

Antiarte e cinema de guerrilha: genealogias (po)éticas da Belair Filmes

SANDRO DE OLIVEIRA

Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG, 1991), mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, 2002) e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2019) com pesquisa na área de atuação experimental no cinema. Professor da Universidade Estadual de Goiás (UEG), nas disciplinas de História e linguagens audiovisuais no curso de Cinema e Audiovisual. Desenvolve pesquisa sobre o ator experimental no cinema e audiovisual de ficção fora dos enquadres dos módulos clássicos de produção. É membro da ACCRA (Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques), Laboratório de Pesquisa sobre Artes e Mídia da Universidade de Estrasburgo, França, do Grupo de Pesquisas CRIA (Centro de Realização e Investigação Audiovisual - UEG), sob a Coordenação do Prof. Dr. Rafael de Almeida T. Borges, do GEAs (Grupo de Estudos do Ator no Audiovisual - Unicamp), Coordenado pelo Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães Jr.

Afiliação: Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6803065096311240>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5717-8991>

• RESUMO

A escolha por módulos alternativos de produção, distribuição e exibição de obras audiovisuais no Brasil parece ser uma necessidade histórica e cíclica, atendendo aos ditames do mercado, do público e das inconstâncias econômicas. O que se constata nessa terceira década do séc. XXI, em termos de produção audiovisual, é que a criatividade e a procura por novos modos de inserção da obra artística na seara pública têm uma herança pujante na ética criativa da Belair Filmes, produtora que teve existência efêmera nos primeiros meses de 1970. Este trabalho investigará a herança ético-criativa deixada pela Belair ao audiovisual independente contemporâneo, através de seus módulos predominantes de produção: antiarte e cinema de guerrilha.

• PALAVRAS-CHAVE

Belair Filmes, cinema de guerrilha, antiarte, instituição cinematográfica.

• ABSTRACT

The choice of alternative modes of production, distribution and exhibition of audiovisual works in Brazil seems to be a historical and cyclical necessity, complying with the dictates of the market, audience, and economic instability. What holds true in this third decade of the 21st century, in terms of audiovisual production, is that creativity and the search for new ways of inserting artistic work in the public sector have a strong heritage in the creative ethics of Belair Filmes, a production company that had an ephemeral existence in the first months of 1970. This work will investigate the ethical-creative heritage left by Belair to contemporary independent audiovisual art, through its predominant modules of production: anti-art and guerrilla cinema.

• KEYWORDS

Belair Films, guerrilla cinema, anti-art, cinematographic institution.

• 252

1.Introdução

Com pouco mais de 50 anos de sua meteórica existência, ainda há pontos soltos, questões mal discutidas e muita retórica controversa sobre a Belair Filmes, produtora cinematográfica fundada e extinta nos primeiros seis meses de 1970. Sob a luz de entrevistas de seus fundadores, de trabalhos acadêmicos mais atuais e da emergência pública dos filmes que a constituíram pelas plataformas digitais de compartilhamento de vídeos, o impacto estético, empresarial e programático da Belair necessita mais do que nunca de revisão mais aguda, pois, ao contrário do que se possa parecer, ela ainda sobrevive nos meios cinematográficos brasileiros.

Quando constatamos o surgimento de vários módulos experimentais de empreendimentos cinematográficos, de empreitadas autônomas de inserção de produções cinematográficas no mercado exibidor, a existência “empresarial” da Belair retorna como espectro de profunda criatividade e resistência no mercado cinematográfico brasileiro. Mostras como o “Cinema de garagem”, organizada por Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2013), o “Cinema de Bordas” do Festival de Cinema de Vitória (ES), “Cinema da Quebrada” na USP e o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo atestam a pujança da procura por novos olhares sobre o real e novos modos de agenciamento do dispositivo. Também, o surgimento de pesquisadores (as) como a Profa. Alice de Fátima Martins, Bernadette Lyra e Gelson Santana com seus trabalhos sobre “Outros fazedores de cinema” e o “Cinema de bordas” – as “poéticas de solidariedade” (MARTINS, 2019; LYRA; SANTANA, 2006) –, nos revelam que ainda existe uma potente verve experimental não somente no que tange a forma desses filmes, mas principalmente seus módulos de produção e suas tentativas de inserção da obra artística na esfera pública.

A antiarte e a guerrilha que aqui menciono reportam-se a um tipo de cinema que, muito mais do que simples vocação da Belair Filmes, foi o que lhe sobrou fazer nos escombros da arte brasileira na ressaca do AI-5. Representavam proposta radical porque radicais eram os tempos, gerando produções ultrarrápidas, pois:

O pequeno núcleo cinematográfico tinha de ser logo desfeito para surgir em outro lugar. Naquela época, demorar mais do que um curto período de

tempo em alguma coisa criativa era correr o risco de não poder realizá-la. Assim, em mais ou menos 20 dias, Júlio [Bressane] tinha o filme rodado [A família do barulho] em 35 mm, montado e dublado, enquanto Rogério [Sganzerla] terminava o *Carnaval na Lama*” (DIAS, 2012, p. 100).

Mais do que metáfora estratégica de intervenções heterogêneas a público passivo e inerte, o cinema de guerrilha levava a equipe de filmagens para as ruas, para ter contato direto com aquele público com o qual tanto precisava falar. Só que eram jornadas fadadas ao perigo, pois, filmar em locais abertos e/ ou públicos – bares, galerias, ruas, aeroportos, praias – e, algumas vezes, até filmando saguão de delegacia, camburões e policiais trabalhando poderia significar prisão instantânea: “empunhar uma câmera era um gesto heróico”, nos lembrou Sganzerla (apud IGNEZ; DRUMOND, 2005, p. 112).

