



ENCICLOPÉDIA CINEMAS EM CONFRONTO –

CURTAS E MÉDIAS-METRAGENS EM RESPOSTA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA | PARTE 1: 1964-1968

ENCYCLOPEDIA CINEMAS IN CONFRONTATION: SHORT AND MEDIUM-LENGTH FILMS

IN RESPONSE TO THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP (PART 1: 1964-1968)

ORGANIZAÇÃO E SELEÇÃO

REINALDO CARDENUTO | UFF

PATRÍCIA MACHADO | PUC-Rio

CINTYA FERREIRA | UFF

RESUMO Coordenado por Reinaldo Cardenuto (UFF), Patrícia Machado (PUC-RJ) e Cintya Ferreira (UFF), o projeto *Cinemas em confronto* surgiu com o intuito de elaborar uma enciclopédia de curtas e médias-metragens que se posicionaram em contrariedade à ditadura militar brasileira. A partir de uma rede colaborativa, formada por pesquisadores e pesquisadoras de várias regiões do país, o projeto busca reunir um conjunto expressivo de verbetes em torno de filmes que entre as décadas de 1960 e 1980 propuseram críticas ao autoritarismo no poder. Procurando suprir lacunas existentes nos estudos de cinema brasileiro, pretende-se construir uma enciclopédia que desloque o não canônico para o centro dos debates, evidenciando a força política e estética de curtas e médias-metragens que responderam de modo mais assertivo aos desmandos do regime repressivo. Uma cartografia inédita, de viés panorâmico, capaz de materializar a insubmissão de um formato fílmico até hoje marginalizado do conhecimento histórico. Dando início à publicação de seus resultados, o projeto *Cinemas em confronto* oferece ao leitor a primeira parte de sua enciclopédia, dedicada a obras realizadas no período de 1964 a 1968.

PALAVRAS-CHAVE Cinema e história; ditadura militar brasileira; enciclopédia de filmes; história do cinema brasileiro; curtas e médias-metragens.

ABSTRACT Coordinated by Reinaldo Cardenuto (UFF), Patrícia Machado (PUC-RJ) and Cintya Ferreira (UFF), the *Cinemas em confronto* project was born with the aim of creating an encyclopedia of short and medium-length films that took a stand against the Brazilian military dictatorship. Through a collaborative network of researchers from all over the country, the project seeks to bring together a significant number of entries on films that, between the 1960s and 1980s, criticized the authoritarianism in power. Seeking to fill gaps in Brazilian cinema studies, the aim is to create an encyclopedia that moves the non-canonical to the center of debate, highlighting the political and aesthetic strength of short and medium-length films that responded more assertively to the repressive regime's excesses. An unprecedented cartography, with a panoramic perspective, capable of presenting the insubmission of a film format that has been marginalized from historical knowledge until now. Beginning the publication of its results, the project *Cinemas em confronto* offers the reader the first part of its encyclopedia, dedicated to films made between 1964 and 1968.

KEYWORDS Cinema and History; Brazilian military dictatorship; encyclopedia of films; History of Brazilian cinema; short and medium-length films.

Nos últimos anos, ampliaram-se significativamente os estudos em torno do cinema realizado durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Indo além da investigação de obras consideradas cânones da resistência ao autoritarismo, deslocando-se para fora das narrativas consagradas, inúmeras pesquisas dedicaram-se à análise de filmes que por décadas foram mantidos às margens do conhecimento histórico. Aos poucos, em grande medida devido às revisões provocadas pelos novos paradigmas de pensamento, o saber acerca do cinema brasileiro produzido no período tornou-se mais aberto, democrático e plural.

Tal saber, no entanto, manteve-se vinculado sobretudo a um formato de realização cinematográfica. A despeito de evidenciar diversidades estéticas e políticas existentes entre as décadas de 1960 e 1980, alargando noções tradicionais de resistência cultural, a maioria das pesquisas recentes concentrou-se no estudo de experiências artísticas pertencentes ao campo do longa-metragem. Embora o interesse pela investigação de curtas e médias-metragens tenha claramente aumentado nos últimos anos, deflagrando o aparecimento de importantes pesquisas, trata-se de uma produção filmica que segue pouco estudada, e que permanece como uma das principais lacunas nas reflexões dedicadas à história do cinema brasileiro. Não à toa, ainda hoje inexiste um mapeamento sistemático dos curtas e médias que, de algum modo, propuseram questionamentos aos princípios da ditadura militar.

Dois fatores, entre outros, parecem fundamentais para entender essa ausência. Por um lado, são escassas as fontes documentais referentes aos curtas e médias-metragens produzidos no Brasil. Menosprezados pela cultura hegemônica, pouco presentes nas narrativas históricas, tais filmes deixaram rastros fugidios de suas passagens pelo mundo. À exceção de algumas obras consagradas, em geral dirigidas por cineastas que se transformaram em cânones artísticos, paira uma enorme insipiência documental em torno dos curtas e médias nacionais realizados no decorrer do século XX. Fontes históricas básicas para o trabalho de pesquisa por vezes inexistem ou encontram-se dispersas em arquivos públicos e privados. A constante ausência de dados, a exemplo de sinopses ou da lista de integrantes das equipes técnicas, comumente dificulta a descoberta de novas informações para além do título de uma obra, do ano de sua produção ou do nome de quem a dirigiu.

Pior do que isso, porém, é a inexistência de cópias acessíveis dos curtas e médias-metragens. Não é incomum que as pesquisas avancem no levantamento de dados sobre os filmes, localizando informações esparsas em jornais e catálogos, mas que esbarrem na impossibilidade de visionamento das obras em investigação. Apesar dos esforços de algumas instituições brasileiras na preservação e digitalização de uma parcela desses filmes, dificuldades técnicas, políticas e financeiras tornam-se empecilhos para o acesso ao material. Como solução paliativa para o

problema, atualmente é possível localizar na internet vários curtas e médias não canonizados pelos estudos históricos. Mesmo que muitas dessas cópias sejam de péssima qualidade, evidenciando a deterioração de películas que não tiveram a oportunidade da devida preservação, ao menos elas encontram-se disponíveis para o olhar contemporâneo.

É em meio a esses dilemas, por vezes tentando contorná-los a partir de levantamentos sistemáticos em periódicos e bases de arquivos públicos, além de entrevistas com os responsáveis pelos filmes, que avançam muitas das pesquisas sobre os curtas e médias-metragens brasileiros. De fato, apesar dos pesares, nunca antes houve tanto interesse histórico por essa produção filmica, finalmente alcançada a fonte crucial para o conhecimento mais amplo da cinematografia nacional.

