

ENTRECRUZAMENTOS COM O CONCEITO DE TERCEIRO CINEMA: as produções da Cine Subterráneo e da Belair Filmes¹

INTERSECTIONS WITH THE CONCEPT OF THIRD CINEMA: the productions of Cine Subterráneo and Belair Filmes

Luiz Antonio Brasil de Góis²

Nicolás Andrés Luna³

Luiza Cristina Lusvarghi⁴

Resumo: Os cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, através da publicação do escrito “*Hacia un tercer cine*” (1969), desenvolvem o conceito de Terceiro Cinema, defendendo a emergência de uma criação cinematográfica vinculada a um novo modo de produção, distribuição e exibição na América Latina, a fim de exercer sua crítica ao colonialismo cultural. O presente artigo procura desvendar as relações de afinidade/disparidade do conceito de Terceiro Cinema na produção do cinema de vanguarda argentino e brasileiro, analisando respectivamente o *Cine Subterráneo* e a produtora Belair Filmes (1970). Procura-se investigar as divergências formais e as afinidades políticas na produção argentina, que se opunha esteticamente ao *Cine Liberación*; e a crítica aos “segundos cinemas” no caso brasileiro, direcionando sua discordância ao Cinema Novo, após seu vínculo estatal com a Embrafilme a partir de 1969.

Palavras-Chave: Terceiro Cinema. Cine Subterráneo. Belair Filmes. Cinema Novo. cinema latino-americano.

Abstract: Through their manifesto “*Hacia un tercer cine*” (1969), Argentine filmmakers Fernando Solanas and Octavio Getino developed the concept of Third Cinema, advocating for the emergence of a filmmaking practice linked to new modes of production, distribution, and exhibition in Latin America, aiming to critique cultural colonialism. This article seeks to uncover the relations of affinity and disparity between the concept of Third Cinema and the avant-garde film production in Argentina and Brazil, analyzing respectively the Cine Subterráneo movement and the production company Belair Filmes (1970). The study investigates the formal divergences and political affinities within Argentine production, which aesthetically opposed the Cine Liberación group; and the critique of the “second cinemas” in

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Multimeios, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Graduado no curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Integrante do grupo Genecine - Grupo de Estudos Sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais. E-mail: 1295998@dac.unicamp.br

³ Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Multimeios, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Graduado no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: n295992@dac.unicamp.br

⁴ Professora Colaboradora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Multimeios, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Integrante do grupo Genecine - Grupo de Estudos Sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais. E-mail: luizacl@unicamp.br

the Brazilian case, directing its disagreement toward Cinema Novo, after its institutional ties with the state-owned company Embrafilme in 1969.

Keywords: *Third Cinema. Cine Subterráneo. Belair Filmes. Cinema Novo. Latin American cinema.*

Introdução

Entre as décadas de 1950 e 1970, a América Latina viveu um período de convulsão e transformações políticas, marcado por processos revolucionários, ditaduras militares que instalaram um Estado repressivo e violento e, paralelamente, uma crescente radicalização do pensamento artístico. Nesse panorama, o cinema consolidou-se como uma ferramenta de intervenção política e crítica cultural para alguns grupos ao longo do continente. Em 1968, os cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino lançam a primeira parte de seu filme *La hora de los hornos*, propondo a partir daí o conceito de Terceiro Cinema como uma alternativa ao cinema comercial (Primeiro Cinema) e aos cinemas “novos” (Segundo Cinema), em que o Terceiro Cinema viria pensar outras formas de produção, distribuição e exibição cinematográficas, como também influenciar transformações sociais e políticas do período.

O Cinema Novo brasileiro e o Terceiro Cinema na Argentina surgem como movimentos cinematográficos politicamente estruturados em oposição ao imperialismo cultural de Hollywood, com o objetivo de utilizar o cinema como ferramenta de transformação social. Entretanto, o Cinema Novo não consegue perceber essa reação como um movimento que também deva buscar formas alternativas de distribuição, para atingir um público maior do que nos festivais, diferentemente das propostas teóricas organizadas pelo Terceiro Cinema.

Os mercados argentino e brasileiro, desde cedo, foram praticamente dominados pelas grandes distribuidoras estrangeiras, notadamente as estadunidenses, vinculadas a Hollywood⁵. Desde os primórdios, a questão da identidade cultural também se coloca de forma distinta. O Terceiro Cinema visa construir laços com a comunidade de língua (e latino-americana em

⁵ Para efeito desta análise, Hollywood está sendo citada como o grupo que reúne as “majors”, também conhecidas como as Big Five, as maiores produtoras de conteúdo audiovisual e distribuidoras estadunidenses: Walt Disney Studios, Warner Bros. Pictures, Paramount Pictures, Sony Pictures (incluindo Columbia) e Universal Pictures.

geral) ao promover um cinema de descolonização. Possui, portanto, uma ambição maior do que a do Cinema Novo, que se debateu com as questões de buscar uma identidade nacional e contra-revolucionária, mas teve suas produções bancadas por subsídios estatais durante a ditadura militar brasileira que se estendeu de 1964 a 1985, e praticamente não chegou ao grande público. É importante pontuar, que, conforme descreve Ignácio Del-Valle Dávilla (2024, p. 182), por mais críticos que os cineastas Getino e Solanas fossem ao meios de distribuição e exibição dos cinemanovistas, eram favoráveis à sua proposta estética de contestar os preceitos da narrativa hegemônica *hollywoodiana* como uma forma de descolonização cultural.