Diferentemente dessas variadas tentativas de inserção do produto audiovisual nas esferas da distribuição e exibição criadas por muitos desses coletivos de produção e empreendedores culturais contemporâneos, os membros da trupe da Belair tinham uma concepção profundamente niilista do mercado distribuidor e exibidor no Brasil. A própria ideia de espectador e de visibilidade social da obra artística tem que ser aqui reavaliada sob a égide da visão que tinham seus fundadores – Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Júlio Bressane – do que se concebia como “público”. Só para se ter uma ideia de quão variadas podem ser as estratégias atuais de inserção do produto audiovisual nos meios de exibição, temos o exemplo lapidar do coletivo Filmagens Periféricas, criadores da FUNK TV. Este canal atingiu tal sucesso de público, que eles ganharam um Disco de Ouro distribuído pela plataforma digital YOUTUBE em razão das altas audiências atingidas. Este “coletivo representa as maneiras pelas quais a diversificação dos meios de exibição na era digital favorece o surgimento de circuitos autônomos, com suas próprias contradições e potencialidades” (HAMBURGER; MORAN, 2014, p. 11 - 12). Além disso, diferentemente da concepção belairiana, novos públicos surgiram para que se pudesse modificar as inserções dos produtos audiovisuais nas redes de exibição.

Assim, uma das hipóteses sobre a qual se debruça este trabalho é a de que, mesmo se diferenciando nas concepções da inserção do produto artístico na esfera pública, as (po)éticas produtivas da Belair ainda podem ser

• 254

vislumbradas em muitas empreitadas audiovisuais contemporâneas no Brasil, como a (sucinta) lista *supra* comprova. Consideramos valer a pena, então, uma genealogia programática da existência institucional e estética da Belair: se esse tipo de existência realmente ocorreu, que se diga de passagem, nos moldes do que tradicionalmente os estudos de história do cinema brasileiro afirmam. Conjugados a essa genealogia, exemplos pontuais contemporâneos indicarão como as poéticas produtivas atuais podem se assemelhar e apresentar certos procedimentos herdeiros das empreitadas produtivas da Belair Filmes. Assim, poderemos nos certificar como as poéticas produtivas da Belair ainda reverberam nos traços, constituições e ações das empreitadas audiovisuais contemporâneas, seja por uma prática quase idêntica, ou por procedimentos que se modificaram pela força das mudanças nas dinâmicas do mercado audiovisual, como o exemplo da FUNK TV (*supra*) confirma.

A Belair se constituiu como o que Coelho (2010, p. 231) chama de “estruturação de uma forma alternativa aos meios oficiais de produção cultural”, ou seja, uma miscelânea de microcomunitarismo artístico, produção horizontalizada e independência criativa radical divorciada dos meios oficiais de distribuição/ exibição e dos mecanismos estatais de censura.

A produtora Belair foi fundada pelos cineastas Rogério Sganzerla e Julio Bressane e pela atriz Helena Ignez e exerceu as suas atividades entre janeiro e março de 1970. Nesses três meses rodou os longas *A família do barulho*, *Cuidado madame*, *Barão Olavo*, *o horrível* (todos de Bressane), *Carnaval na lama*, *Copacabana mon amour*, *Sem essa aranha* (todos de Sganzerla). A Belair, [...], desferiu um golpe contra a instituição cinema, atuando às margens do cinema comercial. Optou por não submeter seus filmes aos órgãos de censura, o que os impedia de serem reconhecidos oficialmente como filmes brasileiros e de obterem sua circulação comercial assegurada (GARCIA, 2015, p. 151).

Segundo Ruy Gardnier (2007, p. 37), ela foi “uma intervenção num cenário já dado de crescente industrialização e padronização de procedimentos no cinema brasileiro, cuja expressão mais clara seria o cinema novo”. Foi uma guinada na produção cinematográfica rumo ao distanciamento do cinema como instituição, ou seja, como empreendimento industrial voltado para o êxito crítico e comercial do produto artístico. Inclinada a um tipo de manifestação artística

que alguns autores (PIGNATARI, 2004; XAVIER, 1993; TEIXEIRA, 2012; FAVARETTO, 2000; OITICICA, 1986; 2006) chamaram de “antiarte”, a Belair repôs em termos bem mais singulares o que o cinema dominante chamava de profissionalismo e compreendia como “obra de arte”, de modo muito próximo ao que Noel Burch (1991, passim, tradução nossa) nomeou de MRI: “Modo de Representação Institucional”. A “antiarte” envolve “um estilo de oposição à ordem em que a dimensão da cultura veio a primeiro plano e, por isto mesmo, articulou muito diretamente as transgressões do cotidiano com a produção artística” (XAVIER, 1993, p. 24). Assim, antiarte, cinema de guerrilha e distanciamento da instituição cinema formam um quadro articulado de posições culturais e ideológicas que formam a ação cultural que foi a Belair Filmes.

Este trabalho, portanto, irá avaliar como a Belair contribuiu para o pensamento contemporâneo dos cinemas majoritariamente independentes através de práticas que estavam apartadas da instituição cinema como esta se constituía no final da década de 1960. Primeiro, analisarei as origens de sua criação: a) o abandono de produção de imagem que tivesse os protocolos estéticos dominantes; b) sua poética de produção artística; c) sua relação com temas como “profissionalismo” e perícia técnica; d) suas ideias de inserção da obra de arte na esfera pública; e) censura e clandestinidade. Na segunda parte deste trabalho, falarei sobre os conceitos de antiarte e cinema de guerrilha que – sendo fulcrais para a compreensão de suas (po)éticas criativas –, promoveram uma concepção de produção que ia contra os preceitos institucionais e os órgãos de regulação e censura.