Sem ignorar a existência das adversidades, mas estimulados pela crescente abertura dos pesquisadores a filmes não hegemônicos, em 2024 demos início a um trabalho coletivo cujo objetivo central é oferecer respostas possíveis a lacunas históricas. A constatação de que inexiste uma publicação panorâmica sobre os curtas e médias que se posicionaram em contrariedade à ditadura militar, ainda que muitos estudos recentes se dediquem a tal questão, nos levou a principiar um projeto que fosse capaz de agrupar uma série de textos em torno dessa produção cinematográfica. Sem a intenção de propor um mapeamento exaustivo ou completo desses filmes, algo impossível diante dos problemas existentes, optamos pela construção de uma enciclopédia que permitisse reunir um conjunto de verbetes voltados para a análise de curtas e médias-metragens realizados durante o regime autoritário. O que o leitor tem à sua disposição, neste novo número da revista *A Barca*, é o resultado da primeira etapa dos trabalhos.

Por decisão editorial, a opção foi iniciar o projeto a partir da reunião de textos referentes a filmes realizados entre 1964 e 1968, do golpe civil-militar à decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Em 2024, após assistirmos a um conjunto expressivo de obras produzidas no período, adotamos alguns critérios curatoriais que norteariam a escolha dos curtas e médias-metragens a serem contemplados com verbetes. Tendo em vista a necessidade de selecionar cerca de dez filmes para a primeira parte da enciclopédia, preferimos nos concentrar naqueles que propunham tensões mais evidentes em relação ao regime autoritário no poder. Muitas obras do período, na esteira dos questionamentos sociais e políticos propostos pelo Cinema Novo, traçaram diagnósticos críticos acerca do Brasil. Nos interessava, porém, selecionar curtas e médias que, no enfrentamento à repressão então vigente, colocabam-se de modo mais assertivo contra a ditadura.

Para além disso, a curadoria privilegiou o princípio da pluralidade. Em meio às adversidades com as quais lidamos, procuramos selecionar obras que diversificassem os eixos temáticos referentes aos anos iniciais da ditadura. Ainda que a questão mais recorrente nos curtas e médias do período fosse a estudantil, reflexo de uma produção realizada por universitários que se sentiam sufocados pela violência autoritária, tentamos escolher um conjunto de filmes que englobasse variadas questões históricas. A esse esforço, somou-se a perspectiva de selecionar obras capazes não apenas de materializar a multiplicidade estética existente nos anos 1960, mas também de evidenciar a crescente presença de mulheres realizadoras no campo cinematográfico do período. Não menos importante, buscamos contemplar uma diversificação dos locais de origem das películas, deslocando-se para fora das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

O que o leitor encontra, portanto, é o início de um trabalho que ainda se prolongará por anos. Nosso intuito é seguir organizando novas etapas desta enciclopédia, avançando rumo às produções realizadas após o ano de 1968. Ao término desse processo, intencionamos lançar um livro enciclopédico, uma publicação que possa finalmente oferecer um panorama dos curtas e médias-metragens antagônicos à ditadura. Temos a consciência de que não conseguiremos acesso a vários filmes, sabemos das limitações que nos cercam, mas optamos por não transformar isso em algo que impeça o avanço de um trabalho possível. Aproveitamos esta apresentação para agradecer publicamente aos autores e às autoras que aceitaram escrever verbetes para a primeira parte da enciclopédia. Este projeto não existiria sem a participação de vocês.¹

206

1. A seleção dos filmes contou com financiamento da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), Processo SEI 260003/000707/2023.

SUMÁRIO DOS VERBETES

A entrevista (Helena Solberg, 1966)

Marina Cavalcanti Tedesco _____ 209

Universidade em crise (Renato Tapajós, 1966)

Kátia Rodrigues Paranhos _____ 211

Liberdade de imprensa (João Batista de Andrade, 1966)

Miliandre Garcia _____ 213

Oito universitários (Carlos Diegues, 1967)

Patrícia Machado _____ 216

a_barca

207

A falência (Ronaldo Duarte, 1967)

Lila Foster _____ 218

A fraude (Jocelan, 1968)

Rodrigo Patto Sá Motta _____ 221

Procissão dos mortos (Luís Sérgio Person, 1968)

Laura Cánepa _____ 223

Lavra-dor (Ana Carolina e Paulo Rufino, 1968)

Renata Masini Hein

225

Doce amargo (André Luiz Oliveira e José Umberto, 1968)

Luciana Corrêa de Araújo

227

Retorna, vencedor (Aloysio Raulino, 1968)

Reinaldo Cardenuto

230

Bla bla blá (Andrea Tonacci, 1968)

Marcelo Prioste

233

A ENTREVISTA (Helena Solberg, 1966)

Marina Cavalcanti Tedesco²



A Entrevista (1966), curta-metragem de 19 minutos, é a obra de estreia de Helena Solberg. Filmado na primeira metade dos anos 1960, dialogava com duas questões muito pungentes na sociedade brasileira daquele momento: a luta de uma parcela das mulheres por liberdade sexual, acesso ao mundo do trabalho e ampliação de direitos (incluindo a falta de consenso que estas pautas tinham entre as próprias mulheres); e a ditadura militar que se instaurou no país a partir de 1964 — que tinha um forte viés conservador, inclusive em relação às redefinições das relações de gênero.

Solberg nasceu em uma família de classe média alta. Estudou em colégios tradicionais do Rio de Janeiro

para meninas e cursou Letras Neolatinas na Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. É esse repertório cultural que vemos no documentário, no qual ela se afastou do que seus companheiros do Cinema Novo estavam fazendo — filmar o outro de classe. Através de uma cartela inicial do filme, a diretora informa que entrevistou 70 “moças de 19 a 27 anos de idade, pertencentes a um mesmo grupo social”: o seu.

Grosso modo, é possível dividir *A Entrevista* em cinco partes. No começo, um prólogo, que antecipa o que ocorrerá na maior parte da produção. A seguir, uma montagem com fotos de colégios de freiras, bonecas e rituais sociais para moças ao som de música religiosa, ruídos e risadas de bruxa. Desvela-se, assim, o lado assustador da educação tradicional para as mulheres dos estratos sociais mais altos.

