuntes que observam a cena. Sonia Silk desce as escadas de uma comunidade no Rio de Janeiro, cantando a música *Escandalosa*, de Emilinha Borba, e interagindo com uma moradora local que parece não entender muito o que está acontecendo. A atriz, ademais, performa um transe espírita, os observadores da cena tentaram amparar a atriz sem se dar conta de estarem no meio de uma cena de um filme.



Figura 13: Fotograma de horizonte da cidade do Rio de Janeiro

¹⁸⁰ BALLALAI, Anna Karinne. O ator-em-ato: a dialética ator/ personagem em Copacabana Mon Amour. *Anais Digitais-19º Encontro SOCINE*, 2015. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2015/15539/anna_karinne_martins_ballalai/o_ator_em_ato_a_dialetica_ator_personagem_em_copacabana_mon_amour Acesso em: 24 jan 2023.



Figura 14: Fotograma de Helena Ignez interagindo com uma transeunte



Figura 15: Fotograma Helena Ignez em transe

Esse tipo de encenação, de acordo com Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira¹⁸¹, foi uma estratégia do ator experimental de se confrontar com o mundo real através da interação forçada com transeuntes e com os objetos que escapam do controle do filme. Nesse sentido, Helena Ignez arruma seus cabelos na viatura da guarda civil do Rio de Janeiro. A atriz, ainda, busca dialogar com um transeunte da comunidade do Rio de

¹⁸¹ GUIMARÃES; DE OLIVEIRA. *op. cit.*

Janeiro. Assim, a exploração do espaço cênico acontece na medida em que a performance do ator, com a liberdade de seus gestos, rege o plano-sequência onde a presença de moradores da comunidade é enquadrada no filme pela performance dos atores. Ademais, Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira colocam que:

Essas pessoas com quem Helena e os demais atores do filme interagem são corpos sociais, registrados nos espontâneos momentos da vida cotidiana. Suas reações e olhares surgem do inesperado da situação, da espécie de farsa circense levada para o meio da rua, do grotesco e repulsa que alguns daqueles gestos, ainda que pueris, revelam.¹⁸²

Ismail Xavier¹⁸³ entende que a produtora Belair fez um movimento de dissolução do espaço cênico, que está presente na deslocação da câmera, na relação entre os personagens e os espectadores, no papel especial da performance e na relação próxima da teatralidade com o improvisado. Nesse sentido, o autor coloca que os filmes estudados entre 1967 e 1970 tiveram:

Em comum com o teatro e as artes visuais, o senso de uma provocação ao espectador, a ruptura com o regime de contemplação (museológica) ou de consumo (industrial) das imagens e encenações, afirmando o imperativo de participação que, nas artes visuais, significou uma ruptura com a superfície da tela, a passagem ao gesto, a provocação comportamental, desconcertos. No teatro, rompe-se o contrato da “boa condução” do espetáculo e da delimitação clara dos contornos da obra. O cinema, que tinha de trabalhar dentro dos limites da tela-superfície, define novas relações e requer novos modos de constituir seus efeitos apoiados na fragmentação, colagem, justaposição e nos gestos que quebram o protocolo, desorientam.¹⁸⁴

Em consequência do clima de perseguição política e do aumento das restrições culturais no Brasil, a Belair seguiu o caminho da clandestinidade. Seus realizadores optaram por não submeter seus filmes aos órgãos de censura, o que os impedia de serem reconhecidos oficialmente. Seus filmes, portanto, não tiveram circulação comercial e não participaram de festivais de cinema. De acordo com Estevão Garcia, “seus filmes eram exibidos em sessões fechadas ou em cinematecas, como o caso da Belair, que teve seus longas exibidos na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro”¹⁸⁵.

¹⁸² GUIMARÃES; DE OLIVEIRA. *op. cit.*, p.91

¹⁸³ XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. Editora Cosac Naify, 2014.

¹⁸⁴ XAVIER. *op. cit.*, 2014, p.14.

¹⁸⁵ GARCIA. *op. cit.*, 2018, p.417.

A película, nesse sentido, é realizada no mesmo “esquema de guerrilha”¹⁸⁶, colocando até mesmo a vida dos próprios atores e diretores em risco, uma vez que seus filmes não estavam de acordo com os valores da ditadura militar. Helena Ignez lembrando uma das cenas gravadas para o filme comenta que: “A cena que estou junto ao um camburão, me maquiando. Na frente, estavam dois policiais bebendo em um bar, e se olhassem pra gente e visse o que estava acontecendo, era prisão”¹⁸⁷.