• 256

2. Belair: força centrífuga da instituição cinema

Na atmosfera densa de violência policial, tortura nos porões da ditadura e perseguição a reuniões e agrupamentos de qualquer sorte, o que restava aos coletivos de cultura e de produção artística independentes no final da década de 1960 era a ultrapassagem dos trâmites burocráticos que emanavam da instituição, seja ela qual fosse (política, econômica, órgãos de censura). Em dezembro de 1969, época da concepção e criação da Belair Filmes, havia uma variedade de propostas de ações culturais; proclamava-se uma mistura de engrenagens e técnicas de abordagem dos meios – equipamentos, recursos, dispositivos – disponíveis na sociedade, o que resultava em programas artísticos profundamente transdisciplinares.

A exclusão normativamente calculada pelas instituições reguladoras e autenticadoras do cinema provoca uma torrente de práticas – sejam elas econômicas, ético-criativas e/ou agenciadoras do dispositivo cinematográfico – , que procuraram novas fontes de financiamento para um mercado já asfixiado pela “regulação institucional”. Assim, artistas experimentais e fora dos quadros institucionais da produção artística buscam sua própria fonte de financiamento: fundação privada, fontes estatais de fomento e subsídio [como a Embrafilme no Brasil dos anos de 1960 - 80], *crowdfunding* e, em casos mais hipotéticos, doações, parcerias, cooperativas, compartilhamento de equipamentos e materiais ou até mecenas. Isso limita, segundo Noguez (2010, p. 27, tradução nossa), “as possibilidades, mas restringe, por outro lado, às soluções mais econômicas e, portanto, muitas vezes, aos tesouros da engenhosidade e das invenções (das quais, ironicamente, o cinema *mainstream* acabará se beneficiando posteriormente)”. A Belair se configurou, desse ponto de vista, em empreendimento independente e ecológico, pois economizou energia quando a canalizava para o essencial da produção e, ao executar seu trabalho em ambientes tidos como depauperados, proclamava liberdade criativa mais sustentável e consciente.

O cinema dito independente - na época da Belair e neste início de séc. XXI - parece que ainda nutre certo apreço às mesmas estratégias de produção, distribuição e exibição: sua relativa dependência do financiamento estatal, retirando-lhe as possibilidades de autossustentabilidade. Assim, exatamente como fez a Belair, existe um cinema invisível no Brasil que não se quer ver atrelado ao jogo de cartas marcadas dos editais das leis de incentivo fiscal e que persiste em existir, como atestam os inúmeros exemplos no livro de Ikeda e Lima (2014). Para efetivar um genuíno impulso criativo, como um gesto absurdo de resistência e liberdade autoral, esse cinema radicalmente independente produzido no Brasil consegue ocupar um lugar quase irreal: a periferia da própria margem. Exatamente como escolheram os produtores da Belair, filmes como “Semana santa” (Leonardo Amaral e Samuel Marotta, 2012), “Strovenegah – amor torto” (André Sampaio, 2011) e “Coisas nossas” (Daniel Caetano, 2013) escolheram ocupar um espaço limítrofe em relação aos festivais ou mostras, persistindo no gesto libertário da auto-expressão como forma de liberdade e gesto existencial. São realizadores que produzem filmes apesar de todas as adversidades: materiais, técnicas, espaço no mercado, acesso a fundos, entre outras:

Esses gestos de resistência – minúsculos, desprezíveis e insuportáveis para os que só conseguem entender o cinema em termos de lucro e resultados – por vezes criam obras que não se encaixam em cânones, que não se propõem a lançar modas ou a acompanhar tendências, e que existem teimosamente como objetos inclassificáveis (MELO, 2014, p. 47).

Contra o engessamento da técnica e da estética pregado pelo *establishment* cultural da época, a Belair propôs filmes de baixíssimo orçamento, atividade comunitária e processo ultrarrápido de produção: espécie de antídoto para os altos custos das produções convencionais. Como linguagem que vive também sob o poder de forças coercitivas, o cinema socialmente constituído “opera por meio de exclusões de acesso àquelas instituições e práticas através da qual o domínio é exercido” (RABINOVITZ, 2002, p. 73, tradução nossa) . Para se lutar contra a inacessibilidade econômica dos estúdios, o cinema de guerrilha deslocava suas exíguas equipes para locações externas, processos que foram emprestados, em graus díspares, de outros empreendimentos artísticos como, por exemplo, o teatro ou as artes visuais, dando à obra cinematográfica teor muito mais fortemente autoral, seja ele individual ou coletivo.

Existiu uma luta político-ideológica sobre essa questão da técnica artística que foi elevada ao nível que os conservadores ligados à instituição chamavam de domínio artístico da técnica. A questão da técnica apropriada por “poderes estranhos à criação artística livre” (COSTA, 1970, p. 29) consistia em delimitar espaço não somente de domínio do dispositivo cinematográfico, mas simbólico no campo das discussões sobre arte, política, ideologia e estética. A técnica, então discutida, era bastião que assegurava aos conservadores o domínio da discussão sobre a obra artística. Rebaixar o valor da técnica no nível do trabalho artístico era luta da antiarte e do cinema de guerrilha para retirar dos conservadores o domínio do debate, era impor novos valores e princípios em campo já minado pela visão do “bom gosto” protocolar do *establishment*.