Depois, chega-se ao que havia sido antecipado pelo prólogo. Uma mulher que começa o dia na praia é preparada para sua boda (maquiagem, penteado, véu, vestido branco) e, por fim, casa-se. Enquanto isso, ouvimos as vozes de algumas das 70 entrevistadas sobre casamento, sexo, virgindade, trabalhar fora, traição, o homem como chefe da família etc. As opiniões divergem consideravelmente, assim como a convicção das falas. Algumas já têm suas posições formadas e são mais firmes. Outras ainda estão tateando, descobrindo quem são e o que pensam.

2. Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Há mais de 15 anos estuda cinema de mulheres na América Latina, tendo escrito livros, capítulos de livros e artigos sobre o tema. E-mail: marinatedesco@id.uff.br

Em uma virada surpreendente, a noiva, que até então era apenas observada, tira o véu e começa a falar com Helena Solberg. Corta e as duas estão conversando no sofá. A intérprete, Glória Solberg, está sem seu figurino. Não mais um personagem, ela fala das suas experiências. Por fim, ocorre outra reviravolta. Paramos de escutar Glória Solberg, que é substituída por um narrador masculino. Entram fotos de marchas pró-golpe civil-militar de 1964 nas quais as mulheres tiveram grande participação, uma imagem de João Goulart que retorna algumas vezes e registros da ditadura. A maioria daquelas mulheres com as quais nos identificamos ou tivemos pena ou compaixão, dependendo de nossas opiniões sobre os temas abordados, ficaram junto a seus maridos e sua classe quando a história exigiu que escolhessem um lado.

A Entrevista é uma obra que vem se tornando canônica dentro do cinema brasileiro por duas razões principais. A primeira, e mais conhecida delas, é seu precoce viés feminista, não apenas em nível de Brasil, mas de América Latina. A segunda, que também tem recebido cada vez mais atenção, é a sua linguagem: o trabalho com as fotografias fixas, uma montagem de imagens que não ilustra o que se ouve na banda sonora, a quebra da quarta parede decorrente da atriz sair da personagem em frente à câmera e Helena Solberg aparecer entrevistando-a etc.

Um terceiro motivo pelo qual *A Entrevista* precisa integrar a história do cinema brasileiro, em especial a focada

no período da ditadura, é sua parte final. Ela causa desconforto, especialmente em análises feministas. Afinal, é o momento em que Glória Solberg é interrompida e entra uma voz masculina que materializa o oposto do que o filme construirá até então (para além de ser um homem, o narrador fala de maneira pomposa e assertiva).

Muitas vezes tal segmento é visto como uma quebra, e sem dúvidas ele é. Mas também é continuidade, pois retoma a tradicional educação que essas mulheres receberam, que é difícil de ser superada não apenas em termos de gênero, mas de classe social. Ademais, nos mostra uma outra faceta da cineasta: a preocupação que se manifesta em diversos momentos de sua cinematografia com o autoritarismo no Brasil e na América Latina.

A Entrevista traz uma reflexão, construída no calor dos acontecimentos, sobre o papel das mulheres na preparação do golpe e da ditadura militar. No filme, não encontramos a recorrente visão das mulheres como massa de manobra. Desde seu primeiro documentário, Helena Solberg demonstra que as mulheres, sendo mulheres, compartilham experiências e desafios comuns. Porém, possuem seus pertencimentos de classe (os raciais emergirão em sua fase estadunidense, nos anos 1970). É, portanto, uma obra radical não apenas no seu tempo, mas também hoje, ao levar às telas que não basta ser mulher para ser parte da mesma fileira de luta.

REFERÊNCIAS

- TAVARES, Mariana Ribeiro. "Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas". In. HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Ca-valcanti (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, p. 89-100.
- SALIBA, Elias Thomé. "Aventuras modernas e desventuras pós-modernas". In. LUCA, Tânia de; PINSKY, Carla (orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 309-328.

UNIVERSIDADE EM CRISE (Renato Tapajós, 1966)

Kátia Rodrigues Paranhos³



3. Professora dos Programas de Pós-graduação em História e em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil. Professora visitante da Universidade de Lisboa. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fapemig. E-mail: katia.paranhos@ufu.br

Renato Carvalho Tapajós filmou o seu primeiro documentário em Belém (PA), onde nasceu em 1943. Montado e editado em São Paulo, *Vila da Barca* (1965) ganhou o prêmio de melhor documentário do Festival Internacional de Curta-Metragem de Leipzig em 1968. A passagem do cineasta pela Universidade de São Paulo (cursos de Engenharia e Ciências Sociais) ficou assinalada por dois filmes produzidos pelo Grêmio Estudantil da Faculdade de Filosofia: *Universidade em crise* (1966), com assistência de João Batista de Andrade, e *Um por cento* (1967).

A história de Tapajós é uma sucessão invulgar de envolvimentos com o ativismo, o cinema e a literatu-

ra. Militante do movimento estudantil na década de 1960, entrou para a luta armada, foi preso durante cinco anos (1969-74) e muitas vezes torturado. No cárcere, ele escreveu e repassou para fora clandestinamente o que viria a ser o romance memorialístico *Em câmera lenta*.⁴ Em 1977, depois de se aproximar do movimento operário, foi convidado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo a atuar em seu Departamento Cultural.⁵ Dali em diante, o diretor produziu uma filmografia ágil, recheada de músicas, de símbolos e de invenções, desde os clássicos sobre o movimento metalúrgico, passando pelo exame dos protestos populares ou as análises sobre sindicato, política e ditadura.⁶

Universidade em crise acompanha a greve dos estudantes da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), em 1965, suscitada pelas más condições de moradia, transporte e alimentação dos alunos que moravam no Conjunto Residencial da Universidade (CRUSP). A movimentação estudantil, cabe salientar, se tornaria um dos veículos de protesto nos anos da ditadura, mesmo tendo seus canais de expressão e mobilização severamente coibidos com a proibição dos grêmios e a extinção da União Nacional dos Estudantes (UNE).