Figura 16: Transeuntes na cidade do Rio de Janeiro observando a paisagem e olhando para a câmera

¹⁸⁶ Compreende-se como esquema de guerrilha como ações rápidas, previamente planejadas entre os diretores e os atores, na qual se filmava tudo como se filmasse um documentário, interferindo no resultado final do filme.

¹⁸⁷ Tropical Underground // Helena Ignez zum Film COPACABANA MON AMOUR (BR 1970) [S. l.: s. n., 2018] 1 vídeo (3.51min). Publicado pelo canal DFF Deutsches Filminstitut & Filmmuseum. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iS82jdxsW6g&ab_channel=DFFDeutschesFilminstitut%26Filmmuseum. Acesso em: 08 jun. 2023.



Figura 17: Fotograma de Vidimar comendo lixo no morro carioca



Figura 18: Fotograma de Vidimar contracenando com moradores

Os personagens de *Copacabana mon amour* não possuem uma história complexa. Para Alexandre Wahrhaftig, Sganzerla utiliza-se de personagens-tipo, ou seja, não representam um indivíduo em si, mas representam uma sociedade ou um grupo social. Para o autor:

É pelos corpos, justamente, que a maior parte das repetições em *Copacabana mon amour* emerge, o que caracteriza, em uma primeira leitura, as personagens com tiques e manias. Mais de uma vez, Sônia cospe cerveja na calçada. Mais de uma vez, Vidimar sai correndo, pulando, caindo e gritando. Mais de uma vez, o cafetão interpretado por Guará Rodrigues brinca com seu canivete. Tudo isso parece, a princípio, uma forma de caracterização de personagem por reiteração, algo comum na caracterização de personagens-tipo, caricaturais ou

planos, personagens marcados por uma única ideia, reiterada constantemente.¹⁸⁸

O filme, desse modo, busca a história da miséria vivenciada no cotidiano de Sonia Silk e de seu irmão Vidimar (o trapaceiro interpretado por Guará, que pede esmolas para os turistas na avenida Atlântica e tenta ser o cafetão de Sonia). Do outro lado, temos a sociedade de classe média simbolizada pelo personagem de Dr. Grilo. Sganzerla representa esses dois lados em seu filme por meio das imagens de Copacabana, sendo o bairro considerado um microcosmos de dois universos opostos. Os “condenados” estão representados pela favela, pela miséria, pela sujeira, pelos barracos miseráveis e pelos moradores negros. As pessoas desses espaços usam roupas velhas e desgastadas, e vivem uma alta precariedade para conseguir elementos essenciais, como água encanada. Em outra Copacabana, a da elite brasileira, encontramos ruas asfaltadas, as tecnologias modernas, como poste de luz, os carros, o bondinho, as roupas novas. Entre esses dois mundos estão os personagens que apenas habitam a Copacabana moderna quando vão trabalhar, se submetendo à violência do patrão.



Figura 19: Fotograma de Vidimar e Sonia Silk no morro carioca

¹⁸⁸ WAHRHAFTIG, Alexandre. Transe e desconstrução: a repetição nos corpos de Copacabana mon amour e A idade da terra. **Galáxia** (São Paulo), 2021, p.8.



Figura 20: Fotograma Dr. Grilo e Vidimar



Figura 21: Fotograma de Guará aplicando golpes nos turistas de Copacabana

Na primeira cena em que Vidimar aparece como empregado de Dr. Grilo, ele está diferente do figurino que usava nas cenas de Copacabana dos “colonizados”. Suas roupas, agora, estão limpas e arrumadas, pronto ao mundo do trabalho. Entra em cena o Dr. Grilo fiscalizando a cozinha e a louça. Os berros de “não tem água” e “que sujeira, que imundice” deixam bem claro quem é o patrão e quem é que manda. Os empregados permanecem de cabeça baixa, realizando seus afazeres sem atrapalhar o discurso do patrão.