Havia uma contradição no seio da produção cinematográfica no final dos anos de 1960: a pesquisa experimental da obra de arte e os pressupostos profissionais pregados pelo cinema de vertente mais comercial. Assim, a Belair propôs o que na concepção de Pierre Bordieu se chamava de anomia, ou seja, “uma ruptura crítica com a instituição e o reconhecimento desta ruptura” (ALBERA, 2012, p. 59). O cinema de guerrilha renova a discussão sobre o

• 258

domínio econômico e estético do cinema institucionalizado, ao propor um processo de criação artística com novos formatos técnicos e de inserção da obra artística na sociedade. Isso conduziria, certamente, à exaltação de procedimentos alternativos em relação ao dispositivo, sendo que o amadorismo, a imperícia e a impureza do filme estariam no centro das discussões das instituições artísticas, com a intenção de oxigená-las e de reordenar hierarquias impostas.

Outros princípios proclamados pelo cinema comercial, o profissionalismo e o domínio da técnica, foram combatidos pela Belair por sua verve de pesquisa e experimental fortemente entranhadas nos seus filmes que nos chegaram até hoje. O experimentalismo de que falo aqui não se refere à obra fílmica, especificamente, mas aos módulos de agenciamento dos meios e recursos: econômicos, materiais e humanos. Havia uma busca pelo amadorismo no que tange a abordagem desse agenciamento do dispositivo, e isto podemos ver pela escolha dos elencos dos filmes – parte dele “fixo” e parte “externo” – que eram majoritariamente pequenos e que vinham de outras artes (música popular, teatro). Ao proclamar seu *dramatis personae* provindo de fontes razoavelmente não ortodoxas, passava-se clara mensagem ao cinema que se pretendia realizar à época de sua existência: fugir dos módulos tradicionais de agenciamentos de elenco.

Outro procedimento largamente usado foi o tratamento dado ao filme como resultado de uso de materiais disponíveis: a) a montagem foi fortemente minimizada com o uso de longos planos; b) o filme se constituía de sintagmas não interconectados narrativamente, o que fazia com que a (des)ordem paratática dos planos registrados pudesse ser mantida ou modificada sem a necessidade de processo mais complexo de montagem; c) utilizava-se material provindo de outras fontes – filmes caseiros, filmagens dos arquivos dos cineastas e fotografias de família –, o que barateava a produção. Esse módulo de produção reconduz a obra artística a certa exaltação de procedimentos que renovavam o centro de discussões proposto pelas instituições cinematográficas hegemônicas.

Por fim, inserida na ética criativa da Belair estava a fuga para espaços outros, alternativos, de compartilhamento social da obra artística em época sufocada pela (oni)presença dos meios de comunicação de massa. Redesenham-se, então, as premissas de intervenção política da obra de arte, rechaçando a ideia de legitimação do sistema econômico vigente para a

distribuição e exibição das obras de arte, notadamente o filme de cinema. No caso da Belair, contudo:

Os filmes, antes mesmo de ficarem prontos, são considerados, pela ditadura militar brasileira, subversivos e patrocinados por uma rede de terrorismo que pertencia a Carlos Marighela. Embora tudo isso não fosse verdade, pois eles foram produzidos por Júlio [Bressane] e Rogério [Sganzerla], os filmes estavam em sintonia com a ação política descrita no *Manual do Guerrilheiro Urbano*, de Carlos Marighela. A organização de emergência, a mobilidade, o dinamismo e a economia do mínimo estruturam o desenho de produção criado para dar conta da feitura dos filmes (DIAS, 2012, p. 99).

Temos aqui que relativizar essa questão da inserção da obra fílmica no circuito exibidor, como nos é majoritariamente descrita nos livros de história. No texto já citado de Rosa Dias, a “interdição pela censura” significava que houve iniciativas de Sganzerla e Bressane, poucas decerto, de levarem seus filmes para os órgãos de censura e conseguirem o certificado de qualidade e de censura. Tanto isso é verdade que o catálogo da Mostra de Cinema “A luz e o cinema de Rogério Sganzerla”, realizada em abril de 2011, exhibe na página dedicada ao filme “Copacabana, mon amour” um Certificado de Nacionalidade do filme intitulado “Copacabana exagerada”, expedido em 09 de abril de 1973.