O curta-metragem, entremeado pelo rufar dos tambores, evocando a presença dos militares, focaliza os acontecimentos quase como um noticiário, com entrevistas rápidas, em uma sucessão de imagens em

preto e branco. De acordo com Tapajós, a película foi realizada sob forte influência de três tendências cinematográficas: o Cinema Novo, a *Nouvelle Vague* e o Cinema Verdade. Assim sendo, inicialmente a câmera acompanha homens e mulheres em suas casas, no dia a dia, conversando ao telefone e transitando pelas ruas. No campus, um aluno-narrador relata: “o que houve foi que a direção do conjunto residencial resolveu aumentar os preços das refeições e dos alojamentos. [...] Aí é que começamos a ver que o que estava por trás daquilo tudo era a política ministerial na questão da universidade paga”. Como a instituição não voltou atrás em suas decisões “fizemos uma assembleia geral, e nela decidimos boicotar o restaurante oficial. Montamos o nosso restaurante, onde nossas colegas cozinharam. Conseguimos até lucros mantendo o preço antigo, e ainda deu para melhorar bastante a comida”.⁷

Mas na madrugada de 3 de junho de 1965, os policiais invadiram o CRUSP. As forças repressivas, ao lado dos bombeiros responsáveis pela água dos carros brucutus, impuseram o terror (“a cidade universitária ficou sitiada, incomunicável”),⁸ e em um gesto simbólico retiraram à força o fogão. Logo em seguida, os alunos encetaram a “greve do fogão” na Faculdade de Filosofia, com a organização de passeatas pelas ruas de São Paulo. Outras faculdades da USP, como a Politécnica e a FAU, aderiram à greve. Instituições privadas de ensino também aderiram, como a PUC-SP.

4. Ver Renato Tapajós (1979; 1986).

5. Conferir Kátia Rodrigues Paranhos (2002).

6. Ver, entre outros, *Acidente de trabalho* (1977); *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Renato Tapajós e Olga Futerma; *Teatro operário* (1979); *A luta do povo* (1980); *Linha de montagem* (1981); *No olho do furacão* (2003), de Renato Tapajós e Toni Venturi; *A corte seco* (2014); *Esquerda em transe* (2016); e *Chão de fábrica* (2018), de Renato Tapajós e Hidalgo Romero.

7. Transcrição de falas presentes no filme *Universidade em crise*.

8. *Idem, ibidem*. É interessante reparar que aos 7 minutos e 34 segundos surge em alguns frames Iara Lavelberg, companheira de Carlos Lamarca que viria a ser morta pelos militares 6 anos depois das filmagens, em 1971.

Todavia, nenhuma das reivindicações foram atendidas, a greve acabou suspensa e as aulas retomadas. Como que num segundo ato, a câmera volta a enquadrar mulheres e homens nas classes e nos corredores, enquanto funcionários executam a limpeza dos saguões. Closes de distintos passantes são realçados, tal qual um cartaz com os seguintes dizeres: “Afinal o que é a Universidade?”.

REFERÊNCIAS

- PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese de Doutorado em História, Unicamp, 2002.
- TAPAJÓS, Renato. “O autor por ele mesmo”. In. *Em câmara lenta*. 2. ed. rev. São Paulo: AlfaÔmega, 1979, p. IXXI.
- TAPAJÓS, RENATO. “A hora da reflexão” (entrevista). *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 46, jan. 1986, p. 73-78.

LIBERDADE DE IMPRENSA (João Batista de Andrade, 1967)

Miliandre Garcia⁹



9. Professora Associada do Centro de Artes e Museologia da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), campus Curitiba I, com formação acadêmica na área de História e pesquisas sobre arte e política no Brasil. E-mail: miliandregarcia@gmail.com

Liberdade de imprensa (1967) é o primeiro documentário de João Batista de Andrade, produzido pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), na gestão de 1966-67, em parceria com o jornal *Amanhã*, da União Nacional dos Estudantes (UNE). O cineasta ingressou no curso de Engenharia da Escola Politécnica da USP em 1960 e desde então participou ativamente do movimento estudantil e do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Interrompeu o curso no quinto ano, em decorrência do golpe civil-militar de 1964. Mesmo assim, não rompeu o contato com a militância estudantil (SescTV, 2014). O livro *Perdido no meio da rua*, redigido por João Batista e publicado pela editora Global em 1989, talvez seja

uma das primeiras ficções autobiográficas, gênero popular atualmente, escrita por uma das vítimas da ditadura militar brasileira que narra as experiências dessa geração de artistas e intelectuais.

Em meados dos anos 1960, a ideia do grêmio estudantil da Faculdade de Filosofia era somente fundar o jornal *Amanhã*. Na ocasião, João Batista propôs a produção de um documentário. *Liberdade de imprensa* é um filme do gênero “cinema de intervenção”, no qual a equipe participa ativamente das filmagens. Tratava-se de um dilema dos cineastas na época que achavam que a presença deles nas gravações podia alterar a realidade filmada. O “cinema de intervenção” utilizou isso a seu favor ao romper com esse tabu (Andrade, 2008, p. 11). Como afirma Jean-Claude Bernardet, “a presença evidente da equipe, da câmera, do diretor” capta, portanto, “não o real, enquanto fetiche, mas o resultado dessa presença, dessa intervenção do cineasta diante do real” (apud Caetano, 2004, p. 126-127). Nada é ocultado, todas as intenções estão ali declaradas publicamente.

Além disso, as escolhas temáticas do “cinema de intervenção” pautavam-se pelas urgências do tempo presente. Na década de 1960, principalmente após o golpe civil-militar, o tema da censura mobilizava os debates políticos. Para os governos militares, a revitalização da censura no Brasil era crucial para a consolidação dos projetos autoritários. Para a intelectualidade brasileira, a multiplicação de práticas censórias (de imprensa, de diversões públicas, econômica e autocensura) era um

indicativo cada vez mais sintomático de estruturação da ditadura militar brasileira.

Tanto o *Liberdade de imprensa* quanto o *Amanhã* estavam programados para serem lançados no 30º Congresso da UNE, em Ibiúna, São Paulo, em outubro de 1968. Porém, devido à intervenção das forças policiais militares e à prisão de centenas de estudantes na região, o filme teve a divulgação interrompida e, em decorrência disso, foi exibido em apenas dois lugares na época. Mesmo assim, os críticos de cinema Jean-Claude Bernardet e João Carlos Avellar auxiliaram na divulgação de um filme com acesso restrito, mas muito comentado por seus pares, principalmente por tratar de um dos temas mais debatidos da agenda nacional: a Lei de Imprensa e outras censuras.

A Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967, tinha como objetivo regular “a liberdade de manifestação do pensamento e de informação” no país (Brasil, 1967a). Na mesma época, a ditadura militar conduzia a centralização do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em Brasília, em especial da censura teatral e cinematográfica (Brasil, 1967b).

