

## A VIOLÊNCIA EM FAMÍLIA NOS FILMES DA BELAIR E DA CAM

Estevão Garcia<sup>1</sup>

**Resumo:** Em 1970, no Rio de Janeiro, os cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla e a atriz Helena Ignez fundaram a Belair, produtora cinematográfica que existiu entre janeiro e março daquele ano. Em seus três meses de existência produziu seis filmes: *Cuidado Madame*, *A Família do Barulho* e *Barão Olavo, o Horrível*, de Bressane e *Sem essa Aranha*, *Carnaval na Lama* e *Copacabana mon amour*, de Sganzerla. Em 1971, em Buenos Aires, os cineastas Julio Ludueña, Miguel Bejo e Edgardo Cozarinsky formaram o coletivo CAM. Em poucos meses filmaram *Alianza para el progreso*, de Ludueña; *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, de Bejo e *Puntos Suspensivos*, de Cozarinsky. Alguns dos elementos que aproximariam essas duas experiências coletivas: a radicalidade estética, o modo de produção e a representação da violência. Analisaremos o terceiro tópico. A violência, nesses filmes produzidos, distribuídos e exibidos fora do âmbito comercial é visceral, antiteleológica e alegórica. É cíclica, repetitiva e contínua. Não apresenta nenhum objetivo didático ou doutrinário e sim a noção do choque profanador, em direto diálogo com as vanguardas históricas, cujo ímpeto é o de incomodar, agredir e deslocar o espectador de sua condição *a priori* passiva e confortável. No entanto, tal violência extrema atuará em um espaço recorrente: o ambiente familiar. A família se constituirá como uma versão reduzida do Estado autoritário e opressor. Deste modo, o nosso foco recairá na violência doméstica.

**Palavras-chave:** Belair; CAM; violência; vanguardas.

**Contato:** [estevaogarcia@globocom.com](mailto:estevaogarcia@globocom.com) / [estavaodepinhogarcia@gmail.com](mailto:estavaodepinhogarcia@gmail.com)

### Belair e CAM

Na passagem dos anos 1960 para os 70, tanto no Brasil como na Argentina, houve cineastas que se uniram por afinidades estéticas e ideológicas e que dessa união resultou a criação de produtoras, coletivos cinematográficos ou grupos mais ou menos coesos. No Brasil, a experiência nesse sentido mais significativa foi a Belair filmes, produtora clandestina, uma vez que não apresentava nenhum registro jurídico ou oficial que a credenciava como empresa. A Belair foi fundada pelos cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla e pela atriz Helena Ignez e em três meses de existência realizou seis longas: *A Família do Barulho*, *Cuidado Madame*, *Barão Olavo, o Horrível* (todos de Bressane), *Carnaval na Lama*, *Copacabana mon amour*, *Sem essa Aranha*

---

<sup>1</sup> Doutorando em Meios Processos Audiovisuais na Universidade de São Paulo, bolsista da Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Garcia, Estevão. 2016. "A violência em família nos filmes da Belair e da CAM". In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 373-379. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

(todos de Sganzerla) e um filme não finalizado em super 8 chamado *A Miss e o Dinossauro*. Na Argentina, os cineastas Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña e Miguel Bejo, todos oriundos do cinema publicitário, integravam o grupo CAM. Em 1971 a CAM finalizou ou produziu os seguintes longas: *Alianza para el progreso* (de Ludueña), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (de Bejo) e *Puntos Suspensivos* (de Cozarinsky).

Devido ao clima de perseguição política e do aumento das restrições impostas ao trabalho artístico no Brasil e na Argentina, tanto a Belair como o CAM optaram por não submeterem seus filmes aos órgãos de censura de seus respectivos países, o que os impedia de serem reconhecidos oficialmente como filmes brasileiros ou argentinos e de obterem sua circulação comercial assegurada. Apostando todas as suas fichas nas possibilidades ilimitadas da expressão autoral e da liberdade de criação, somente alcançadas porque não passaram pelo crivo da censura, as duas experiências optaram pela clandestinidade. Seus filmes eram exibidos em sessões fechadas ou em cinematecas, como no caso da Belair, que teve seus longas exibidos na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Os dois grupos estavam fora e contra a indústria cinematográfica de seus países.

Tanto os filmes da Belair como os do CAM apresentam um certo repúdio ao conceito tradicional de obra artística: esteticamente bem acabada, de propósitos transcendentais e de inquestionável bom gosto. Mais próximas ao conceito de antiarte, os dois grupos desejavam efetivar o contato com o espectador pela via da agressão, da ausência de transparência do discurso fílmico e do humor corrosivo. Negavam anarquicamente o profissionalismo cinematográfico e recusavam a compreensão da arte e do cinema como mercadoria. Queriam arrancar o cinema de seu aspecto industrial e espetacular, próprio de sua absorção pelo sistema capitalista. Se o capitalismo promovia a espetacularização total das relações sociais, o cinema, como instância superior, deveria, dentro do seu universo, articular exatamente o contrário.