O movimento conhecido como Cinema Marginal no Brasil, ocorrido entre 1968 e 1973 em diferentes estados (São Paulo, Rio de Janeiro, Piauí e Bahia), evitava qualquer vínculo com um cinema subsidiado pelo Estado, como resposta radical aos órgãos de censura militar e também ao esgotamento do modelo estético proposto pelo Cinema Novo - que a partir de 1969, vinculava sua produção a empresa estatal Embrafilme.

Em São Paulo, os cineastas se integraram à Boca do Lixo, região de prostituição no centro da capital paulista (Santa Ifigênia/Luz), e que entre os anos 1960 e 1980, tornou-se o maior polo de produção cinematográfica independente do Brasil, produzindo filmes de baixo custo, alta criatividade e forte apelo comercial, desafiando a censura vigente. Dentro desse pólo, surge o cineasta catarinense Rogério Sganzerla, que após o sucesso de seus dois primeiros longas-metragens, se une ao cineasta carioca Júlio Bressane para fundar a produtora Belair Filmes, em fevereiro de 1970.

Em diálogo - e também em oposição - com essas propostas, surgiram experiências cinematográficas radicais que escapavam às categorias teóricas predominantes nos movimentos políticos. Este trabalho propõe-se a investigar ressonâncias e convergências entre dois núcleos cinematográficos que emergiram nesse contexto: a produtora Belair Filmes (1970), e o chamado *Cine Subterráneo* na Argentina. Ambos os movimentos apostaram numa ruptura com os códigos hegemônicos do cinema industrial e propuseram novas formas de experimentação, sendo, por sua vez, marginalizados pelos grupos de cinema político de cada país. No caso brasileiro, a ruptura se dá com o Cinema Novo em seu vínculo com a empresa

estatal Embrafilme; na produção Argentina, é com o Grupo *Cine Liberación*, liderado por Getino e Solanas.

Para além de uma leitura dual, pretende-se problematizar os modos como essas experiências reconfiguram noções como política, estética e circulação, em sua reavaliação da teoria política/filmica de Getino e Solanas, e da reformulação de preceitos contidos no manifesto cinemanovista “Estética da Fome” (1964), no caso da produtora brasileira. De que maneira suas propostas dialogam ou se distanciam das teorias do Terceiro Cinema? Que poéticas entram em jogo quando se assume a marginalidade como método, estética e postura ética?

1. Subterrâneos e trincheiras na Argentina setentista

Desde a década de 1950 até o final dos anos 1970, a Argentina foi marcada por três golpes de Estado⁶ que configuraram o período de maior instabilidade institucional do sistema político argentino. A alternância entre ditaduras militares e governos democráticos deu origem a um Estado repressivo, violento e perseguidor de qualquer tipo de oposição ao modelo de país que se pretendia impor. Os mecanismos de vigilância e controle social iam desde a censura, encarceramento (legal ou ilegal) e tortura, até o desaparecimento de pessoas identificadas como opositoras. Por isso, essa época também foi marcada pelo exílio de pessoas vinculadas à política, ao sindicalismo, às artes e às ciências, em um contexto de profunda incerteza e perigo.

A agitação social e política impulsionada pelo Estado durante essas décadas permeou todas as esferas da sociedade. A cinematografia não foi uma exceção; pelo contrário, foi um dos campos mais intervencionados, através do desfinanciamento, da suspensão de créditos e subsídios, da censura e da perseguição aos casos em que eram detectadas críticas ao governo. Essa política de controle foi implementada por meio dos mecanismos internos do Instituto Nacional de Cinematografia (INC), que fiscalizava a produção e distribuição de filmes, tanto nacionais quanto internacionais.

⁶ Os três golpes de Estado que marcam a instabilidade política argentina são: a Revolução Libertadora (1955), a Revolução Argentina (1966) e o Processo de Reorganização Nacional (1976).

Em paralelo ao avanço da violência e ao estado de crise, o campo cinematográfico participou de experiências que buscavam repensar a linguagem do cinema como um todo, desde os modos de realização até sua distribuição. Nesse contexto, pretende-se explorar dois movimentos que aparentemente seriam opostos, contudo, podem apresentar pontos de contato e atrito. O que fica claro é que tanto o *Cine Liberación* - encabeçado por Fernando Solanas e Octavio Getino -, quanto o *Cine Subterráneo* - mais disperso e menos sistematizado, composto pelos cineastas Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin, Edgardo Kleinman e Edgardo Cozarinsky - compartilhavam uma vontade radical de ruptura com uma ideia de cinema hegemônico.

Ao longo desta seção, propõe-se traçar tensões, cruzamentos e ressonâncias que permitam estabelecer pontes entre ambos os movimentos cinematográficos, os quais, embora divergentes em suas expressões e formas, constituem respostas de urgência política diante de um contexto de instabilidade. Nesse contexto, analisa-se a experiência do cinema militante e do experimental através do conceito de Terceiro Cinema.