• 260

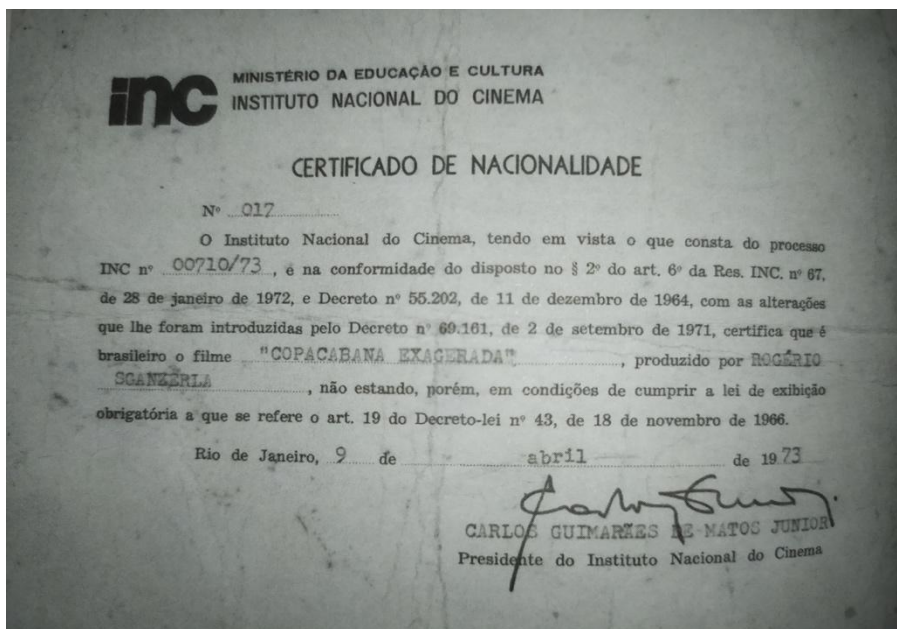


Figura 1. Certificado de Nacionalidade de *Copacabana exagerada*, de 1973. Fonte: Catálogo da Mostra de Cinema “A luz e o cinema de Rogério Sganzerla”, 2011. Produção: Caixa Cultural.

261

Houve, então, para registro que se faz necessário nessa revisão programática da Belair, que a fuga a espaços alternativos de exibição foi consequência da alienação dos filmes ocorrida pela censura vigente, alienação essa decorrente das tentativas de Sganzerla e Bressane de conseguirem os certificados necessários para exibição pública desses filmes.

Faz-se necessário lembrar aqui que o filme “A família do barulho” acabou conseguindo o Certificado de Qualidade, façanha essa que deve muito à intercessão de Severiano Ribeiro junto à EMBRAFILME e ao INC. Isso não significava, entretanto, que o filme já estava liberado para exibição, pois ainda precisava do aval da censura, o que acabou não acontecendo. Negados os certificados ou as liberações, Severiano Ribeiro abandona o projeto Belair, sendo que ele seria potencial exibidor desses filmes. Interditados pela censura e abandonados pelos produtores e potenciais exibidores, sua derrocada se deu a reboque de fatos que, em análise mais detida, nos revela uma linha estranha de coincidências.

A relação entre o isolamento institucional da Belair e os eventos que forçaram seus co-produtores a saírem do Brasil para o exílio se torna sugestiva de questionamentos. Foi exatamente na esteira da produção desses filmes que Bressane, Sganzerla e Ignez são “convidados” a saírem do país sob a esdrúxula acusação de pertencimento à rede de terrorismo, mencionada *supra*. A concomitância dos filmes, a interdição de “A família do barulho” pela censura – mesmo já possuindo o seu certificado de qualidade –, e o exílio abrupto dos seus membros nos fazem pensar em eventos orquestrados, já que o estardalhaço feito pelos seus críticos e detratores deve ter chegado nos escritórios da repressão política no Brasil. O exílio, efetivado na viagem a Londres durante a copa do mundo de futebol de 1970, surge então como óbvia consequência.

3. A “antiarte” como forma de resistência

Antiarte e guerrilha, então, são termos que longe de representarem simples retórica afinada ao clima de efervescência cultural dos anos de chumbo (1968 - 1975), descrevem com fidelidade o estabelecimento de linguagem mais agressiva e projeto geral de inserção da obra artística na sociedade. Tentavam sugerir uma comunicação com os espectadores por via direta, sem o “sistema vigente de administração da cultura (complexo editorial, ensino, museus, exposições, concertos etc.) que é de natureza classe-consumista, impondo os ditames de seus interesses às fontes de criação artística” (PIGNATARI, 2004, p. 152). A crise da cultura que se instala no pós-AI-5 deflagra uma produção artística iconoclasta, manifestação de “desconfiança dos protocolos de linguagem e comportamento atrelados a uma ordem iníqua, [que] apresentam um trabalho em que o dado estético marcante, ao lado de um claro teor de agressão, é a precisão formal” (XAVIER, 1993, p. 24).

O artista que daí emerge possui projeto criador experimental, assumindo o papel de facilitador, empresário e agente cultural. Sua obra se transforma em plataforma de incentivo para a criação artística, ao mesmo tempo que leva consigo o pendor pelo compromisso político. Assim, os filmes da Belair se tornam peças de tática engendrada com maestria, em que os comportamentos dos personagens se tornam plataforma social contestadora, altamente política: função primeira da arte. Por mais que as várias outras manifestações artísticas da arte de guerrilha também lidassem com os mesmos problemas, penso que

• 262

foi o cinema marginal, e particularmente a Belair Filmes, que trabalhou nos seus filmes os conceitos de política e de arte política de maneira mais aguda, absorvendo e reinterpretando as outras manifestações artísticas a partir de seus materiais disponíveis (GARCIA, 2016).

Os discursos aos quais se atrelavam esses filmes pregavam uma espécie de micropolítica do cotidiano, registrando pessoas em logradouros urbanos degradados ou em ambientes domésticos anômalos – propensos à hostilidade entre seus membros –, com seus motins de empregadas domésticas ou ampla sorte de (auto)violências: necrofilia, misoginia, suicídio, assassinatos, etc. Em relação à cidade e aos ambientes públicos, seus filmes fogem dos logradouros mais palatáveis visitados por turistas, dos cartões-postais e os espaços urbanos para onde a nossa classe média normalmente aportaria. As personagens acorrem a cabarés, boates de gosto duvidável, restaurantes de beira de estrada, palafitas decadentes, de onde sai água pútrida com a qual Otoniel Serra toma banho em “Copacabana, mon amour”. Os membros da trupe de “Sem essa, Aranha” apresentam espécie de espetáculo rebaixado, itinerante e circense, periférico, ultracafona e pobre, misturando locais de óbvia presença da classe média (loja de automóveis) com o morro esquecido: anatomia do contraditório, em ambiência “lixuosa”, termo de Jairo Ferreira (2000).

