

O CINEMA MARGINAL EM *SEM ESSA, ARANHA* (1970) DE ROGÉRIO SGANZERLA

Roberto de Paula Junqueira Netto*

O filme *Sem essa, Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla, objeto central deste artigo, teve sua trajetória interrompida e atrasada pela censura da ditadura militar por quatro décadas até seu lançamento em DVD. Abordar esta obra é tarefa bastante complexa. Por um lado, trata-se de um produto que abarca características cruciais no campo da cultura brasileira, sendo considerada uma: expressão da conjuntura política emblemática pós-1968 que marcou a produção artística e cultural e que delimitou novos paradigmas no campo da política e da estética. 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 estabelecendo uma postura estética de vanguarda. Assim, uma análise mais detida dessa obra deve considerar as questões específicas da linguagem cinematográfica, bem como questões extra filmicas, de natureza sócio-históricas ligadas ao contexto de produção.

Essa conjuntura de transformações culturais e estéticas dos anos 1960 marcou o cinema brasileiro, que internalizou a crise política da época. O cinema novo, ao que pese a diversidade desse movimento, de modo geral seguia uma vertente de estrutura de sentimento que Marcelo Ridenti (2010) denominou como “brasileiridade revolucionária”, entendida como a construção de um ideário, por meio de ideias e sentimentos, de que estava em andamento uma revolução, em cujo devir os artistas e intelectuais teriam um papel essencial.

No entanto, com o golpe militar de 1964 e sobretudo com o decreto do AI-5 em dezembro de 1968, essa estrutura foi profundamente abalada. Os cineastas que não cabiam sob o “guarda-chuva” do cinema novo e que criticavam as relações deste movimento com a

* Mestrando no programa de Pós-graduação em História Social na Universidade Estadual de Londrina (PPGHS-UEL).

Embrafilme, principalmente por acreditar que estes não seguiam uma estética da agressão, mas buscavam conciliar com o Estado brasileiro para o financiamento de seus filmes. Dessa forma, em meados da década de 1960 um conjunto de jovens diretores, que inicialmente flertavam com o grupo cinemanovista, acentua e radicaliza a estrutura cinematográfica. Conforme indica Fernão Ramos (1987, p.177): “abandonam os dilemas do engajamento e incrustam-se na exasperação no deboche e na curtição”. Esse foi o caso do diretor do filme *Sem Essa, Aranha*, uma vez que Rogério Sganzerla, quando ainda cursava as faculdades de Direito e Administração, fazia críticas cinematográficas no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* elogiando os filmes cinema novistas; porém, quando começa sua carreira, acaba gradativamente se distanciando do grupo.

É nesse contexto que Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Julio Bressane, resolvem criar a produtora Belair. Vale dizer que Sganzerla e Bressane, já contavam com algumas obras cinematográficas que podem ser lidas como parte do que ficou consagrado como cinema marginal: - *A mulher de todos e o Bandido da luz vermelha*, de Sganzerla; e *O anjo nasceu e Matou a família e foi ao cinema*, de Bressane. Tratava-se de uma iniciativa que visava radicalizar a estética marginal em seus filmes. A Belair, apesar de nunca ser registrada oficialmente contendo a documentação legal para atuar, foi uma produtora imaginária com um registro histórico. De acordo com Sganzerla a Belair tinha como proposta a demolição do discurso acadêmico e convencional. Assim, entre março e setembro de 1970 produziu seis longas-metragens, três filmes de Rogério Sganzerla e três de Júlio Bressane e mais um curta produzido por Helena Ignez contendo os bastidores das filmagens. Porém, dessa produção, o filme de Sganzerla *Carnaval na Lama* (Brasil, 1970) se extraviou em 1992 e seus negativos estão parcialmente destruídos. A película atualmente conta com apenas fragmentos de imagens sem áudio. Há, ainda o caso do curta-metragem *A miss e o dinossauro* (Brasil 2005), que foi finalizado somente em 2005.

Desse modo, a Belair está envolvida nos impasses e nas contradições das visões de progresso e a crença na modernização, de acordo com Napolitano (2014, p.6): o caminho da modernização, doravante, não passaria mais pelas reformas sociais para distribuir renda ou pela ampliação da democracia participativa e eleitoral, mas por “segurança e desenvolvimento” a todo custo. A vitória da experiência autoritária e do pensamento conservador e tecnocrático foi concretizada pelo golpe de 1964 e a linha política do regime militar. A tática adotada pela produtora à essa mare conturbada foi o choque como recurso estético. Essa seguiu uma

tendência cara à arte brasileira dos anos 1970 no diz respeito à superação do modelo convencional estabelecido na relação espectador-obra. Ismail Xavier (2012, p.13) afirma sobre as transformações ocorridas no cinema dos anos 1960:

um cinema que internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças.