1.1. Divergências formais, afinidades políticas

Além de constituir uma corrente cinematográfica, o Grupo *Cine Liberación* sustentava uma posição político-cultural articulada com as lutas de libertação nacional e anti-imperialista. Em outubro de 1969, Getino e Solanas publicam o manifesto “*Hacia un tercer cine*”, na revista Tricontinental nº 13, que ao longo dos anos será revisitada e reescrita pelos mesmos. Em sua primeira conceituação de um Terceiro Cinema, propõem uma análise dos modelos de produção cinematográfica vigentes e apresentam um terceiro modelo a fim de intervir na realidade e atuar como catalisador dos processos revolucionários latino-americanos, se opondo ao Primeiro Cinema (vinculado ao cinema comercial de Hollywood) e ao Segundo Cinema (o cinema europeu, estreitamente ligado à política de autor, como a *nouvelle-vague* francesa, o neo-realismo italiano e o cinema novo brasileiro).

Segundo Getino/Solanas (2022, p. 64), o Terceiro Cinema deve fazer parte da luta e inserir-se nela como uma necessidade política urgente, onde os mecanismos de difusão, publicitários e os aspectos linguísticos importavam substancialmente, visto que o objetivo era

transmitir ideais suplantados na libertação do homem de sua alienação e submissão às estruturas vigentes.

No extremo aparentemente oposto, está o *Cine Subterráneo*. Muitas vezes, quando se reflete sobre a história do cinema argentino, essa produção tem sido negligenciada - seja em visões mais gerais ou em estudos mais específicos. No entanto, é importante destacar seu vínculo com a política e a cultura da época. Os realizadores do *Cine Subterráneo* adotam um posicionamento crítico ao contexto ditatorial, ao mesmo tempo que questionam também os postulados estéticos do grupo *Cine Liberación*, tanto em seus escritos quanto em seus textos filmicos. Essa atitude gera uma “dupla marginalidade”: tanto diante do poder da ditadura quanto diante dos posicionamentos da esquerda revolucionária. Segundo a pesquisadora argentina Paula Wolkowicz:

Os cineastas tomavam distância e se colocavam nas antípodas do cinema político, já que este respondia a um objetivo concreto e estava destinado a servir propagandisticamente. Para eles, o cinema de agitação assume um papel paternalista, proclamando-se portador de uma verdade como maiúscula, única e indiscutível (WOLKOWICZ, 2021, p. 63, tradução nossa).

O caminho escolhido pelos cineastas *underground* foi realizar suas obras de maneira coletiva e descontínua no tempo, à margem do circuito comercial, sem nenhum tipo de apoio institucional. Os filmes do *Cine Subterráneo* eram concebidos como produções que pensavam seus personagens a partir de uma dimensão social e política, embora esse diálogo entre o texto filmico e os espectadores se desse principalmente por meio da experimentação formal de seus meios e de seu desarranjo com a narrativa ficcional.

Enquanto o *Cine Liberación* reivindicava o documentário como a principal ferramenta para a reconstrução do “real”, da “realidade”, do “verdadeiro” e do “irrefutável” como uma cinematografia revolucionária - o que, para a época, era o cânone do cinema político estabelecido na América Latina, onde qualquer crítica ou diferença era desconsiderada, os cineastas *underground* desconfiavam da ideia de uma apreensão objetiva da realidade pelo documentário. Entre eles, o cineasta Julio Ludueña:

Acredito que a ficção pode significar a realidade política e social tanto quanto o documental. A ficção busca captar a verdade dos atores, seja qual for seu estilo de narração, e o documental simula que a câmera está ali por acaso. Ambos manipulam seu relato para convencer o espectador (LUDUEÑA apud WOLKOWICZ, 2021, p. 18, tradução nossa).

As palavras do diretor podem parecer problemáticas e imprecisas, no entanto, evidenciam a necessidade do grupo de reivindicar a ficção, que foi estigmatizada como consequência dos discursos combativos no meio cinematográfico. Os cineastas do *Cine Subterráneo* buscavam, por meio da ficção, experimentar e investigar a realidade política/social através da especulação de caráter contestador.

Se nos limitarmos às categorias imperativas propostas por Solanas e Getino em seu manifesto, poderíamos enquadrar o *Cine Subterráneo* dentro do que poderia ser entendido como “Segundo Cinema”: pois estaria próximo a política de autor, com alguns avanços e diferenças importantes em relação ao “Primeiro Cinema”, mas ainda visto como limitado no que tange a construção de um cinema de *guerrilha*.

Longe de investigar a tensão entre as diferentes concepções do grupo *Cine Liberación* e do *Cine Subterráneo* em relação ao manifesto “*Hacia un tercer cine*”, procura-se desenvolver uma possibilidade de cristalizar a potência teórica e crítica social do segundo grupo, que preferia mostrar suas ideias sobre política e sociedade por meio de seus filmes e procedimentos estéticos, sem vontade de participação direta na práxis política.

Mas será possível incluir o *Cine Subterráneo* na categoria de um Terceiro Cinema? Em princípio, na primeira versão do manifesto, não poderia ser feito. No entanto, com o passar dos anos e as readaptações, a ideia de terceiro cinema foi se tornando mais permeável a outras cinematografias. Segundo Del Valle-Dávila (2024, p. 198), a partir do texto “*Cine militante: una categoria interna del tercer cine*”, os cineastas argentinos ampliaram a tal ponto o escopo de obras que poderiam estar circunscritas ao conceito de Terceiro Cinema, que este tornou-se impreciso.