Antiarte e guerrilha são termos que definem ideias que se completam, pois designam postura de produção cinematográfica que se recicla permanentemente, que procura pela sua própria negação a todo tempo, evitando ser presa fácil do cinema dominante comercialmente. A guerrilha nunca pode perder a consciência de sua situação em relação aos poderes – sejam eles quais forem – em que toda ação é ação de luta e resistência e todo produtor independente, autônomo, *freelancer* ou universitário é “guerrilheiro (a)” em tempo integral.

Neste séc. XXI, houve uma descentralização não somente dos fazeres cinematográficos, mas também de seus atores e de seus locais de ascendência. Pode ser Ceilândia - DF, Caiapônia - GO, periferias das grandes cidades... não importa. O que vale para esses novos realizadores é a tentativa de criação e sedimentação de uma nova gramática cinematográfica produzida com os detritos, rejeitos e lixos do cinema, ou com um material novo, criado à revelia dos grandes centros pensantes do cinema. Adirley Queirós é um notável exemplo do surgimento dessas novas grafias e novos cinemas que falam outros dialetos, sugerindo outras estéticas, ou negando as que eram até então as

vigentes: antiarte? Queirós se interessa por um cinema de gente invisível nas periferias, gente que sempre foi, até seu cinema eclodir, objeto dos discursos externos, nunca senhores de seus próprios discursos: “O personagem [periférico] não tem uma liberdade gramatical. Ele fala para nós ouvirmos, ou seja, como a gente fala. Ele nunca fala rápido ou na sua própria gíria. Ele nunca toca o terror de verdade” (QUEIRÓS, 2015, n.p.). Assim, o interesse desse certo cinema de bordas de Adirley Queirós seria “avacalhar” a linguagem cinematográfica em certo sentido, impor novos olhares, proferir certas falas caladas em que “personagens quebrassem leis gramaticais” .

Havia no Brasil muitas ações culturais nos anos de 1950 até os anos 70 que promoviam a marginalização não somente da produção cultural, mas também do próprio artista, qualquer que fosse a sua vertente . Era um programa de ação que assumia condição marginal promovendo rupturas com as manifestações estéticas estabelecidas ou canonizadas, radicalizando o meio cultural. Coelho afirma que essas movimentações culturais nos anos de 1960 e 70 pregavam a:

[...] existência concreta no campo cultural brasileiro de um comportamento social e criativo cuja representação central era a ideia de marginalidade. Banditismo, armas, drogas, favelas, malandros, homossexuais, prostitutas e escolas de samba formavam uma espécie de arcabouço mítico-discursivo para vários trabalhos e intervenções ditos marginais (COELHO, 2010, p. 179).

• 264

Vários filmes experimentais e produzidos em tempos de repressão política nos levam a campo bem mais minado de atuação, quando a integridade física da equipe de filmagem e dos próprios atores que está em jogo. Os filmes da Belair possuíam pequeno núcleo de produção formado muito rapidamente e logo desfeito: “demorar mais do que um curto período de tempo em alguma coisa criativa era correr o risco de não poder realizá-la” (DIAS, 2012, p. 100). Produzir e realizar um filme era ato que misturava ativismo político, experimentalidade artística e risco real de vida. Uma série de atores tiveram que correr riscos para filmarem nas ruas ou em aeroportos, entrevistando ou contracenando com transeuntes em locais abertos, ou seja, atuarem profissionalmente em tempos em que a liberdade era luz opaca no fim do túnel.

4. Conclusão

Nessas primeiras décadas do século XXI, parece ser deveras anacrônico voltarmos aos anos de chumbo para falar de uma produtora de filmes. Se nos atentarmos, contudo, à atual situação dos órgãos de fomento e das leis de incentivo às artes e cultura, parece que estamos num incansável *looping*, pois problemas no mercado de produção, distribuição e exibição persistem com bastante vigor. Na esteira da recessão econômica da década de 2010, o governo conservador dos últimos anos desmantelou muitas conquistas culturais obtidas com décadas de luta.

O que faz da Belair ser empreitada artística tão especial é que suas ideias de produção e inserção da obra de arte na seara pública sempre voltam em tempos de crise e mostram que contra a distopia da produção industrial há a alternativa da utopia da arte livre e fé genuína nas potencialidades criativas do cinema e sua linguagem: a forma como utopia. Falar das poéticas de produção da Belair Filmes é, de certa maneira, descrever os antecedentes de muito do que se executa hoje em dia em termos de alternativas de produção audiovisual e plataformas inovadoras de exibição pública da obra de arte. É certo que a democratização do dispositivo que compõe o aparelho cultural contemporâneo proporciona a existência de certos “fazedores de cinema”, como atesta Martins (2016), que não mais ocupam a periferia de um centro dominante, mas que define seus próprios nichos de mercado exibidor, agencia o elenco no mesmo lugar que exhibe os filmes e reconfigura personagens (quase) mitológicos do cinema e da literatura brasileiros: o caipira Mazzaropi e o Jeca Tatu de Monteiro Lobato, respectivamente. O caso de Hugo Batista da Luz, que utiliza o nome artístico de Hugo Caiapônia, esclarece como engendrar soluções caseiras e acessíveis o transformou em inventor desses “outros cinemas” possíveis. A exemplo do que foi a Belair Filmes, Caiapônia é o produtor de seus próprios filmes mas, diferentemente da Belair, anexa às sessões cinematográficas aparições do protagonista do filme. Também se torna o distribuidor e exibidor de sua produção ao adotar postura deveras mambembe quando viaja pelos interiores de Goiás exibindo seus filmes a um público ao mesmo tempo fascinado e fiel.