O estudo deste filme e de sua conjuntura histórica permite um olhar crítico para o papel do cineasta frente aos desafios políticos colocados durante a década de 1970, traz à tona as estratégias dos artistas para enunciar seu discurso fílmico, bem como estabelece uma mirada crítica à conjuntura e às formulações estéticas dominantes naquele período.

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, adesão às filmagens rápidas e simultâneas que permitiu-lhe completar em três meses a marca de seis longas realizados – como também inaugurou uma nova maneira de vivenciar o cinema e de resistir. Em um momento da história brasileira em que o simples fato de empunhar uma câmera já era um ato de resistência, na visão de Sganzerla os empecilhos esbarravam tanto na censura política realizada pela ditadura militar, mas também pela “econômica” e “burocrática”.

Em termos estéticos, *Sem essa, Aranha* pode ser entendido com base em alguns questionamentos que Sganzerla teceu ao cinema novo, sobretudo em sua terceira fase. O diretor afirma que: “depois dele - cinema novo - ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 1962 a 1965, atualmente é um movimento de elite, paternalizador, conservador, de direita”¹¹⁸. Vale considerar também que o diretor encontrou dificuldades financeiras na produção pelo lugar que ocupava no meio cinematográfico brasileiro da época, “marginal”, dificilmente tinha financiamento da Embrafilme. De acordo com Rafael Silveira e Francione Carvalho com a criação desta:

O governo então centralizou todas as atividades cinematográficas nas políticas públicas de cultura do Brasil, revitalizando o projeto nacional-desenvolvimentista, que visava criar no país uma indústria cinematográfica forte, com ampla e direta intervenção e regulação estatal, para controlar os interesses entre produtores, distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros. (SILVEIRA; CARVALHO.2016, p.80)

¹¹⁸ Helena – A mulher de todos – e seu homem. Entrevista ao Pasquim em 5 de fevereiro de 1970.

O cinema novo por meio de seus filmes apontava muito mais os caminhos a ser seguido pela população em prol da revolução enquanto o cinema marginal tinha como único compromisso questionar tudo. A esquerda reunida no grupo cinemanovista lutava por um cinema politizado, sem recusar a política cultural do Estado. Na visão de Sganzerla os filmes do cinema novo, mesmo que o movimento tenha apresentado as melhores ambições entre 1962 e 1965, no ano de 1970 o cinemanovistas seriam conservadores e representariam a antivanguarda. Em uma entrevista ao Pasquim em 5 de fevereiro de 1970 Sganzerla afirma que o filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, “é um trabalho falso, um trabalho deturpador, é um trabalho que não corresponde aos ideais cinematográficas”. Napolitano (2017) afirma que o Cinema Novo, à medida em que a década de 1970 avançava, acabou por ficar cada vez mais dependente do mecenato estatal, apresentando “posições oscilantes”. Porém, a Belair foi na contramão desses cineastas e representou uma atitude marginal de fazer o filme de qualquer maneira, sem se enquadrar nos aspectos formais do cinema novo nem nos aspectos mercadológicos da indústria cinematográfica. Deste modo, enquanto vários cineastas do Cinema Novo passaram a integrar a estrutura da Embrafilme, os cineastas do Cinema Marginal passaram a ficar marginalizados, tanto por possibilidades de financiamento das produções, mas também de espaços de mercado, como por exemplo o boicote que o filme de Rogério Sganzerla *Bandido da luz vermelha* (1968) sofreu. É imbuído desse contexto em que Sganzerla dirige *Sem essa, Aranha*.

***Sem essa, Aranha* (1970) um sonho experimental**

Sem essa, Aranha (1970) é um marco no cinema brasileiro dirigido por Rogério Sganzerla quando ele já tinha uma forte ressonância no campo cinematográfico. A presente análise segue a linha de análise cinematográfica do Grupo de Pesquisa CNPq “História e Audiovisual”, coordenado por Marcos Napolitano e Eduardo Morettin, do específico fílmico, ou seja, a investigação parte do próprio filme por meio da ferramenta da análise fílmica. Busca-se, portanto, entender a tensão entre o fato social, fato histórico e o fato estético através das imagens da película. Assim, o conhecimento extrafílmico é mobilizado quando a análise o pede.