Embora o deslocamento dos limites demarcados pela categoria de Terceiro Cinema permita incluir uma maior diversidade de filmografias, também pode implicar uma perda de rigor conceitual⁷. No entanto, se considerarmos essa fissura conceitual apontada pelo pesquisador, poderíamos, em certa medida, reduzir a brecha de divergências entre os diretores *underground* e o Grupo *Cine Liberación*.

⁷ “Na ausência de maior rigor conceitual, o terceiro cinema poderia passar desde um documentário de divulgação científica até um cinetract” (DEL VALLE-DÁVILA, 2024, p. 198).

1.2 Do grande referencial a referência negada

Apesar das tensões estéticas e ideológicas, ambos os grupos convergem em um interesse comum: propor um cinema disruptivo, fora de qualquer lógica hegemônica. Os filmes do *Cine Subterráneo* e do *Cine Liberación* não pretendiam entreter os espectadores, mas, colocá-los em um lugar incômodo, além de experimentar a linguagem audiovisual em cena.

Segundo Wolkowicz (2021, p. 101), em meio às convulsões políticas e reivindicações sociais, será lançado no mesmo ano os filmes *La hora de los hornos* e *The Players vs. Ángeles Caídos* (1968), de Alberto Fischerman. Estas obras pontuam um antes e um depois na cinematografia argentina, visto que ambos rompem e rejeitam qualquer vínculo com os modelos narrativos clássicos. Ao invés de uma análise fílmica, propõe-se destacar algumas de suas características mais relevantes para demonstrar que, apesar de suas diferenças formais e contextuais, o filme de Getino/Solanas também exerceu uma influência notável nos cineastas do *Subterráneo*.

Em *The Players*, há uma ruptura com a narrativa linear instaurada pelo modelo de representação clássica do cinema *hollywoodiano*, explora-se a improvisação atoral e a quebra da continuidade da montagem, tornando a narrativa difícil de seguir. Tal experiência estética influenciará fortemente os membros da *Cine Subterráneo*, como aponta Julio Ludueña:

Durante um ano, pensei em todo o cinema que havia visto até assistir a um filme decisivo: “The Players vs. Ángeles Caídos”, um filme que gritava que o cinema argentino podia escapar da mediocridade, e assim me animei a evitar minha própria censura, a mais temível. Decidi filmar, e se tivesse vontade de falar de política sem saber muito, pois bem, o faria. Se tivesse vontade de colocar gente nua para simbolizar, através de seus corpos, as situações que viviam economicamente, poderia. Acreditava numa realização alegórica que, em vez de esconder os erros da produção barata, os utilizaria (LUDUEÑA apud WOLKOWICZ, 2021, p. 105, tradução nossa).

O depoimento do cineasta nos mostra como *The Players*... não foi apenas uma referência em termos estéticos, mas também incentivou vários deles a não se limitarem em seus processos criativos, o que viria influenciar na construção temática de seu filme *Alianza para el progreso* (1971), ao retomar o gesto disruptivo formal da obra de Fischerman, ironiza a sociedade argentina e os movimentos de esquerda, onde seus personagens (entre eles

guerrilheiros urbanos e estudantes) encarnam cada ator social com suas inquietações, medos e contradições - em referência ao cinema político.

Segundo Wolkowicz (2021, p. 121), apesar dos cineastas *underground* não fazerem mais do que difamar e rejeitar qualquer possibilidade de aproximação com o Grupo *Cine Liberación*, o filme de Ludueña faz uma resposta a *La hora de los hornos*, de Getino e Solanas. Trata-se de um diálogo paródico - e até ofensivo - em que o cineasta retoma alguns procedimentos presentes no filme de Solanas e Getino, como o uso da *voice-over*, a encenação de certos personagens e a aplicação de intertítulos, o que deixa clara a influência do *Cine Liberación* nas produções *subterráneas*, mas numa assimilação sarcástica que visa negá-la em cena. Wolkowicz afirma que:

O cinema de intervenção política estava nas antípodas das propostas estéticas e ideológicas do underground (...) O filme representava, para esses cineastas, a expressão última e mais acabada de todos os vícios da estética militante: o didatismo, a grandiloquência, a solenidade e uma perspectiva totalizante/totalizadora (WOLKOWICZ, 2021, p. 121, tradução nossa)

A autora evidencia uma contradição: por um lado, os cineastas *subterráneos* rejeitam abertamente o discurso político do Grupo *Cine Liberación*; por outro, recorrem a alguns de seus procedimentos formais, como por exemplo, em *Puntos suspensivos* (1971), de Edgardo Cozarinsky, onde se evidencia uma aproximação ainda maior - tanto estética quanto política - com *La hora de los hornos*. Essa relação ambígua entre os dois grupos não anula sua potência subversiva ou revolucionária, pelo contrário, aponta um ponto de convergência ao repensar os vínculos entre cinema, política e forma.

Retomando a ideia do Terceiro Cinema, é interessante observar as contribuições de ambos os grupos, já que expressaram uma forte crítica ao poder ditatorial e repressivo estabelecido na Argentina. A diferença entre eles não está apenas nas estéticas empregadas, mas também na forma como concebiam o político em sua relação com a realidade. O *Cine Subterráneo* não era complacente nem pedagógico: buscava provocar, ferir o olhar do espectador, ao mesmo tempo que confrontava com os ideais do *Cine Liberación*.