A seguir ao som de *Mr. Sganzerla* de Gilberto Gil, Vidimar lava a roupa de seu patrão e começa a cheirar e lambe-la. Doutor Grilo aparece atrás de Vidimar e começa a empurrar e a estapeá-lo. Vidimar, com toda naturalidade, ainda comenta que seu patrão recebeu um telefonema, mas é agredido logo em seguida. Vidimar volta a lavar as roupas e recebe um beijo no ombro de Grilo que sai do quadro. O empregado volta a cheirar as roupas de seu agressor, que volta em cena para o beijar. Corta a cena, a música desaparece. No próximo plano, os dois estão de frente um para o outro e se insinua que Vidimar irá fazer uma felação sexual em seu patrão. De acordo com Estevão Garcia¹⁸⁹, “o servilismo do colonizado é elevado à última potência através do ato da felação em seu opressor, o silêncio se instaura. Não há mais nada a dizer”.

Sganzerla representa nessa cena, que qualquer esmola afetiva dado pelo seu patrão é, para o colonizado, maior do que diversas agressões que recebe constantemente. Ao contrário de seu comportamento perante seus pares, no universo marginalizado do Rio de Janeiro, Vidimar é agressivo, agarra sua mãe e sua irmã. No bairro de alto padrão carioca, Vidimar se apresenta como dócil e submisso.

Vidimar não é o único que se transforma a adentrar nesse outro universo. Mesmo que Sonia Silk não mude de figurino ao mudar de atmosfera, a personagem altera sua identidade. Em uma determinada cena, o filme enuncia a origem mítica de Sonia Silk:

Fome, sede, dança, de Gomorra vieram os seus bárbaros antepassados. Na primavera do ano 1080 Nicolau Di Cusa estuprou uma princesa ocidental descendente de Genghis Khan concebendo Davi e Davi gerou Don Fernández e Don Fernández gerou Diacuí e Diacuí gerou o preto velho Zezinho da perna dura e Zezinho da perna dura gerou Noel e Noel gerou Edmilson e Edmilson gerou ela, Sônia Silk, a fera oxigenada.

Em outra cena, a voz *off* de Vidimar expõe que: “Há 345 anos o Exu Corcovado persegue Sônia desde que ela saiu em 1635 presa da África no navio negreiro”. De acordo com Garcia¹⁹⁰: “Ao justapor essas duas narrações temos, de um lado, uma que emula as parábolas bíblicas, conferindo a Sônia Silk um ar de um ser predestinado” com um chamado a cumprir. Do outro, “uma narração que coloca a protagonista fora de seu tempo cronológico”, ofuscando a história da fera oxigenada. Para Alexandre Wahrhaftig a organização temporal é rompida:

Tanto pela trilha sonora (que alterna gravações antigas de Noel Rosa com pontos de umbanda e canções de Gilberto Gil feitas para o filme), quanto pela ocasional voz do narrador sobre as imagens que, além de localizar o tempo do

¹⁸⁹ GARCIA, *op. cit.*, 2018, p.149.

¹⁹⁰ GARCIA, *op. cit.*, 2018, p.129.

filme nas “proximidades da Idade da Pedra”, explica que Sônia Silk teria vindo ao Brasil em 1635 em um navio negreiro. Tais informações e comentários adicionam um elemento novo à equação temporal do filme, reforçando o arcaísmo que permeia o presente e explicitando a origem colonial escravocrata da condição urbana contemporânea — um procedimento de sobreposição temporal típico do tropicalismo com suas justaposições paródicas do arcaico e do moderno.¹⁹¹

É importante ressaltar que a fragmentação do sujeito é uma linguagem já utilizada em *O bandido da luz vermelha* (1969). As inverossimilhanças nos dados biográficos fornecidos, a árvore genealógica inconveniente, as origens mitológicas, fazem com que se quebre um conjunto minimamente validado representando uma ruptura na própria estrutura narrativa. Sganzerla ataca a construção do sujeito monolítico no cinema, que por vezes constrói uma narrativa linear do personagem até sua revelação como um herói, o vilão, ou outro momento destinado ao personagem da narrativa. Sganzerla, porém, coloca a visão de um sujeito fragmentado, com uma impossibilidade de identificação da idade, do nome, da função e da própria origem e sentido do personagem.