Em linhas gerais, o documentário busca denunciar como os governos militares representavam as grandes empresas brasileiras, à revelia dos interesses nacionais, e como estas respondiam aos planos imperialistas do governo dos Estados Unidos. Para a viabilização desse projeto de dimensões globais, era necessário: i) controlar a impren-

sa brasileira por meio da institucionalização das censuras oficiais, mas também da censura econômica e, mais interessante e pouco aprofundado nos estudos históricos, por intermédio da agência teográfica United Press que proibia a veiculação de notícias referentes a temas específicos; e ii) promover a manipulação da opinião pública a partir da construção do “perigo vermelho”.

A estratégia multifacetada das práticas de censura era tão eficiente que até mesmo um sujeito humilde como Celso Monteiro da Silva, um dos entrevistados em *Liberdade de imprensa*, era capaz de defender os interesses dos grandes conglomerados se fosse por estes informado cotidianamente. Celso era funcionário do jornal *O Estado de S. Paulo* há treze anos e, no contraturno, trabalhava em uma banca de jornal. Considerava a imprensa brasileira uma das melhores do mundo, mas não concordava com o excesso de liberalidade que atentava contra a moral pública. Também defendia a intervenção militar como medida preventiva contra o “perigo cubano” que rondava a América Latina desde 1959. Por meio do depoimento de Celso, um cidadão comum, vivendo junto à família em situação precária, é possível acompanhar como se deu a reprodução/aprovação de um projeto político de natureza autoritária que não acidentalmente se estendeu por 21 anos, isso porque obteve apoio significativo de parcela da população, fosse esta manipulada ou não por interesses alheios às questões nacionais ou mesmo à sua classe social.

Liberdade de imprensa, portanto, é um documentário dirigido e produzido por expoentes do movimento estudantil ligados à USP, à UNE e ao PCB, sobre temas polêmicos para os governos militares como a censura e a liberdade de expressão, num ano crucial para o fortalecimento do projeto autoritário brasileiro com ações articuladas que serviram de sustentação para a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968.

A atualidade do documentário está representada na citação do livro *O capital estrangeiro na imprensa brasileira*, de Genival Rabelo, publicado pela editora Civilização Brasileira em 1966: “o que, na verdade, se pretende com este processo global de manipulação da opinião pública é nos conduzir à convicção de que a solução dos problemas brasileiros está nos Estados Unidos”. Uma década depois, essa postura submissa em relação à dominação estadunidense também ressoou na música “Aluga-se”, de Raul Seixas, lançada pela primeira vez no álbum *Abre-te Sésamo* em 1980: “a solução pro nosso povo eu vou dá / Negócio bom assim ninguém nunca viu / Tá tudo pronto aqui é só vim pegar / A solução é alugar o Brasil”.

A produção artístico-cultural brasileira vem há tempos denunciando as graves consequências do “consumo do ser do outro” (Corbisier, 1958) para o fortalecimento da soberania nacional. Se isso ainda hoje ressoa sensivelmente numa pequena parcela da população, outra parcela majoritária parece não se importar com a de-

pendência cultural, política ou econômica, desde que seus desejos de consumo sejam supridos. Resolver esse impasse que atravessa a história brasileira desde os primórdios da colonização não é tarefa fácil, mas pode-se afirmar que *Liberdade de imprensa* cumpriu o papel de denunciar os mecanismos ocultos que sustentam a dominação estrangeira sem ignorar as questões formais que atravessavam o cinema daquela época.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, João Batista de Andrade. *Liberdade de imprensa*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- BRASIL. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. Brasília, 14 mar. 1967a.
- BRASIL. Portaria nº 11/67-SCDP, do chefe do SCDP, Antonio Romero Lago. Brasília, 1º. fev. 1967b.
- CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.
- SESCTV. Sala de Cinema: João Batista de Andrade. YouTube, 18 de dezembro de 2014. 52min14s. Disponível em: <https://x.gd/Dzqoq>. Acesso em: 24 de agosto de 2023.

OITO UNIVERSITÁRIOS (Carlos Diegues, 1967)

Patrícia Machado¹⁰



10. Professora do PPGCOM da PUC-Rio, Jovem Cientista do Nossa Estado (Faperj) e cofundadora da REPIA - Rede de pesquisa de imagens de arquivo. E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com

O curta-metragem *Oito Universitários* (1967), dirigido por Cacá Diegues e David Neves, foi filmado em 35mm e captura um momento de efervescência política e social no Brasil, refletindo as crenças e os pensamentos de oito estudantes no Rio de Janeiro. Produzido três anos após o golpe civil-militar de 1964, o filme antecipa o clima de repressão que se intensificaria em 1968, ano marcado pelo assassinato do estudante Edson Luís, pela Passeata dos Cem Mil e pelo endurecimento da ditadura com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Para os estudantes, essa escalada significou a criminalização da dissidência, invasões de universidades, prisões em massa e a tortura e execução de centenas de jovens.

A câmera acompanha as conversas e o cotidiano desses universitários em diferentes espaços — salas de aula, casas, caminhadas pela praia e pela cidade —, registrando debates sobre o papel da juventude na luta democrática. Apesar da repressão crescente, os estudantes ainda conseguiam se organizar em manifestações, greves e encontros para debater o futuro do país. A montagem enfatiza as contradições dos discursos: alguns veem o engajamento político como um dever histórico, enquanto outros acreditam que a mudança viria de um processo natural. O dilema da luta armada emerge como um ponto de inflexão, opondo aqueles que a enxergam como um recurso necessário contra as injustiças sociais e aqueles que preferem a transformação pacífica pelo desenvolvimento profissional e técnico.

A perplexidade diante do mundo, a busca por um propósito e a tensão entre idealismo e pragmatismo são fios condutores do filme, compondo um retrato de uma geração que oscilava entre a esperança e o desencanto (Ridenti, 2014). Essa abordagem dialoga com as experiências de seus próprios realizadores. Cacá Diegues e David Neves, expoentes do Cinema Novo, defendiam a exploração de novas linguagens e procedimentos nos filmes e, apesar das dificuldades técnicas, procuraram colocar em prática as inovações do cinema direto em *Oito Universitários*. É assim que adotam uma aproximação espontânea dos personagens: em muitos momentos, a câmera de mão substitui o tripé, o som direto captura a oralidade dos entrevistados, e as filmagens sincrônicas preservam a espontaneidade dos

depoimentos. A narração de Hugo Carvana é utilizada pontualmente, fornecendo informações sobre o perfil dos estudantes e os movimentos juvenis globais daquele momento. O filme se insere em uma linhagem crítica ao documentário expositivo tradicional, que utiliza como narração a chamada voz de Deus (Bernardet, 1984), aproximando-se de estratégias experimentadas por Arnaldo Jabor em *A Opinião Pública* (1967). Ambos os filmes têm como personagens jovens da classe média carioca, buscam dar voz a esses personagens, mas ainda recorrem à narração para contextualizar o momento histórico e interpretar divergências e situações complexas a partir do comentário do narrador.