É de se ressaltar, no entanto, que o filme é uma produção cinematográfica independente, em diálogo com o movimento tropicalista e com a estética do cinema marginal. Vale ressaltar que mesmo que, segundo Estevão Garcia (2018), Sganzerla tenha negado esse rotulo de tropicalista, sua associação com Oswald de Andrade em seus filmes é inegável. De

acordo com a Cinemateca Brasileira a sinopse do filme é: “viciada em jogo do bicho, homem vive com três mulheres”. De fato, o filme não tem uma trama complexa, com um profundo desenvolvimento dos personagens ou uma dramatização da diegese, entretanto, o filme trata de questões sensíveis da 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 da narrativa não contar uma história linear, acompanhamos Aranha, personagem que na realidade é o Zé Bonitinho interpretado por José Loredo. No filme, Aranha é um capitalista cujos 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.

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, numa estrutura de sentimento exemplificada na fala de Luiz Gonzaga quando, em um 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”. De acordo com Marcos Napolitano (2017, p.191) “no campo do cinema, os embates entre a esquerda e os adeptos da contracultura também ocorreram, mas adquiriram dinâmicas próprias”. A frase de Gonzaga levanta alguns pontos importantes sobre o estado da arte naquele momento.

Sem essa, Aranha é uma película feita clandestinamente em “esquema de guerrilha”. Sobre esse tipo de produção Bressane¹¹⁹ afirma que:

E qual era uma das novidades daquela época? Era o terrorismo e as técnicas do terrorismo. Os assaltos a bancos, os aparelhos, as ações rápidas, tudo planejado para coisa de poucos segundos, poucos minutos de ação. Tudo bem-feito para que desse certo, mas a ação altamente clandestina, com tudo contra. [...] Então tudo isso, evidentemente, está dentro dos filmes. Isso era a novidade da época. Isso era o charme da época. Isso, eu diria a você, que isso era a beleza da época. Então, evidente que isso está dentro dos filmes; agora está dentro dos filmes recriado como imagem, como poesia. Mas, sem dúvida, o terrorismo, ele tinha muito de obra de arte ali (informação verbal).

O período pós-1968 é marcado pelo crescimento de grupos revolucionários, as ações guerrilhas influenciaram a própria forma de produção dos filmes da Belair. Sobretudo, após o endurecimento da ditadura militar com a promulgação do AI-5, poucos foram os cineastas que

¹¹⁹Entrevista concedida por Júlio Bressane para o documentário Belair (2011).

conseguiram financiamento pela Embrafilme ou pelos filmes da Boca do Lixo. De acordo com Caroline Leme:

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. (2011, p.2)

Nesse sentido, o grupo da Belair teve que trabalhar com condições mínimas para se fazer cinema no Brasil, transformando a falta de condições em elemento de criação. A cinematografia brasileira dos anos 1960 e 1970 já contava com superproduções, como *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro Andrade. o Cinema Novo tornou-se hegemônico e se aproximou da Embrafilme. Porém, esse fato incomodava alguns diretores marginais. De acordo com Sganzerla em sua entrevista dada ao Pasquim em 1970, o trabalho de Joaquim Pedro é “falso” e “deturpador” que não corresponde “às ideias cinematográficos”. Para o diretor o filme brasileiro por passar por diversos problemas do subdesenvolvimento deve escolhê-lo como condição de criação e produção. Vale lembrar que, Sganzerla declarou uma guerra aberta com o cinema novo como um bloco e sobretudo com Glauber Rocha. O caso de Bressane não foi diferente, em 1969 publica diversos artigos e faz declarações ironizando o Cinema Novo e suas propostas. Para Fernão Ramos, a “parcela mais jovem da geração de 1968 rompe com os precursores cinemanovistas por uma questão de espaço no mercado cinematográfico e recursos para produção, ou para assumir opções estilísticas mais radicais” (2018, p.178). Nesse sentido, Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Helena Ignez criam a produtora imbuídos de um sentimento de fazer cinema a qualquer custo, colocando até mesmo a suas vidas em risco, uma vez que seus filmes não estavam de acordo com os valores da ditadura militar.