Desse modo, a inverossímil ascendência de Silk narrada é um impulso à repetição de algo imaginário e das condições materiais que criam um bloqueio à percepção da realidade que impede de lidar com ela. Na cena de prostituição de Sônia Silk, a personagem mente sua história afirmando que vêm de uma família muito rica, “tem carro, tem piscina, dez banheiros” e afirma que tem horror de pobre e todo ano passava suas férias no Mar del Plata, mas que engravidou aos treze anos e sua família lhe expulsou. Na invenção da acompanhante ainda há espaço para seu sonho, ela declara que ganhou seu primeiro prêmio na Rádio Nacional e repete, como se quisesse que suas fabulações fossem verdadeiras, que daqui a seis meses no máximo será a maior cantora do Brasil. Sônia Silk representa a ruína do sujeito na tela. Para Pedro Guimarães e Sandro Oliveira:

Assim como outros personagens modernos, os personagens do Cinema Marginal e de Helena Ignez, pelo excesso de signos ligados a eles, sua biografia e seu corpo acabam deixando de significar questões concretas ou psicologicamente fundamentadas.¹⁹²

Nesse sentido, o filme brinca com a ideia do Brasil como um país que possui diversas belezas naturais demonstradas nas filmagens da cidade do Rio de Janeiro. Reforçando essa ideia, a voz *off* de Guará afirma: “O Brasil é o país mais rico do mundo, seus filhos, seus minérios suas imensas florestas fazendeiro Paraíso da Terra, mas parece

¹⁹¹ WAHRHAFTIG. *op.cit.*, p.7.

¹⁹² GUIMARÃES, Pedro; DE OLIVEIRA, Sandro. **Helena Ignez**: atriz experimental. Edições Sesc SP, 2021, p.153.

ser exatamente a sua riqueza a causa de tanta miséria”. Porém, a maravilha natural contém um povo, ainda, “ordeiro e pacífico”, mesmo com a grande miséria nacional. O brasileiro, segue “imóvel” e “o otário só pode seguir dopado de sol, da cachaça e de magia até um dia acabar de vez”. O personagem continua:

Precisamos acabar com estes miseráveis traiçoeiros enlouquecidos pelo sol, pelo azar e pela fome. Cinco fanáticos cangaceiros saíram pelo Brasil a queimar fábricas, fazendas e distribuir terras. Esse sol de Copacabana enlouquecendo e estragando o juízo. Tirando o controle da população desequilibrada pelo sol do Oceano Atlântico. Nós não podemos pensar. A inteligência faz mal ao brasileiro. É preciso a polícia para não deixar esse mundo sujo e esse povo louco correrem por água abaixo. Metade do povo brasileiro não tem dente ou sabe falar, ouvir e escrever. Sem a polícia, a fome ia ser maior ainda. A polícia salva o Brasil do desastre do Comunismo.

Sganzerla ironiza a crueza da situação brasileira. Copacabana representa toda as faces do Brasil. Nessa cena, por exemplo, temos a voz dos esfomeados, mas também o discurso ufanista típico da direita conservadora. O diretor representa a situação dos condenados pelos personagens de Sonia Silk e de seu irmão Vidimar, que ora se aproximam de uma dependência em relação ao seu patrão, ora demonstra atos de consentimento e tolerância. O empregado doméstico, em uma determinada cena por exemplo, declara estar apaixonado pelo seu patrão e logo após reitera seu estado de faminto. Já a fera oxigenada não cria afetos com seus algozes, ignora o convite da cliente para viajar para o exterior e tem a ideia de matar o Dr. Grilo para quebrar o “feitiço” que atua sobre seu irmão.

É aqui que Sganzerla se afasta do pensamento de Fanon, ou melhor, segue o princípio da “antropofagia” de Oswald de Andrade como forma de sintetizar e criar a partir de contrastes, deglutindo o pensador e retirando aquilo que lhe interessa. De acordo com Garcia, Fanon entende que a religião é uma forma de canalizar a opressão feita pelo colonizador, uma vez que tal artifício resulta em conformismo. Para o autor:

O colonizado também consegue, através da religião, não levar em conta o colono. Pelo fatalismo, toda iniciativa é retirada do opressor, pois a causa dos males, da miséria, do destino, depende de Deus.¹⁹³

Desse modo, para Fanon o indivíduo reconhece sua situação como algo decidido por Deus, se submete as ordens do colono e através da religião aceita sua complacência perante condição. Em *Copacabana mon amour*, no entanto, Silk e Vidimar, que são adeptos da Umbanda e do Candomblé, utilizam-se destas religiões para derrotar seu algoz.