Por suas enormes dificuldades de entrarem no circuito exibidor, os coprodutores da Belair escolheram nem dar existência jurídica a seus filmes, sendo que o certificado de “Copacabana, mon amour” acima se torna, nesse

caso, exceção à regra. Por isso, sem ter o que hoje se configura como CNPJ, ela nunca chegou a se constituir em empresa registrada, e nem teve existência nos anuários estatísticos das empresas e seus faturamentos, como era de se esperar. Alijada dos circuitos exibidores pelas tramas das instituições vigentes e pela sua inexistência como empresa constituída, o que restou à Belair foi a procura por circuitos alternativos e democráticos de exibição. Ivan Cardoso lembra que a Cinemateca do MAM (Rio de Janeiro), embora fosse ainda mais afeita às exhibições dos filmes do cinema novo, sediou a pré-estreia de “A mulher de todos” (Rogério Sganzerla, 1969) e logo depois foi também o local onde esses filmes puderam ser vistos por plateias ainda bastante seletas (REMIER, 2008). O que nos resta, portanto, não foi a empreitada cinematográfica como instituição registrada na receita federal, mas foi o registro histórico desses filmes que nos chegaram até hoje.

Parece ser irônica e triste ao mesmo tempo a entrevista que Helena Ignez concedeu a Romulo Cyríaco e Felipe Cataldo da Revista (online) Usina em 2014. Helena lembrou que, depois da produção de “A mulher de todos” e com o seu estrondoso sucesso nas semanas em que a ditadura militar permitiu que o filme fosse exibido, a permanência dela e de Sganzerla em São Paulo havia se tornado inviável. A repressão estava muito ativa depois do AI-5 e sair de São Paulo parecia ser, naquele momento, a escolha certa para os dois. A viagem ao Rio de Janeiro, o encontro dos dois com Júlio Bressane e a criação da Belair pareciam ser o correto a se fazer. Nessa sua revisão da história, contudo, Ignez conjectura que a Belair talvez tenha, na verdade, prejudicado a carreira de Sganzerla. Em São Paulo, talvez houvesse ainda muito espaço para seus filmes, já que ele criara uma rede muito forte e influente de parceiros, amigos e co-produtores. Assim, seu balanço não poderia ser mais amargo:

Dois filmes que não passaram em lugar nenhum, não foram vistos, e nos obrigaram a sair do país. Quer dizer, essa é a Belair. E acredito também que os grandes carros-chefes dessa Belair são os dois filmes dele. [...] De qualquer forma a Belair é trágica, ela não é uma imagem agradável e leve pra mim. E inclusive eu carrego culpa também com essa história, até hoje, de ter desviado uma possibilidade que talvez a gente tivesse mesmo que enfrentar em São Paulo, e seria um outro trabalho de Rogério (IGNEZ, 2014).

A influência da Belair no que viria a se constituir como o cinema brasileiro posterior à década de 1970 foi também atestada por Júlio Bressane, quando declarou que ela foi rara porque foi uma associação afetiva, entre pessoas que tinham concepções muito próximas de arte: “Nós nos entendemos com uma admiração mútua e renovamos o que naquele momento estava completamente desaparecido, que era esse fio de tradição do cinema experimental no Brasil” (apud NETO, 2007, p. 150 – 151). Foi sonho efêmero de proposta criativa que promovia antropofagia entre seus co-produtores, numa empreitada com alto teor pioneiro, suicida até, que tanto estardalhaço causou nas estruturas do cinema brasileiro contemporâneo a ela. Momento trágico da história para Helena Ignez que, no entanto, também gerou esses filmes inventivos e suas formas únicas de produção audiovisual.

Referências

ALBERA, F. Modernidade e vanguarda no cinema. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

ANDRADE, J. B. Gamal - a emoção e a negação (O Cinema Marginal e eu). In: CAETANO, M. Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

BURCH, N. La lucarne de l'infini – Naissance du langage cinématographique. Paris: Éditions Nathan, 1991.

CAIXA CULTURAL; MERCÚRIO PRODUÇÕES. (Catálogo) A luz e o Cinema de Rogério Sganzerla, 2011. São Paulo: Caixa Cultura, 2011. N.p.

CINEMATECA DO MAM (RJ); ASSOCIAÇÃO CULTURAL TELA BRASILIS. (Catálogo) A invenção do cinema marginal, 2007. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM; Associação Cultural Tela Brasilis, 2007. 106 p.

COELHO, F. Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, F. M. Notas para um cinema underground. Revista Filme Cultura, Brasília, n. 16, Ano III, p. 28-31, set.-out. de 1970.

DIAS, R. A família do barulho na Belair de Júlio Bressane. In: MASSENO, A.; BARROS, T. Filosofia e Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções Artísticas, 2012, p. 98 – 105.

FAVARETTO, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

FERREIRA, J. Cinema de invenção. São Paulo: Limiar, 2000.

GARCIA, Estevão de Pinho. Belair e CAM: produtoras experimentais no Brasil e na Argentina. CONGRESO DE LA ASAECA, V, 2016, Buenos Aires. Anais eletrônicos [...]. Buenos Aires: ASAECA, 2016. Tema: Argentina y Brasil: cuerpos performáticos, alegorías y planos secuencia.