Sendo contrária ao capitalismo e à burguesia, no sentido que rechaça o modo burguês de representação, tanto a Belair como o grupo CAM se

aproximam das vanguardas históricas. Tanto os nossos dois grupos estudados como as vanguardas adotam o recurso do choque como elemento profanador. A função do choque seria despertar as massas e a burguesia de sua letargia, confrontando-as com um discurso violento em que a sua própria forma narrativa fosse capaz de questionar as expectativas de uma possível redenção ou da instalação da “boa consciência”. Em outras palavras, aqui a violência transborda o campo da representação para inundar as engrenagens do próprio processo narrativo. Se a imagem é violenta, a forma de organizá-la também o é. Porém, a violência pode atuar em diferentes espaços e ser dirigida a distintas instituições, inclusive a uma instituição que também foi um dos alvos preferidos das vanguardas: a família. O ataque à família burguesa foi uma constante nos filmes da Belair e do grupo CAM.

O vínculo com as vanguardas históricas não pressupõe o rechaço às formas populares, muito pelo contrário, uma vez que as vanguardas sempre tiveram uma certa atração pela cultura popular.<sup>2</sup> Aqui, a releitura do popular é realizada pela absorção crítica e paródica da cultura de massa. Diante dos protocolos da cultura de massa, de um lado, e da tradição das vanguardas históricas, do outro, essas novas dinâmicas ainda tinham como alvo de suas críticas o universo da indústria cultural, mas deixaram de lado a utopia da criação de um mundo a salvo da contaminação da mídia (Xavier 2012, 54). Incorporando e reconfigurando criticamente as estratégias da mídia e da cultura pop, seja em tom de ironia ou pastiche e, sobretudo, atentos ao sentido político de suas citações, os filmes da Belair e do CAM se aproximavam da cultura urbana e se afastavam dos paradigmas defendidos pelo cinema político latino-americano. O que este recusava, a Belair e a CAM incorporava, como por exemplo, o cinema de gênero de Hollywood. Assim, os filmes dos nossos dois grupos articulará uma relação de absorção e desmontagem do cinema hollywoodiano. Na maioria das vezes, os gêneros cinematográficos escolhidos são gêneros considerados menores, como por exemplo, o filme de horror.

---

<sup>2</sup> Podemos citar como alguns exemplos o fascínio dos surrealistas pelo *slapstick* anarquista, notadamente Buster Keaton, a admiração de Brecht pelo boxe e o elogio de Artaud aos irmãos Marx.

Tomaremos como estudos de caso um filme de cada grupo: *Barão Olavo, o Horrível*, de Julio Bressane e *La família unida esperando la llegada de Hallewyn*, de Miguel Bejo. Aqui, a violência no ambiente familiar e o filme de horror estão imbrincados, uma vez que os filmes adotaram os paradigmas e estilos do horror para representar cinematograficamente os espaços que servem de cenário para a expressão dessa violência. Se os espaços são tenebrosos, os burgueses que neles habitam também o são.

***Barão Olavo, o Horrível e La família unida esperando la llegada de Hallewyn***

Tanto o filme de Bressane como o de Bejo apresentam uma única locação: a residência burguesa. No caso do primeiro, trata-se de uma mansão não urbana, situada em uma região serrana. Já no caso do segundo, o casarão é claramente localizado no perímetro urbano, embora não tenhamos a inserção de nenhuma imagem que nos mostre a sua entrada. O filme de Bressane é mais solar que o de Bejo uma vez que a maior parte de suas cenas são diurnas e não ficam presas aos interiores da casa, expandindo-se para o jardim ou outros recantos externos. O *La família unida esperando la llegada de Hallewyn*, ao contrário, praticamente se confina nos cômodos da sombria mansão e a quase totalidade de suas cenas são noturnas.