Mais do que se oporem em termos absolutos, ambos os movimentos se situaram em um campo comum de experimentação e confronto com a linguagem cinematográfica. Reconhecer essas ambivalências e cruzamentos permite complexificar o conceito do Terceiro

Cinema na Argentina, afastando-se de visões unívocas e abrindo caminho para leituras mais rizomáticas e expandidas.

2. Sobre a Belair Filmes

Partindo da experiência do cinema *underground* argentino, veremos uma expressão artística semelhante no Brasil ao final da década de 1960, onde tanto o cinema, como o teatro, a música e as artes visuais rumavam para uma experiência do desconcerto e do choque para com seu espectador, repensando o local de uma arte engajada politicamente como “uma experiência bem comportada” (XAVIER, 2006, p. 5).

Ainda que autores como Fernão Ramos (1987), vincule as obras dos cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane ao cinema “marginal” brasileiro, a própria categorização teria limitações, visto que ela não daria conta da diversidade de formas poéticas, ideológicas e políticas de produções distintas, não somente esta, mas outras categorizações como cinema *independente* ou cinema de *invenção*⁸. Nesse sentido, propõe-se analisar a produtora Belair Filmes (1970), sem um vínculo estreito com a experiência “marginal” ou a ideia de um cinema “experimental”.

Criada através da parceria dos cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, e da atriz Helena Ignez, a Belair inicia suas atividades no Rio de Janeiro (RJ) em fevereiro de 1970 e termina em maio do mesmo ano, contando com 6 longas em sua curta duração⁹. Segundo Bressane (2007, p. 42), tamanha produtividade só seria possível devido a um esquema barato de produção, onde o financiamento se daria através do êxito comercial do segundo longa de Sganzerla - *A Mulher de Todos* (1969) - e do interesse do produtor Luís Severiano Ribeiro em distribuir os filmes nas salas comerciais do Rio de Janeiro.¹⁰

⁸ “Mesmo outras categorizações como “Os próprios realizadores que eram rotulados de “marginais” buscaram outros termos para traduzir ou, talvez, sintetizar o processo de criação que os tornava próximos: cinema *independente*, *alternativo*, *experimental* ou de *invenção* este último criado pelo crítico e cineasta Jairo Ferreira. Porém, tais expressões continuavam - e continuam - a não dar conta da pluralidade das propostas” (MELO, 2007, p. 94-95).

⁹ Entre eles: *Carnaval Na Lama*, *Copacabana Mon Amour* e *Sem Essa*, *Aranha* (todos de Rogério) e *A Família do Barulho*, *Barão Olavo: O Horrível* e *Cuidado Madame* (todos de Bressane), haveria também o curta-metragem *A Miss e o Dinossauro*, realizado por Helena Ignez, que foi concluído em 2005.

¹⁰ O mesmo já teria distribuído o filme *Matou a família e foi ao cinema* (1969) de Júlio Bressane, permanecendo por 10 dias em cartaz até ser tirado de cartaz pelos órgãos de censura militar, permanecendo proibida sua exibição até 1983 (Bressane, 2007, p. 42/43).

Segundo Fernão Ramos (1987, p. 96), a produção desses filmes contou com um crédito limitado e uma equipe reduzida de filmagem, já que o elenco se revezava a cada produção e mesmo os atores poderiam atuar atrás das câmeras, como na captação do som. Estevão de Pinho Garcia (2018, p. 21), descreve que a Belair não possuía uma documentação oficial e/ou jurídica, e suas atividades foram realizadas fora de um esquema hegemônico de produção: suas produções não foram submetidas aos órgãos de censura militar e assim foram feitas na ilegalidade.

Terminado as filmagens de *Cuidado Madame* e *Sem Essa, Aranha*, os cineastas foram denunciados e convocados a depor na casa de um comandante do 1º Exército, conforme diz Júlio Bressane no filme *Belair* (2009). A produção foi acusada de ter sido financiada pelo dinheiro da luta armada de Carlos Marighella e de se manter a um plano de subversão nacional, que mesmo não tendo uma veracidade em questões jurídicas, foi motivo suficiente para o exílio de Sganzerla, Bressane e Ignez em Paris, encerrando as atividades da produtora (BRESSANE; SAFADI, 2009).

Paralelamente à divisão do *Cine Subterráneo* com o *Cine Liberación*, veremos um confronto de Bressane/Sganzerla perante a produção do Cinema Novo de 1969, que começava a ser financiada pela Embrafilme. Como modo de se opor tematicamente e politicamente a essa produção, Sganzerla escreve o artigo “Uma Questão Cultural” (1970), onde critica duramente a ideia de um cinema autoral aparado por um órgão estatal, que corresponde (sob outros moldes) com a crítica dos argentinos Getino/Solanas acerca da ideia de um “Segundo Cinema”.

2.1. Embrafilme, Sganzerla e Bressane

Através dos ideais políticos/estéticos presentes no manifesto “Estética da Fome” escrito por Glauber Rocha em 1965, tanto o Cinema Novo como o Terceiro Cinema estariam empenhados na luta contra um colonialismo cultural através de um cinema crítico a realidade social e que pudesse ser uma expressão cultural dos povos colonizados. O que os diferencia, no entanto, é o modo como cada um enxergava “o modo de distribuição e produção desses filmes” (DEL VALLE-DÁVILLA, 2018, p. 115).