Se nos atentarmos à ficha técnica da película analisada notamos que apenas nove pessoas trabalharam na produção do filme, sendo que muitas funções acabam sendo realizadas pelos mesmos indivíduos. 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 representa isso em seu filme na cena – figura 1- em que Aranha se arruma frente a um espelho, Maria Gladys encaminha-se ao seu lado berrando “que dor de barriga” e o movimento da câmera que mostrara Aranha de perfil, mas enquadrará o espelho revelando a equipe técnica e o diretor que estão atrás dos atores, como um registro documental do que estavam criando ali.

Figura 1



O processo de filmagem permite se afastar da linearidade da linguagem mercadológica/industrial para adotar características de uma guerrilha/experimental. 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 abre mão de 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 extendidas.

Nesse sentido, a escolha pelos longos planos-sequência traz uma proposta oposta a dos cineastas que seguiam “vocação realista” tal como proclamada por André Bazin, que utilizavam o plano-sequência como um meio para criar uma diegese mais conectada à realidade. Sganzerla, em *Sem essa, Aranha*, vai pelo caminho oposto, e busca fazer um filme antirrealista, tanto no sentido narrativo (uma vez que a montagem do filme é feita por uma série de plano-sequencias em que não estabelecem diálogos concretos uns com os outros no sentido de uma progressão dramática) quanto no sentido est tico (ao escancarar o processo das filmagens e o aparato cinematográfico como componentes da arma o do jogo cinematográfico proposto ao espectador).

A cena do morro do Vidigal, figura 2, é exemplar pois, a todo momento, escancara os sinais de sua própria regra sem deixar de lado a fun o de ativar um imaginário que estimula a discussão política. Nessa passagem de praticamente 10 minutos   constante os diálogos dos personagens com o assistente de som, o Guar , ou com 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.

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. O filme, ainda, apresenta uma forte afinidade com o movimento tropicalista. Sganzerla radicaliza a utilização do *cafona* 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 *cafona* da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como guitarras e as roupas de plástico” (CAETANO apud FAVARETTO, 2007, p.28). Assim, os principais elementos que Sganzerla utiliza é o uso do *cafona* e da mistura de gêneros, além da carnavalização, a colagem, a autorreflexividade, a intertextualidade – figura 1- e sobretudo o deboche.

Porém, mesmo se aproximando desse movimento, Sganzerla sempre recusou o rótulo de tropicalista, talvez um dos motivos para sua recusa resida na associação do movimento com o cinema novo. 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 é o principal nome do 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”.

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 Oliveira (2021, p.72) há um questionamento da dicotomia entre atuar e fazer, evitando a atuação maquinada e expondo o ato, como um dado de “choque artaudiano”. Aranha é um personagem tão surreal 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 essa caracterização do personagem acontece pela “estilização de atitudes”, no qual suas ações, os movimentos corporais 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”. (1987, p.132)

Além disso, os personagens 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.

Figura 2



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 telespectador 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. (2018, p.83-84)

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, em *Sem Essa, Aranha* a atriz chega a recitar uma passagem de Leon Trótsky.

Figura 3



Figura 4



No filme, isso fica em evidência ao analisarmos a figura 4. Nela, 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 3, a protagonista acaba por profanar o crucifixo de cristo, esse ato conforme Garcia (2018, p. 210) 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”. Assim, se os filmes da Belair podem ser lidos como uma resposta ao conturbado momento da ditadura militar e do cinema brasileiro, o corpo dos personagens, sobretudo de Helena Ignez, é a encarnação dessa rebeldia. 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 plastificada 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. (2021, p.156)

É interessante notar que mesmo sendo criticado por não conter em seus filmes um horizonte revolucionário em que a película seria capaz de uma certa intervenção na realidade capaz de trilhar tal caminho, o filme não deixa de lado o teor político. 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 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 agente, permite uma reinversão de atitudes onde aquilo que é normalmente reprimido no homem se abre e se exprime sob uma forma concreta” (RAMOS, 1987, p.128). Assim o filme já é, por si só, uma agressão a um 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, dependendo das opções e possibilidades de cada diretor.

Considerações Finais

O objetivo do trabalho foi compreender os caminhos, estéticos e ideológicos, traçados pelos criadores da Belair para dar conta da nova conjuntura brasileira dos anos 1970 por meio da análise do filme *Sem Essa, Aranha*. Utilizando o conceito de Kosselleck (2006), as mudanças ocorridas representaram uma quebra no horizonte de expectativa. Analisar a cultura brasileira

do final da década de 1960 implica em discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com tal situação.