Sabemos que a casa de *Barão Olavo* pertencia ao pintor Eliseu Visconti (1866-1944), avô do cineasta Eliseu Visconti Cavallero (1939-2014), amigo de Bressane. Trata-se de uma casa ateliê feita sob encomenda e que seguia os moldes dos ateliês dos pintores do século XIX. Era uma arquitetura da luz. As suas claraboias e janelas foram projetadas para absorver e receber a iluminação solar. Bressane, portanto, incorpora as possibilidades de iluminação de sua locação e realiza o seu primeiro filme colorido. As relações da casa com a luz, o trabalho com a cor refletido na escolha do figurino de determinados personagens e por uma fotografia que o evidencia, faz de *Barão Olavo* um filme distinto aos anteriores do realizador. A sua palheta de cor pode ser considerada não apropriada para um filme de horror, porém, aqui, o “horror não está no

horror”<sup>3</sup>, em outras palavras, não está no gênero horror e sim naquilo que lhe é extrínseco: a violência cotidiana.

*La família unida esperando la llegada de Hallewyn* é um filme em preto e branco e de fotografia expressionista. Sua iluminação se ajusta de maneira mais confortável à composição fotográfica do filme de horror clássico. Inclui a caracterização de seus personagens, principalmente a do Pai, que apresenta uma maquiagem típica dos filmes silenciosos, seguindo determinados clichês do gênero. Tomando esses dados como ponto de partida poderíamos supor que o filme de Bejo seria mais “fiel” ao gênero do horror do que o filme de Bressane, porém, em nenhum dos casos trata-se de uma relação de fidelidade ou mimese e sim de apropriação. *La família unida esperando la llegada de Hallewyn*, em sua superfície, se acopla de maneira mais direta ao gênero, no entanto, o faz para extrair de seu estilo o significado da irracionalidade. Bejo parte da representação de uma família ordinária para especular sobre o inconsciente e o irracional.

Os integrantes da família de *Barão Olavo* têm nome, o que faz com que ela, ao contrário da família de *La família unida esperando la llegada de Hallewyn*, não seja uma família qualquer e sim uma família específica. A de Bejo é uma família típica, mas também é a família clássica do cinema. Segundo Bejo, os seus personagens foram construídos a partir de arquétipos: “Pai = autoridade, verticalidade; Filha = inocência, virgindade; Filho = rebelião; Tia = aceitação, experiência; Senhor = formalidade; Namorado = machismo; Avô = senilidade, agressividade” (Bejo 1973, 20). Se aqui cada personagem representa um setor do subconsciente, uma fantasia ou um arquétipo tornando-se possível o reconhecimento de seus laços de parentesco, o mesmo não ocorre em *Barão Olavo*. No filme de Bressane encontramos uma família incompleta, pois há a ausência de elementos fundamentais como a figura do pai e da mãe. Deste modo não é imediato para o espectador o reconhecimento dos laços existentes, por exemplo, entre Isabel e Ritinha e o Barão. Por meio de um diálogo entre Barão Olavo e Isabel, descobrimos que eles são avô e neta. E Ritinha? Ritinha

---

<sup>3</sup> Frase dita por Bressane no filme *Horror Palace Hotel* (1977), dirigido por Jairo Ferreira.

aparenta ser da família, talvez uma sobrinha do Barão e uma prima de Isabel. No entanto, trata o protagonista como “doutor Olavo”.

Tanto a família disfuncional de Bressane como a família arquetípica de Bejo está confinada no espaço burguês. Em ambas há a presença de uma figura autoritária e despótica: o Barão em *Barão Olavo, o Horrível* e o Pai em *La família unida esperando la llegada de Hallewyn*. Eles são a encarnação do poder. Os demais lhes devem ser fiéis e obedientes. Na verdade, sabemos pouco sobre eles. É mostrado que o Barão é um necrófilo. Entre as suas atividades está a de violar tumbas de virgens. Também sabemos que todas as noites ele sai para matar cachorros. Em torno dele circulam um estranho Padre e uma Cigana, que parecem ser seus empregados, sendo que o primeiro lhe é obediente e a segunda o confronta. O Pai de *La família unida esperando la llegada de Hallewyn* é sério, austero e um guardião da moral e dos bons costumes. Por isso teme, assim como os seus familiares, o retorno de Hallewyn, um ser mítico que ameaça a alteração da ordem estabelecida. Em um dado momento, no final do filme, sem motivação aparente, ele coloca dentes de vampiro, tornando-se mais horripilante do que de costume. Em suma: os dois, como agentes da repressão e da manutenção do *status quo* não hesitaram o emprego da violência.