Oito Universitários ainda é um filme pouco conhecido na historiografia do cinema brasileiro. Não há na imprensa da época registros de exibições comerciais ou críticas contemporâneas à sua realização. Durante anos, acreditou-se que estivesse perdido até sua redescoberta em 2004 na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, após uma enchente que demandou a reorganização do acervo.

Segundo Hernani Heffner, gerente da Cinemateca, a obra estava entre os filmes sem identificação, apenas com um número “8” inscrito na lata. Heffner conta que quando abriu a lata, percebeu que se tratava de um registro documental com estudantes, mas não conseguia identificar nenhuma das pessoas filmadas (Heffner, 2024). Ao mencionar o achado para Gilberto Santeiro, então diretor da Cinemateca e contemporâneo à época

retratada, ele teria reconhecido de imediato: “Ah, Oito? É o *Oito Estudantes do Cacá!*” Assim, um dos registros do período de maior efervescência política da juventude brasileira foi recuperado.

A redescoberta de *Oito Universitários* demonstra não apenas a fragilidade dos arquivos audiovisuais brasileiros, mas também a importância da preservação histórica para compreender os processos de resistência e luta política durante a ditadura. Visto no presente, o curta transforma-se em um arquivo que testemunha uma geração que, diante do arbítrio, escolheu resistir e questionar (Machado, 2024). Mas também revela as marcas deixadas pela repressão: entre os personagens filmados, Lincoln Bicalho Roque seria preso, torturado e assassinado pelos agentes da ditadura; enquanto Bôsco Rolemberg e Ana Côrtes, militantes da Ação Popular (AP), seriam obrigados a entrar para a clandestinidade, mudando de identidade e cidade até serem presos e brutalmente torturados.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- HEFFNER, Hernani. [Entrevista cedida] ao grupo de pesquisa *Práticas do Contra-Arquivo*. Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FvR0hWNtJgw&t=2s>.
- MACHADO, Patrícia. *Cinema de arquivo: imagens e memória da ditadura*. Rio de Janeiro: Sagarana, 2024.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artista da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

A FALÊNCIA (Ronaldo Duarte, 1967)

Lila Foster¹¹



11. Pesquisadora, curadora e realizadora. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sua pesquisa é dedicada à história e preservação do cinema amador no Brasil. E-mail: lila.foster@gmail.com

A falência, dirigido pelo engenheiro e cineasta Ronaldo Duarte, é um curta-metragem em preto e branco, rodado em 16mm, que acompanha a resistência de operários ao fechamento e falência de uma fábrica de tecidos. As imagens foram captadas nas imediações e dependências da Fábrica de Tecidos Confiança, no bairro de Vila Isabel (Rio de Janeiro), que estava em processo de falência no período. Em um relato sobre as filmagens, Duarte afirmou: “O fato de ter feito o filme na vila operária da fábrica falida, convivendo com os ex-empregados que trabalhavam no filme como atores e figurantes trouxe vida nova para aquela comunidade esquecida” (Duarte, 2002).¹²

12. Parte das análises presentes neste verbete foi anteriormente publicada no artigo “*A falência* e Ronaldo Duarte: agenciamentos a partir do cinema de um diretor perseguido”.

Um documentário encenado ou uma ficção documental, nos seus 16 minutos o curta une uma série de elementos estéticos para traçar o processo de decadência da fábrica: imagens documentais das trabalhadoras e dos trabalhadores na vila operária, a chegada no trabalho, as máquinas de fiar em funcionamento; planos panorâmicos do bairro com chaminés no horizonte; uso de fotografias da manifestação dos operários e do sindicato em defesa de suas indenizações; a encenação de um trabalhador que vaga pela fábrica já abandonada; e a cena final com o veredito da justiça sobre o processo legal de falência. Além das imagens, a voz do jornalista fictício da “Rádio Meridional” permeia todo o tecido do filme, recitando as notícias do dia e nos dando um retrato da situação social e política da época.

O curta começa com cenas extremamente líricas de uma operária que segue para o trabalho, com Maria Bethânia cantando “Três apitos”, de Noel Rosa. A trilha é substituída pelas ondas do rádio que trazem para o espaço fabril informações sobre a conjuntura da época e a crise do setor. A voz noticia as comemorações da “revolução”, termo usado pelo locutor: os desfiles militares realizados em Brasília, a repressão dos atos estudantis, os relatos de violência contra os manifestantes e as palavras do Ministro do Planejamento sobre a onda de falências que tomava conta da cidade.

A relação entre esse desmantelamento do setor têxtil e os efeitos nos trabalhadores, já vista de uma perspectiva pós-golpe, é evidenciada na primeira cartela

do filme. O título *A falência* vem impresso sobre uma foto do Comício da Central, ocorrido em 13 de março de 1964. A manifestação em prol das reformas de base arrastou milhares de pessoas para as ruas do Rio de Janeiro, movimentação popular que fazia coro às mudanças em curso no governo João Goulart. Reforma agrária e novas configurações para as relações trabalhistas eram alguns dos preceitos do governo do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Pouco tempo depois, a resistência a essas mudanças culminaria no golpe civil-militar de 1964.

Os trabalhadores são centrais ao filme, assim como a importância da ação dos sindicatos. Não por acaso, a foto de Getúlio Vargas está presente nos diversos espaços nos quais o filme circula: na parede do chão de fábrica, na barbearia da Vila Operária, na sede da empresa. Numa das cenas finais, três trabalhadores sentam na calçada e lamentam a demora do pagamento da resolução do imbróglio trabalhista que já durava dois anos. Saudoso, um senhor reclama: “se fosse no tempo de Getúlio...”.