A partir dos da década de 1960, Rogério Sganzerla e Julio Bressane, que tinham algumas afinidades com o grupo cinemanovista, acentuam e radicalizam a questão narrativa em seus filmes. De acordo com Fernão Ramos (1978) “abandonam os dilemas do engajamento e incrustam-se na exasperação, no deboche e na curtição”. Os jovens diretores questionavam a aproximação dos cineastas de esquerda com o regime, via mecenato oficial e em 1969 e 1970 fazem declarações ironizando o Cinema Novo, como por exemplo a entrevista conjunta de Sganzerla e Helena Ignez ao jornal *O Pasquim*, em que ambos chamam o movimento de “direita”, “paternalizador” e representante da “antivanguarda”. Fernão Ramos coloca que esses atritos ocorreram por uma questão de “espaço no mercado cinematográfico e recursos de produção, ou para assumir opções estilísticas mais radicais” (RAMOS, 1978, p.178).

Fernão Ramos afirma que, Glauber Rocha, por outro lado, não viu de bons olhos essa nova atitude afirmando que “os filmes udigrúdi são ideologicamente reacionários porque psicologistas e porque incorporam o caos social sem assumir a crítica da história e formalmente, por isso mesmo, regressivos” (RAMOS, 1978, p.389.). É importante ressaltar que a produção associada às vanguardas marcou o cenário brasileiro dos anos 1960 e 1970, tentando responder as fissuras dos processos de modernização conservadora. As posições estéticas e ideológicas adotadas tentavam responder à mão de ferro dos militares, as novas imposições do mercado, a massificação da cultura.

É nesse sentido que Bressane e Sganzerla criam a Belair, no intuito de fazer um novo cinema, usando os recursos de Sganzerla, produzem em três meses cinco longa-metragens. É nesse ritmo alucinante que a película *Sem Essa*, *Aranha* é elaborada, de filmes precários, com baixa capacidade de produção e escassas possibilidades de exibição, mas que entram na história como obras-chaves. Para Fernão Ramos (1978, p.186): “É na Belair que a geração marginal se afirma, na confluência entre o grupo mineiro/paulista e carioca, todos circulando, de um modo ou de outro, pelas produções em andamento nos primeiros meses de 1970”. É nesse clima comunitário, que se viabiliza a realização da película, com um esquema de produção “familiar” e imbuído de um sentimento de filmar a qualquer custo.

Porém, essa geração ligada ao cinema marginal majoritariamente teve que deixar o país, como no caso de Bressane, Sganzerla e Ignez, ameaçados pela repressão da ditadura militar brasileira. De acordo com Fernão Ramos (1978, p.98) “Em abril de 1970, Bressane foi chamado

à casa de um militar de alta patente que o convidou a se retirar do país dizendo ter evidências de que fazia parte de uma ação de subversão na cultura, fomentada pelo terrorismo”, no exterior os diretores até chegam a fazer filmes como *Fora do Baralho* de Sganzerla e *Crazy Love* de Bressane, mas o ímpeto inicial para Fernão Ramos não é mais o mesmo. De acordo com Monica Kornis (2008. p.38) “filmes e programas de televisão são, por sua vez, documentos históricos de seu tempo, inclusive os títulos cujo conteúdo volta-se para o passado, uma vez que são produzidos sob um olhar do presente” e aquela estrutura de sentimento que os jovens diretores marginais estavam com seus dias contados.

Referências

- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- GARCIA, Estevão de Pinho. *Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina*. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- GUIMARÃES, Pedro; OLIVEIRA, Sandro de. Helena Ignez. São Paulo: Edições Sesc SP, 2021.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história* (PAP - Ciências sociais). Zahar, 2008. Edição do Kindle.
- KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. pp: 231-290. In: PINSKY, C. B (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- PUPPO, Eugênio (org.) *Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa; SCHAVARZMAN, Sheila (org.) *Nova História do cinema Brasileiro*. Vol.2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Edunesp, 2010.
- SANTANA, C. W. G. *Rogério Sganzerla: rastros de antropofagia no rosto de personagens do cinema marginal*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Tecnologias das Imagens e do Imaginário) - Escola de Comunicação, Artes e Design Famescos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul-PUCRS, Rio Grande do Sul, 2021.

SILVEIRA, Rafael; CARVALHO, Francione. *Embrafilme x Boca do Lixo*: as relações ente financiamento e liberdade do cinema brasileiro nos anos 70 e 80. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, v.8, n.24, p. 73-93, out.2015_ jan.2016

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