As produções da *Cine Liberación* seriam realizadas de maneira coletiva, onde cada membro da equipe técnica poderia revezar nas mais variadas funções (como produtor, cineasta, montador, etc) e, se necessário, ser capaz de realizar seus filmes de uma maneira clandestina. A própria forma de distribuição seria ressignificada, não interessava exibir as produções do Terceiro Cinema nas salas comerciais, sendo papel dos cineastas construir sistemas de exibição ou até mesmo festivais de cinema que se mantivessem à parte do circuito hegemônico de exibição. Este último, mais do que a simples projeção cinematográfica, seria “um espaço propício para o debate político” (DEL VALLE-DÁVILLA, 2018, p. 116).

A publicação de “*Hacia un tercer cine*” (1969) acontece paralelamente a uma nova fase do Cinema Novo no Brasil, através de sua vinculação com a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), criada sob o objetivo de promover e distribuir filmes brasileiros no exterior em cooperação com o Instituto Nacional de Cinema (INC). Essa relação se desenvolve em plena vigência do Ato Institucional Nº 5, responsável pelo acirramento do dispositivo repressor militar nos setores políticos/artísticos.

Segundo Gatti, o interesse do governo militar em manter um controle efetivo na atividade e no financiamento de uma produção crítica ao próprio regime (como o Cinema Novo) se daria por um certo prestígio que esta alcançava no exterior, vide o prêmio de melhor direção para *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) no Festival de Cannes de mesmo ano. Tal associação do Cinema Novo com uma empresa estatal foi má vista pela classe cinematográfica, apontando que “o reconhecimento externo era mais válido que uma expansão do mercado nacional” (GATTI, 2008, p. 90).

Em entrevista recente, o cineasta Júlio Bressane (2023, p. 73) salienta uma dupla interdição de uma certa produção cinematográfica - feita de maneira independente - no final da década de 1960: não somente a militar (que encerrou as atividades da Belair), mas também pela Embrafilme, que não financiava produções que não estivessem em concomitância com suas particularidades estéticas, deixando cineastas que pretendiam criar uma tessitura mais “agressiva” em suas produções à margem do circuito exibidor.

Em seu artigo “Uma Questão de Cultura” (1970), Sganzerla realiza uma crítica à produção cinemanovista de então, destacando essa não aceitação de obras desfavoráveis aos interesses industriais e pontuando a adesão do Cinema Novo a Embrafilme como uma tentativa conciliadora com os interesses da burguesia nacional.

Visto as particularidades e a arbitrariedade teórica do texto, relacionando os escritos de Frantz Fanon com Léon Trotsky¹¹, um trecho merece ser destacado, quando o cineasta associa a produção cinemanovista de então como ambição de uma classe-média colonizada, algo ilusório dentro de uma realidade que começava a ser mais severa em sua censura e que não permitia uma pluralidade temática:

O deslumbramento constitui forma de impulso de ascensão social para a classe média colonizada que “quer fazer cinema de autor” precisamente depois da falência total deste último respiro liberal da social-democracia ocidental (SGANZERLA, 2005, p. 76).

A crítica de Sganzerla ao Cinema Novo, vinculado a uma indústria estatal, encontra paralelo na crítica realizada por Getino/Solanas ao Segundo Cinema, antevendo como a produção destes poderia ser cooptada por uma indústria vigente, e que mesmo sendo contrário ao cinema hegemônico, não passaria de “uma iniciativa pequeno-burguesa, reformista e limitada” (GETINO, SOLANAS, 2022, p. 63), por não estar vinculado a um modo de distribuição/produção clandestino.

Tal aproximação deve ser feita com algumas ressalvas, não somente por Bressane/Sganzerla não serem totalmente contrários a própria ideia de um cinema autoral, mas também por não estarem alinhados numa luta prática contra o colonialismo cultural sob os moldes de uma libertação nacional. Tanto Sganzerla, quanto Bressane não eram contrários à busca por um mercado exibidor, mas sim pelas “concessões que teriam sido feitas para atingir esse objetivo” (GARCIA, 2018, p. 81).

Enquanto Getino/Solanas criticavam a própria noção de cinema de autor, Bressane/Sganzerla estavam interessados em reinventar um cinema autoral, artesanal em sua

¹¹ Segundo Leonardo Gomes Esteves (2024, p. 20/21), haveria uma tentativa de Bressane/Sganzerla de reinscrever a produção da Belair Filmes dentro da teoria marxista, onde ambos respectivamente citam teóricos como Frantz Fanon e Léon Trotsky, como nas cartas “O inimigo é outro?” e “S.O.S Brazil” escrita por Júlio Bressane e no artigo de Sganzerla já mencionado. No entanto, tal influência existe nos textos somente como citação do que de fato como um norte político determinante numa práxis revolucionária.

feitura, assumidamente precário em seu modo de produção - que permaneceria autônomo e à parte da indústria vigente, construindo assim filmes “voluntariamente impuros, anormais, subdesenvolvidos por condição e escolha” (SGANZERLA, 2005, p. 78). Essa defesa de uma imperfeição temática, reatualiza certos postulados contidos no manifesto “Estética da Fome” (1965).