O filme é incisivo na questão social e política do período, o que pode ter sido um dos fatores que levaram à censura do curta-metragem em sua primeira exibição, durante o III Festival Brasileiro de Cinema Amador do Jornal do Brasil (FBCA). O festival, realizado na sua versão amadora no Rio de Janeiro, entre 1965 e 1970, foi um importante espaço de difusão de filmes rodados em pequenos formatos, majoritariamente o

16mm, e apresentou os primeiros curtas de uma geração de jovens cineastas que produziram os seus filmes já no período da ditadura militar. Mesmo com a censura, foi vencedor do melhor filme da competição, incluindo melhor trilha sonora, premiação que o júri manteve apesar da sua proibição. A censura impediu a sua projeção, mas não o reconhecimento de sua qualidade artística.

Selecionado para o Festival de Brasília do mesmo ano, *A falência* é ameaçado novamente de proibição. Para o diretor, foi difícil compreender os motivos da censura: “Mais uma vez na vida eu fiquei sem entender nada. Eu tinha feito um filme documentário, rigorosamente verdadeiro, com o roteiro baseado em notícias publicadas nos jornais” (Duarte, 2002). A referência ao “mais uma vez” conecta-se à trajetória de Ronaldo Duarte e à sua relação com a ditadura militar desde a sua prisão e demissão da Petrobrás, em 1964, acusado de envolvimento com o Partido Comunista. Nos anos que seguiram, Ronaldo nunca mais conseguiu emprego como engenheiro.

Logo após a censura do filme, em 1968, Ronaldo é preso novamente junto com o seu irmão, o designer e artista visual Rogério Duarte, durante a mobilização popular no dia do enterro do jovem Edson Luís. Preso e torturado, sua trajetória no cinema também foi abalada e interrompida pelo regime. Por conta da prisão, Ronaldo abandona a filmagem de *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), longa-metragem

de Glauber Rocha no qual estava trabalhando como assistente. Várias outras tentativas no cinema foram frustradas por terem sido produzidas por um cineasta marcado pelo regime como subversivo.

Por décadas, *A falência* foi um filme desaparecido. Em 2021, durante uma oficina ministrada pela pesquisadora Patrícia Machado sobre cinema amador, Pedro Duarte, filho de Ronaldo Duarte, cita a existência de uma cópia em Betacam do curta-metragem e uma versão digitalizada, permitindo uma nova circulação. Fotografado pelo jovem Lauro Escorel, com Renato Borghi, operárias e operários no elenco, *A falência* é refinado na sua direção, revelando um diretor promissor mas que enfrentou enormes dificuldades para continuar fazendo cinema durante e depois da ditadura militar brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Artenova e Embrafilme, 1978.
- DUARTE, Ronaldo. [Carta] 29 abr. 2002, Belo Horizonte [para] Ex. Sr. Ministro de Estado de Justiça, Brasília. 13f. Relato de perseguição sofrida durante a ditadura civil-militar e solicitação do reconhecimento de direitos pela Medida Provisória n. 2151, de 2001. Acervo pessoal Pedro Azevedo.
- FOSTER, Lila; MACHADO, Patrícia. “*A falência* e Ronaldo Duarte: agenciamentos a partir do cinema de um diretor perseguido”. *Galáxia*, São Paulo, on-line, v. 49, 2024, p. 1-22.

A FRAUDE (Jocelan, 1968)

Rodrigo Patto Sá Motta¹³



A Fraude, filme de aproximadamente 30 minutos dirigido por Jocelan, tem como cenário a cidade de Goiânia, no icônico ano de 1968. As cenas provavelmente se passam entre o final do ano anterior e o início do ano, momento em que são divulgados os resultados das provas vestibulares, eixo em torno do qual se organiza o filme.

O filme é interessante por diferentes aspectos. Poderiam ser analisadas, por exemplo, as escolhas estéticas do autor, que, buscou construir uma linguagem filmica de vanguarda, em que se percebem traços do Neorrealismo, da Nouvelle Vague, do Cinema Novo (e talvez um pouco do estilo *Agitprop* da esquerda revolucionária).

Mas não vamos seguir esse caminho de análise. A proposta é perceber no filme elementos que o conectam àquele agitado contexto político e social, bem como destacar as afinidades ideológicas do diretor. Nesse sentido, *A Fraude* pode ser considerado um filme representativo dos sentimentos e valores dominantes entre a vanguarda estudantil universitária da segunda metade dos anos 1960. Além disso, o filme mostra, secundariamente, os conflitos e as expectativas em torno do projeto de reforma universitária conduzido pela ditadura militar.

O protagonista é um jovem estudante que se prepara para o exame vestibular, frequentando as aulas de um cursinho. Ele é um rapaz pobre, como o filme se esforça por realçar, que mora em ambiente modesto e trabalha para sobreviver, aparentemente como datilógrafo em um escritório. Está aí representado o sonho da esquerda universitária da época, que almejava produzir uma aliança entre estudantes e proletários, com olhos voltados para o potencial revolucionário de tal parceria. O protagonista do filme seria um representante perfeito dessa utopia, já que era estudante e trabalhador pobre, ao contrário da maioria dos universitários da época, que eram provenientes das classes médias e superiores.

No decorrer do filme aparecem várias referências aos valores progressistas partilhados pelo grupo, além da sua disposição crítica à ditadura militar. O filme começa, aliás, mostrando a presença dos militares na cena

13. Professor Titular de História do Brasil da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pesquisador do CNPq. Autor dos livros *Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar* (Rio de Janeiro: Zahar, 2021) e *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil* (Niterói: Eduff, 2020).

pública, com um grupo de PMs goianos, uniformizados e com capacetes, evoluindo ao som de desagradável marcha militar. Outra presença frequente é o imperialismo norte-americano, apontado como o grande responsável pelos problemas enfrentados pelos jovens e pelos trabalhadores, com cenas e referências às vezes ingênuas e maniqueístas (como numa cena onírica em que um personagem louro amordaça o jovem e o força a tomar Coca-Cola), embora o império se fizesse realmente presente e sem dúvida era sustentáculo da ditadura. Em outra cena emblemática, na sala de aula do cursinho pré-vestibular, os estudantes, olhando desafiadoramente para a câmera, protestam contra problemas sociais e econômicos, gritando palavras de ordem: deficiência alimentar, subordinação econômica, estruturas ultrapassadas, falta de integração nacional. Uma das sequências mais interessantes mostra o contraste entre os estudantes fazendo as provas vestibulares em um prédio universitário, em ambiente silencioso de estudo e esforço intelectual, enquanto, do lado de fora, à distância de poucos metros, operários mal vestidos realizam trabalhos braçais em obras de edificação, subindo escadas, carregando objetos, preparando concreto. Dada a disposição dos prédios e a proximidade da obra em relação ao local de realização das provas é provável que se tratasse de trabalhos relacionados à construção ou expansão de um campus universitário, um panorama comum durante a fase aguda da ditadura, particularmente após 1968, quando a reforma universitária conduzida pelos militares trouxe novos investimentos e ampliação de infraestrutura, tudo isso