¹⁹³ FANON apud Garcia, 2018, p.150.

É através de um impulso ritualístico que conseguem asfixiar o Dr. Grilo. Ou seja, as práticas afro-brasileiras não são uma distração, mas sim uma força capaz de colaborar a tomada de ação dos colonizados. E, assim, após o aniquilamento do opressor, Sonia Silk se vê transformada: “Cansada de ver a cara de deus a 40 graus a sombra era o fim de mim, de Sônia Silk, miss prado júnior e começava uma outra Sônia Silk”. A fome, que antes não a deixava pensar, fez com que ela indagasse não apenas em sua condição isolada, mas nos outros “azarados da terra” e coloca que: “É preciso mudar a face do planeta, transformar pela violência esse planeta errado, vagabundo e metido a besta”.

A película de Sganzerla dialoga com a asfixiante conjuntura brasileira pós-AI5. *Copacabana mon amour* representa a condição mais estrutural do país subdesenvolvido, afetado pelas contradições e desigualdades. O filme respira o cotidiano urbano da época marcado pelas contradições do capitalismo tardio. O diretor utiliza de suas preambulações em ruas, morros, rituais afrodescendentes, organizados de forma anárquica e a partir do princípio da liberdade de expressão artística. Esses procedimentos se opõem a imposições mercadológicas ou à ideologia da ditadura brasileira.

Considerações finais

Essa pesquisa teve como principal tema o Cinema Marginal, sobretudo o cinema de Rogério Sganzerla em sua fase na produtora Belair. Fundada em 1970 por Helena Ignez, Julio Bressane e o diretor catarinense, a produtora buscou uma estética do cinema fora do quadro institucional dos filmes economicamente viáveis do período pós-AI-5 da ditadura militar no Brasil. A produtora permitiu ao ator uma atuação que preconizava o improviso em detrimento de atuações naturalistas ou que fossem mais engessada nos métodos do realismo no cinema.

A pesquisa analisou, no primeiro capítulo, os principais temas e questionamentos que os diretores de cinema tiveram que lidar no final dos anos 1950, 1960 e 1970 na linguagem cinematográfica, culminando no cinema moderno brasileiro. As produções cinematográficas realizadas pelo grupo, em um momento em que o traço autoral foi marcante nos filmes, levaram a uma reinvenção formal, estética e narrativa. Essa inovação foi acompanhada de modificações nos modos de produção cinematográfica, que contava com equipes reduzidas e produções rápidas e baratas (ligadas à “estética do lixo”) que procuravam agilidade em meio ao clima repressivo da ditadura militar. Inspirados pelo tropicalismo, os cineastas buscaram refletir sobre o que era o Brasil e o brasileiro, entendendo o mosaico cultural que forma esse país, marcado por tantas culturas.

Rogério Sganzerla trabalhou em uma lógica em que as filmagens em locais abertos, o estilo dos *happenings*, o encontro com os transeuntes e a estética do mau-gosto eram incorporados nos filmes. “Tem que pecar em dobro pro mundo virar de pernas pro ar”, como dizia uma das frases que representam o clima em que o diretor estava inserido ao realizar seus filmes, que pregavam que somente pela inversão de valores era possível enfrentar os valores dominantes.

Os filmes analisados, *Copacabana mon amour* e *Sem essa, Aranha*, apresentam aspectos diversos. O segundo capítulo examinou o filme protagonizado por Aranha, personagem interpretado por Jorge Loredo, que é acompanhado de suas esposas. Nele, o diretor satiriza a história brasileira mostrando a realidade de um capitalista, viciado em jogo do bicho e apresentando de forma fortemente caricaturada pela estética do *kitsch*. Ele usa roupas cafonas, utensílios maiores do que o normal, o jeito exótico de caminhar, que reforçam a atuação antinaturalista do filme. A obra de Sganzerla dialoga com a

ditadura militar, em seu período de “milagre econômico”, apresentando os problemas sociais, da miséria, da fome e da desigualdade social. A película não busca contar uma história linear, mas transita de forma irônica por um universo ficcional, com forte relação com seu contexto.