2.2. Um cinema *indigesto*?

Embora o modo de produção da Belair fosse relativamente coletivo em sua feitura, contando com um modo de produção apartado da vigilância militar - ao não submeter os filmes pelos órgãos de censura vigentes -, havia-se um desejo de exhibir os filmes nas salas comerciais (vide a distribuição por Severiano Ribeiro) ao invés de construir formas clandestinas de distribuição, conforme enunciado em “*Hacia un tercer cine*”, identificando um modelo de cinema que se mantivesse à margem do sistema de produção e exibição vigentes, produzindo obras “que são indigestas para o Sistema e alheias às suas necessidades, ou obras destinadas direta e explicitamente a combatê-lo” (GETINO, SOLANAS, 1969 apud DÁVILLA, 2024, p. 183).

A adoção do termo “indigesto” no manifesto de Getino/Solanas é curiosa, visto que ele foi utilizado por Glauber Rocha em sua “Estética da Fome” para classificar a primeira leva da produção cinemanovista, que se oporia de maneira ideológica e temática a produção hegemônica do período, segundo o cineasta baiano:

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer (...) Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais (ROCHA, 2004, p. 65).

Dessa forma, um cinema “indigesto” promoveria uma discussão sobre problemas sociais mal-vistos na imprensa e no cinema brasileiro do período, denunciando a miserabilidade ocasionada pelo analfabetismo (*Maioria Absoluta*, 1964), pelo êxodo rural (*Aruanda*, 1960), pela fome e seca no Nordeste (*Vidas Secas*, 1964), dentre outras mazelas. Por outro lado, um cinema “digestivo” estaria em concomitância ao entretenimento de massa, como por exemplo as chanchadas na década de 1950, comédias carnavalescas que visavam o

riso da plateia e não retratavam os problemas sociais de uma maneira mais incisiva. Diante desta produção hegemônica, os primeiros filmes cinemanovistas apontam para um cinema que pudesse transmitir os conflitos sociais e políticos em tela.

Segundo Estevão de Pinho Garcia (2018, p. 81), se no início da década de 60 o Cinema Novo promovia um cinema *indigesto* e contrário ao entretenimento massivo, afirmando seu compromisso com a denúncia social, a posterior adesão do movimento a Embrafilme em 1969 significaria para Sganzerla e Bressane um abandono de seus preceitos ideológicos e estéticos contidos no “Estética da Fome”.

A ideia de um cinema *indigesto* se reconfigura na produção da Belair, onde tanto Sganzerla quanto Bressane resgatam a figura do escritor, dramaturgo e teórico modernista Oswald de Andrade em seus escritos e filmes, especificamente em seu “Manifesto Antropófago” (1928) [2017], que prevê a deglutição de experiências artísticas, tanto nacionais quanto estrangeiras, para a criação de uma nova.

Segundo Ismail Xavier (2012, p. 462-463), a deglutição *antropofágica* proposta por Bressane e Sganzerla estariam distantes do contexto modernista da década de 1920, onde se propunha construir uma arte brasileira autêntica. No final da década de 60, a antropofagia acaba devorando excertos da indústria cultural do período, promovendo uma assimilação arbitrária de referências diversas, a fim de ocasionar colagens, trocas, intersecções, conflitos e releituras em suas produções¹².

No filme *A Família do Barulho* (1970), temos a presença do ator Grande Otelo, grande astro das chanchadas, além de citações explícitas ao “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) de Oswald de Andrade, e uma trilha sonora que unia Bob Dylan, as marchinhas de carnaval de Mário Reis, segmentos das óperas de Tchaikovsky e Heitor Villa-Lobos, e a trilha sonora do sci-fi estadunidense *A Bolha Assassina* (1958). Ao reunir experiências artísticas diversas, elas se configuram em cena como uma convulsão temática, ou em outras palavras, diante de um cardápio tão voraz e ilimitado, o resultado só poderia ser uma *indigestão*

¹² Antes mesmo da Belair, isso pode ser evidenciado no manifesto “Cinema Fora da Lei” (1968), escrito por Rogério Sganzerla (2005, p. 29) para a exibição de seu longa de estreia *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), onde o mesmo admite a deglutição dos mais variados gêneros em sua obra, como o terror, a ficção científica e a chanchada, além da influência de cineastas como Jean-Luc Godard, Orson Welles e José Mojica Marins.

estética e cultural, reunindo numa mesma balança expressões populares brasileiras e estrangeiras.

Essa assimilação de diferentes referências (próprias da experiência antropofágica), aliada “a rarefação narrativa, o abandono de um desenvolvimento psicológico bem definido para as personagens, a repetição do gestual e nas falas dos atores até alcançar uma exasperação cênica e a evidência dos aparatos técnicos” (RAMOS, 1987, p. 96-97), indicam um modo de produção cujo norte criativo visava o erro e o improviso, abrindo caminho para uma representação em crise temática, estética e política. A produção da Belair, participante da experiência cultural do desconcerto (concomitante a instabilidade política do país), pavimenta uma possibilidade cinematográfica aquém dos moldes industriais.