_____. Cinema e teatro no Brasil e na Argentina na virada dos anos 1960 para os 70. ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL SOCINE, XVIII, 2015, São Paulo. Anais eletrônicos [...]. São Paulo: Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2015. 863 p. Tema: O novíssimo cinema Latino-americano. Inclui bibliografia. • 268

GARDNIER, R. As experiências da Belair: Exceção ou regra? In: A invenção do cinema marginal. (Catálogo). Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM – RJ, Associação Tela Brasilis, 2007, p. 34 – 38.

HAMBURGER, E.; MORAN, P. Apresentação. In: VICENTE, Wilq (Org.). Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2014, p. 09 - 14.

IGNEZ, H.; DRUMOND, M. (Orgs.). Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla – Fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla. Joinville: Letradágua, 2005.

IGNEZ, H. Encontro com Helena Iñez. Entrevistadores: Romulo Cyríaco e Felipe Cataldo. Revista Usina, São Paulo, n. 12, novembro de 2014. Disponível em: <<https://revistausina.com/2014/11/15/encontro-com-helena-ignez/>> Acesso em: 18/ 06/ 2018.

_____. Que mistérios tem Helena? Entrevistadores: Paolo Gregori e Pedro Jorge. In: CINEMATECA BRASILEIRA; PROJETO ITAÚ CULTURAL. (Catálogo) Ocupação Rogério Sganzerla, 2010. São Paulo: Cinemateca Brasileira/ Itaú Cultural, 2010. N. p.

LYRA, B.; SANTANA, G. (Orgs.) Cinema de bordas. São Paulo: Editora Alápis, 2006.

MARTINS, A. Outros fazedores de cinema: narrativas para uma poética da solidariedade. (1ª. Ed.). Porto Alegre: Zouk, 2019.

_____. Nem de centro, nem de borda: outros cinemas e seus fazedores. In: CHARRÉU, L.; OLIVEIRA, M. O. Pedagogias, espaços e pesquisas moventes nas visualidades contemporâneas. Goiânia: Gráfica da UFG, 2016, p. 20 - 27. (Coleção Desenredos; vol. 10)

MELO, Luís Alberto Rocha. Fazer um filme no Brasil. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.) Cinema de garagem. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014, p. 39 - 48.

NETO, A. L. Cinema com arte: Sganzerla e Bressane. In: CANUTO, R. (Org.) Rogério Sganzerla – Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. (Col. Encontros), p. 134 -159.

NOGUEZ, D. Éloge du cinema expérimental. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2010.

OITICICA, H. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.) Escritos de artistas: anos 60/ 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 154 – 168.

_____. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PIGNATARI, D. Marco Zero de Andrade. In: _____. Contracomunicação. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 149 – 166.

QUEIRÓS, Adirley. Encontros de cinema. Youtube, 27 out. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hdr8C2MR8vo>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

RABINOVITZ, L. The woman filmmaker in the New York avant-garde. In: DIXON, W.; FOSTER, G. (Eds.) Experimental cinema, the film reader. London: Routledge, 2002, p. 71 – 80.

REMIER. Ivan Cardoso – O mestre do terror. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

TEIXEIRA, F. E. Cinemas “não narrativos”. Experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

XAVIER, I. Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Referências filmográficas

A MULHER de todos. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Aldredo Palacios, Rogério Sganzerla e A. P. Galante. São Paulo: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas Ltda.; Servicine - Serviços Gerais de Cinema Ltda.; Mercúrio Produções Ltda., 1968. 1 arquivo mp4 (80 min.), son., p. & b.

A FAMÍLIA do barulho. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane; Rogério Sganzerla, Helena Ignez. Rio de Janeiro: Belair Filmes; TB Produções Ltda, 2017. 1 arquivo mkv (60 min), son., p. & b.

BARÃO Olavo, o horrível. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane; Rogério Sganzerla, Helena Ignez. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 2017. 1 arquivo mkv (61 min.), son., cor.

COISAS nossas. Direção: Daniel Caetano. Produção: Núcleo Patricia Bárbara e Daniel Caetano, 2013. 10 min., son., cor.

COPACABANA, mon amour. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Mercúrio Produções Ltda.; Belair Filmes; Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas;

• 270

Júlio Bressane; Rogério Sganzerla. [S. l.: s. n.], 2011. 1 arquivo AVI (61 min), son., cor.

CUIDADO, Madame. Direção: Júlio Bressane. Produção Belair Filmes; TB Produções Ltda; Júlio Bressane; Rogério Sganzerla, Helena Ignez. [S. l.: s. n.], 2015. 1 arquivo MPEG-4 movie (71 min), son., cor.

SEM essa, Aranha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Embrafilme; Belair Filmes; Júlio Bressane; Rogério Sganzerla, Helena Ignez. [S. l.: s. n.], 2015. 1 arquivo MPEG-4 Movie (92 min), son., cor.

SEMANA Santa. Direção: Leonardo Amaral, Samuel Marotta, 2012. 71 min., son., cor.

STROVENGAH: Amor Torto. Direção: André Sampaio. Produção: Cavídeo Produções, 2011. 88 min., son., cor.

Recebido em 11/04/2023 - Aprovado em 14/11/2023

Como Citar

271

DE OLIVEIRA, S. Antiarte e cinema de guerrilha: genealogias (po)éticas da Belair Filmes. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-68969. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/68969>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.