O terceiro capítulo analisou o filme *Copacabana mon amour* (1970), um longa-metragem de ficção, sonoro e colorido, mas também com imagem em preto e branco. No qual retrata a história conturbada e caótica de Sônia Silk, uma prostituta da cidade do Rio de Janeiro que sonha em ser cantora da Rádio Nacional. A personagem está envolvida na miséria da comunidade, a fome, e é apresentada como parte de uma família disfuncional e perseguida pelos “demônios”. Sua única saída para enfrentar seus problemas é a violência. Sônia Silk, portanto, deve matar o opressor de seu irmão Vidimar, Dr. Grilo.

A pesquisa analisou os filmes de Sganzerla na produtora Belair no período mais conturbado da ditadura militar, com a finalidade de pensar nas alternativas estéticas, mercadológicas e de produção encontradas pelo diretor para enfrentar o momento pós AI-5. No cerne dessa postura estava uma forte negação do movimento do Cinema Novo.

A produção “marginal” resultou em trabalhos de diversos formatos (curtas e longas-metragens, e variou entre o documentário e a ficção. Muitos deles possuíam uma “estética autoral” e estavam ligados por um sentimento de contestação ao cinema realizado na época. Os artistas da Belair, exploraram uma pluralidade de ideias e incentivaram a liberdade estética em suas realizações. Nos filmes, Sganzerla buscou unir os elementos musicais para alinhar sua narrativa, a sonoridade dialogava com a cultura brasileira, sendo incorporados elementos afrobrasileiros (por meio de atos religiosos ou cantos), a música nordestina, o samba e o som dos tropicalistas (movimento de extrema influência nas obras de Sganzerla). A fusão desses elementos era deglutida e regurgitada para estabelecer uma conexão mais profunda com as raízes da cultura brasileira.

Durante o curto período de atividade da produtora Belair, observa-se uma clara intenção de introduzir posicionamentos e reflexões nas obras cinematográficas para tornar mais evidente o pensamento crítico, a liberdade estética e a contestação dos valores da época. O diretor, radicalizando sua linguagem, sofreu represálias por parte da censura e foi obrigado a se exilar. Após esse ano intenso ano em que os diretores Rogério Sganzerla e Júlio Bressane se alinharam na produtora Belair, na qual realizaram diversos filmes em que procuravam se ajudar a desenvolver uma linguagem cinematográfica autoral e impor

a liberdade artística frente aos imperativos do mercado, tudo isso em um curto período, os artistas analisados seguirão seus interesses individuais e caminham para outros rumos, outras gamas de temas, dissipando os vestígios mais brutos deixados pela tropicália e incorporando um cinema autêntico.

Referências

Fontes

COPACABANA, mon amour. Produção de Rogério Sganzerla. Direção de Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1970. Película (85 min.).

SEM ESSA, ARANHA. Produção de Rogério Sganzerla. Direção de Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1970. Película (92 min.).

Referências Bibliográficas

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 173-184, 2007.

AVELLAR, José Carlos. Vozes do medo. In: AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986. p. 82-111.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. **Enciclopédia einaudi**, v. 5, p. 296-332, 1985.

BALLALAI, Anna Karinne. O ator-em-ato: a dialética ator/ personagem em Copacabana Mon Amour. **Anais Digitais-19º Encontro SOCINE**, 2015. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2015/15539/anna_karinne_martins_ballalai/o_ator_em_ato_a_dialetica_ator_personagem_em_copacabana_mon_amour Acesso em: 24 jan 2023.

BRESSANE. Depoimento in: **Exposição Ocupação Rogério Sganzerla**. São Paulo: Itaú Cultural. 2010. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/>. Acesso em 02 de junho de 2024.

CANUTO, Roberta. **Rogério Sganzerla: Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2020.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 158.

CODATO, Adriano Nervo. **Processo decisório de política econômica da ditadura**

CZAJKA, Rodrigo. A revista civilização brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). **Revista de Sociologia e Política**, v. 18, p. 95-117, 2010.

DE AGUIAR, Carolina Amaral. Cinema latino-americano, festivais europeus e redes de solidariedade. **Revista Tempo e Argumento**, v. 14, n. 35, 2022.

DE OLIVEIRA, S. **Poéticas do degredo no jogo do ator na Belair Filmes**. Visualidades, Goiânia, v. 20, 2023.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. O conceito de " novidade" no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 26, p. 173-192, 2013.