A violência, tanto em *Barão Olavo, o Horrível* como em *La família unida esperando la llegada de Hallewyn* é um elemento onipresente. A violência é praticada entre os integrantes da família burguesa. Em *Barão Olavo*, Ritinha é vítima de um primitivo e terrível aborto forçado, provavelmente executado a mando do patriarca. Posteriormente, Ritinha é assassinada e seu cadáver é ocultado. Isabel, em um ato de loucura, se suicida. A mansão solar e iluminada não está protegida e imune ao horror que a invade. Em *La família unida esperando la llegada de Hallewyn*, a Tia, depois da descoberta que estava “infectada”, foi amarrada nua em uma mesa e logo executada pelo Avô, seu próprio pai, em uma espécie de cerimônia ritualística. Mais tarde, próximo ao final do filme, a Filha tem o mesmo destino. Após realizar uma performance teatral para a família, esbraveja em prol de Hallewyn, o que é compreendido pelos seus como uma afronta e uma heresia. É levada pelo Pai e seus parentes

e deitada na mesa de sacrifício onde seu corpo será traspassado pela mesma lança que matou sua Tia. Tanto as cenas de violência de *Barão Olavo, o horrível* como as de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* apresentam a característica de se assemelharem com práticas de tortura e de serem praticadas contra mulheres. Se os agentes da repressão são encarnados na figura do patriarca, um homem em média acima dos 60 anos, as vítimas são fundamentalmente mulheres jovens. Inclusive a Tia pode ser considerada ainda uma mulher jovem.

### **Considerações finais**

Pode aparentar ser um caminho fácil tecer analogias entre a representação da violência nesses filmes com a violência dos Estados ditatoriais então vigentes no Brasil e na Argentina. Afirmar que a violência nesses filmes seria um reflexo da violência presente no cotidiano desses dois países pode estar ao mesmo tempo correto e equivocado. Correto porque, inegavelmente, o cinema dialoga com o meio que o produz, equivocado, porque ele também não é um mero reflexo da realidade. O cinema, por meio de sua específica linguagem, constrói realidades, para mais além da realidade circundante. A família, aqui, pode ser interpretada como um microcosmo da sociedade, como uma esfera reduzida do Estado opressor. O patriarca pode ser lido como uma faceta menor do ditador. Essas analogias são possíveis e os vínculos entre esses filmes e o contexto histórico e político de seus países são inegáveis, porém, aqui, a violência também pode ser compreendida como uma necessidade transbordante de expressão. A vontade de ultrapassar limites, um ímpeto destrutivo misturado a um desejo de construir através da experimentação.

### **BIBLIOGRAFIA**

- Bejo, Miguel. 1973. "Un cine de transición". *Hablemos de cine* 65: 20-21.
- Bressane, Júlio. 2002. *Júlio Bressane: Cinema Inocente* [catálogo]. Organizado por Ruy Gardnier. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Cozarinsky, Edgardo. 1973. "Trabajar en y con la materialidad del cine". *Hablemos de cine* 65: 17-18.
- Cardenas, Federico. 1973. "Entrevista con Edgardo Cozarinsky". *Hablemos de cine* 65: 22-29.

- Gardnier, Ruy. 2007. “Sobre Belair e cinema marginal. Por enquanto”. In *A invenção do cinema marginal*. Editado por Tela Brasilis, 34-39. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM.
- Ludueña, Julio. 1973. “La ficción de la ficción es la realidad”. *Hablemos de cine* 65: 22-29.
- Oubiña, David. 2011. *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Puppo, Eugênio e Vera Haddad (orgs.). 2001. *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras* [catálogo]. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Sarlo, Beatriz. 2001. *La máquina cultural, maestras, traductores y vanguardias*. Havana: Casa de las Américas.
- Sganzerla, Rogério. 2005. *Rogério Sganzerla – cinema do caos* [catálogo]. Organizado por Ruy Gardnier. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Tirri, Nestor (org.). 2000. *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos: pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura.
- Wolkowicz, Paula. 2011. “Reflexiones de los cineastas *under*. Militantes del partido cinematográfico”. In *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, organizado por Ana Laura Lunisch e Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Xavier, Ismail. 2012. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify.
- Xavier, Ismail. 2001. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

## FILMOGRAFIA

- Barão Olavo, o horrível*. Realização de Julio Bressane. Belair Filmes, Brasil, 1970. Roteiro: Julio Bressane. Direção de fotografia: Renato Laclete. Produção: Julio Bressane e Rogério Sganzerla. Elenco: Helena Ignez, Lilian Lemmertez, Rodolfo Arena, Isabela, Otoniel Serra, Poty, Guará Rodrigues.
- La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*. Realização de Miguel Bejo, Argentina, 1971. Roteiro: Miguel Bejo, Vicente Battista, Oswaldo de la Veja, Román García Azcárate. Direção de fotografia: Carlos Sorín. Produção: Miguel Bejo e Rosalba Orena. Elenco: Oswaldo de la Veja, María Elena Moby, Alberto Ferreiro, Jorge Hayes, Judith Cingolani, Edgardo Cozarinsky, Irma Brandemann, Alberto Yacellini.