Considerações finais

Procurou-se investigar parte da produção da *Cine Subterráneo* e da Belair Filmes em seu entrecruzamento com o conceito de Terceiro Cinema, identificando-as como experiências dentro do cinema latino-americano que reavaliaram a insurgência de um cinema crítico ao modelo industrial e hegemônico, havendo aqui uma tentativa de salientar seus riscos, seus desarranjos formais e teóricos, evidenciando o exercício do desbunde sarcástico como principal arma frente a contextos ditatoriais repressivos.

Em seu confronto direto com o *Cine Liberación*, a produção do *Cine Subterráneo* rumou para uma radicalização de suas formas, desenvolvendo um cinema ficcional disjuntivo, reavaliando o condicionamento da prática cinematográfica politicamente engajada que visasse a denúncia das estruturas opressivas vigentes - preferindo experimentar um *outro* caminho que não fosse o do simples registro documental.

O filme *Alianza para el progreso* serviu como ponte teórica que dialoga tanto com as experiências preconizadas na vanguarda cinematográfica (com o filme *Los players vs. angeles caidos*), quanto com o cinema militante (*La hora de los hornos*), propondo a assimilação paródica de constituintes deste último, como o movimento estudantil e a luta armada. Assim, distanciando-se formalmente da produção do *Cine Liberación*, mas aproximando-se do seu rechaço contra a representação hegemônica e uma arte do consumo.

A experiência da Belair Filmes reconfigurou alguns preceitos embutidos na Estética da Fome, tais como a qualidade artesanal das obras, o miserabilismo que atravessa a temática e o modo de produção e, sobretudo, a ideia de um cinema “indigesto” ao modelo hegemônico - reajustando suas convenções formais e temáticas de 1965 para 1970.

Tal produção ora se aproxima da ideia de um Terceiro Cinema, em sua crítica ao cinema autoral condicionado a um sistema de produção/distribuição estatal (como a leva cinemanovista vinculada a Embrafilme) e ora se afasta, conforme visto no intuito de exibir as obras nas salas comerciais do Rio de Janeiro. Sua precoce interdição pelo governo militar do período, identifica a agressividade formal dessas produções, que contesta a ditadura do país sob uma nova chave, mantendo um compromisso de denúncia social ao desarranjar as convenções formais e hegemônicas de se fazer cinema, já não vinculadas a um esquema industrial de produção.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

BRESSANE, Júlio. Entrevista com Júlio Eduardo Bressane de Azevedo. In: GÓIS, Luiz Antonio Brasil de. **Belair Filmes Apresenta: Cuidado Madame (1970), de Júlio Bressane - um panorama histórico sobre o cinema brasileiro de 1960 a 1970**. Monografia (Curso de Teatro) - Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), 2023.

_____. Anexo 2: Julio Bressane: Trajetória - entrevista para o catálogo da mostra Retrospectiva Júlio Bressane: cinema inocente. In: CINEMATECA do Museu de Arte Moderna - RJ (Org.). **A Invenção do Cinema Marginal**. Livro-catálogo. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2007.

DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio. Glauber Rocha y Cine Liberación: tensiones y transferencias en el cine revolucionario. In: FREIRE, Marcius; SUPPIA, Alfredo (orgs.). **Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América Latina**. São Paulo: Alameda, 2018.

_____. Origem e evolução do conceito de Terceiro Cinema. In: MELLO, Jamer Guterres de; RODRIGUES, Carla Daniela Rabelo; CARVALHO, Marcelo; BASTOS, Thalita Cruz (Orgs.). **Processos de Criação e Reflexões Teóricas no Cinema**. São Paulo: Gênio Editorial, 2024, p. 175-201.

ESTEVES, Leonardo Gomes. Análise das cartas de Júlio Bressane publicadas nos programas da Cinemateca do MAM Rio (1970-1971). **Topoi** (Rio de Janeiro), v. 25, 2024.

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

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2007.

GETINO, Octavio. SOLANAS, Fernando. Em direção a um Terceiro Cinema. In: QUEIROZ, André (Org.). **Fernando Pino Solanas: cinema, política, libertação nacional**. Florianópolis: Insular, 2022, p. 53-81.

MELO, Luis Alberto Rocha. Estilo e meio: a construção do filme marginal. In: CINEMATECA do Museu de Arte Moderna - RJ (Org.). **A Invenção do Cinema Marginal**. Livro-catálogo. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Ed. Brasiliense: 1987.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

SGANZERLA, Rogério. Cinema fora da lei. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Projeto Rogério Sganzerla**. Joinville: Letra d'água, 2005, p. 29-30.

_____. A questão da cultura. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Projeto Rogério Sganzerla**. Joinville: Letra d'água, 2005, p. 74-79.

WOLKOWICZ, Paula. **La vía subterránea: el cine underground argentino en los años setenta**. Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2021.

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

_____. Roteiro de Júlio Bressane. Apresentação de uma poética. In: **Alceu**, vol. 6, n. 12, jan/jun 2006.

Referências audiovisuais:

BRESSANE, Júlio. **A Família do Barulho**. Belair Filmes, 1970.

BRESSANE, Noa; SAFADI, Bruno. **Belair**. Pipa Filmes; TB Produções, 2009.

COZARINSKY, Edgardo. **Puntos suspensivos**. Argentina, 1971.

FISCHERMAN, Alberto. **The Players vs. Ángeles Caídos**. Argentina, 1969.

LUDUEÑA, Julio. **Alianza para el progreso**. Argentina, 1971.