ESTEVES, Leonardo Gomes. **Pensar a desconstrução do cinema a partir de 68**. ARS (São Paulo), v. 20, p. 326-376, 2023.

ESTEVES, Leonardo. **O processo da cor no cinema brasileiro moderno: aspectos técnicos e estéticos**. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 36, p. 114-134, 2023.

FONSECA, Adriane Maria Puresa. **Os errantes do cinema marginal**. Dissertação (mestrado em Artes) Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 141. 2012.

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

GARCIA, Estevão. Sem essa Aranha. In: **Contracampo**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/semessaaranha.htm#:~:text=A%20profana%C3%A7%C3%A3o%20do%20corpo%20e,s%C3%A3o%20t%C3%A3o%20chocantes%20quanto%20essa>. Acesso em: 12 dez 2022.

GARDNIER, Ruy. **A experiência da Belair: exceção ou regra?** In: ____ Catálogo do curso A invenção do cinema marginal. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis/ Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2007.

- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.
- GUIMARÃES, Pedro; DE OLIVEIRA, Sandro. **Helena Ignez: atriz experimental**. Edições Sesc SP, 2021
- HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- JORGE, Wanda. 1949/1954: um sonho do cinema brasileiro. **Ciência e Cultura**, v. 56, n. 3, p. 54-55, 2004.
- JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 155-63, 2007.
- Laboratório de Estudos sobre Militares e Política, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.
- LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6.
- LEME, Caroline Gomes. **Um certo cinema paulista: Entre o Cinema Novo e a indústria cultural (1958-1981)**. Alameda Casa Editorial, 2020.
- LEME, Caroline Gomes. **Cinema e sociedade**. 2011. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- MACHADO Jr., Rubens. SGANZERLA, Rogério In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.510.
- MARTINS FILHO, João Roberto. **O palácio e a caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-1969)**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2020.
- MIRANDA, Sérgio Roberto Botelho. **Imagens do Brasil moderno: modernidade urbana, ascensão e exclusão social na filmografia da companhia cinematográfica Vera Cruz (1949-1954)**. 2019. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.
- MORETTIN, Eduardo Victorio; NAPOLITANO, Marcos. História e Audiovisual: formação e percursos de um grupo de pesquisa. **Antíteses**, v. 12, n. 23. 2019, p.565.

- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia**. Culturas Políticas na História: Novos Estudos. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro. **Revista Vórtex**, v. 10, n. 3, p. 1-23, 2022.
- NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. **História: Questões & Debates**. Curitiba v. 70, n. 1, p.12-44, fev. 2022.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. Editora Contexto, 2014.
- NARVÁEZ MONTOYA, Ancízar. Cultura política y cultura mediática: esfera pública, intereses y Códigos. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**, v.6, n.1, Ene-Abr. 2004.
- OLIVEIRA, Rejane. Cinema marginal e utopia antropofágica em Orgia, ou o homem que deu cria, de João Silvério Trevisan. **Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, p.291-304, 2021.
- PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; DE ALBUQUERQUE, Heloísa Cavalcanti (Ed.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- RAMOS, Alcides Freire. Revisitando delimitações historiográficas cristalizadas na História do Cinema Brasileiro: O Cinema Novo e o Cinema Marginal. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 17, n. 2, p. 401-411, 2020.
- RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**, v. 2, São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.
- RAMOS, Fernão. **Cinema marginal 1968-1973: a representação em seu limite**. EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SANTANA, Carlos. **Rogério Sganzerla: rastros de antropofagia no rosto de personagens do cinema marginal**. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2021.

SGANZERLA, Rogério. A questão da cultura. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (orgs.). **Tudo é Brasil**: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária. Joinville: Letradágua, 2005.

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

SILVA, Gilmar Alexandre da. **Dançando com o cinema, filmando a história**: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

VENTURA, Z. O vazio cultural. In: 70/80: **Cultura em trânsito**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. P.40.

VILA, Marco Antonio. **Ditadura à brasileira**: 1964-1985-a democracia golpeada à esquerda e à direita. Lisboa: Leya, 2014.

WAHRHAFTIG, Alexandre. Transe e desconstrução: a repetição nos corpos de Copacabana mon amour e A idade da terra. **Galáxia**, São Paulo, n.46, p.1-18, jul. 2021.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Terra e Paz, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2005.

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