acompanhado de vigilância, censura e repressão política, naturalmente. A ditadura não implantou, obviamente, o projeto da esquerda estudantil, que esperava combinar as reformas com revolução. Tratou-se de uma reforma compatível com os objetivos da ditadura: reforma e modernização, mas com conservação e autoritarismo. Um dos objetivos da reforma, ressaltava-se, era tentar aplacar o descontentamento estudantil, especialmente devido à escassez de vagas, que gerava a figura do candidato excedente (aparentemente era o caso do protagonista) e estimulava protestos.

O filme culmina com a divulgação do resultado do vestibular e o choque do estudante por não ter sido aprovado, gerando a sugestão de que teria havido fraude (daí o título do filme) e as autoridades se recusaram a investigar, alegando que as provas haviam sido incineradas. A sua atitude, como a de muitas pessoas à época, oscilou entre o desencanto e o pessimismo ou a opção de protestar e lutar por mudanças, que no caso do personagem envolveria tanto a luta contra a ditadura como a luta por uma vaga na universidade, representando o sonho de ascensão social para um jovem de origem pobre.

O filme termina com uma mensagem de sentido ambíguo, já que o jovem é mostrado apoiando-se no Monumento às Três Raças, que simboliza harmonia e congraçamento. Uma cena que seria pouco compatível com a imagem dominante sobre 1968, marcada por passeatas, protestos e violência policial.

REFERÊNCIAS

- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo, Contexto, 2014.

PROCISSÃO DOS MORTOS (Luís Sérgio Person, 1968)

Laura Cánepa¹⁴



14. Jornalista, pesquisadora de cinema e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). É Doutora em Multimeios pelo IAR-Unicamp, onde defendeu a tese "Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros" (2008). Publica regularmente trabalhos sobre cinema brasileiro e cinema de horror. E-mail: laurapoa@hotmail.com

Procissão dos Mortos, de Luís Sérgio Person, é o segundo segmento do longa em episódios *Trilogia do Terror* (1968), que reuniu os diretores paulistas Person, Ozualdo Candeias e José Mojica Marins. O projeto, realizado no auge da popularidade de Mojica como artista multimídia, foi inspirado em seu programa semanal *Além, Muito Além do Além*, da TV Bandeirantes, escrito por Rubens Francisco Luchetti. Produzido por Renato Grecchi e Antonio Polo Galante, com o intuito de capitalizar o sucesso de Mojica, o filme é um exemplo de estratégias adotadas pela indústria cultural brasileira no período pré Ato Institucional nº5 (AI-5), revelando uma “tendência comum à intelectualização de temas originalmente voltados para o consumo

popular" (Cardenuto, 2007, p. 63). Os três episódios adaptam (bem) livremente as histórias de Luchetti, expondo incertezas políticas do período, mas *Procissão dos Mortos* é o mais explícito nesse sentido.

Ambientado em uma comunidade rural, o filme explora contradições entre progresso urbano e valores conservadores do campo (Uchoa; Cánepa, 2023), podendo ser compreendido em chave alegórica (Guerra; Gerbase, 2022). O enredo apresenta o menino Quinzinho (Carlos Romano) e seu pai Miguel (Lima Duarte), cujas experiências com guerrilheiros levam a três momentos-chave. Primeiro, Quinzinho encontra o corpo em decomposição de um guerrilheiro na mata, o que desencadeia rumores de que ele estaria colaborando com uma suposta luta armada. A chegada da polícia para levar o corpo em um camburão torna as coisas tensas no lugarejo. À noite, seu pai, determinado a desmentir os boatos, acaba sendo emboscado e morto por um grupo de guerrilheiros-fantasma (todos parecidos com Che Guevara), os quais encontram na erma pedreira que invade a paisagem daquela localidade rural. Por fim, Quinzinho reencontra os guerrilheiros na floresta, e recebe deles uma metralhadora, que aponta em direção à câmera. Fim.

A narrativa curta aborda o fascínio e o perigo da luta revolucionária, encapsulando um momento particular entre a morte de Che (em outubro de 1967, na Bolívia) e a intensificação do regime autoritário no Brasil, em dezembro de 1968, com a decretação do AI-5. As

paisagens rurais (invadidas pela luta armada, pela polícia e pela pedreira) funcionam como espaços simbólicos que reúnem certa identidade latino-americana, comprometida tanto com o enfrentamento das contradições sociais quanto com a modernidade formal, evidenciada pela ruptura da quarta parede, no plano final (Uchoa; Cánepa, 2023, p. 152). Assim, pode-se dizer que *Procissão dos Mortos* encarnou como poucos as ambiguidades do seu próprio tempo, mas cabe lembrar que também dialogou com o cinema paulista da década anterior.

São notáveis as referências a *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida, 1953) na representação do sítio com tomadas mediadas pelo olhar através da janela. Contudo, enquanto *Candinho* retrata uma criança submissa, Person apresenta Quinzinho como um personagem totalmente independente dos pais (Uchoa; Cánepa, 2023, p. 151). Há diálogo também com *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953), nos enquadramentos da emboscada noturna a Miguel (Cánepa, 2009). O modo como os guerrilheiros entram em cena remete à encantadora reunião dos sacis (a "Sacizada") testemunhada por Pedrinho em *O Saci*, mas agora, em vez de evocar o imaginário de um Brasil rural idílico, exige um posicionamento político urgente.

Em *Procissão dos Mortos*, Person transforma o cinema brasileiro em um confronto entre o rural e o urbano, o passado e o futuro. O horror explora a percepção da violência como linguagem central para compreen-

der os dilemas de toda a América Latina naquele momento. Quinzinho, com sua metralhadora apontada para o público, encara a repressão crescente. Enquanto a ditadura militar ganhava força, o campo, palco de resistência, simbolizava o colapso das narrativas tradicionais da identidade nacional. Assim, este pequeno filme revelou, de forma algo premonitória, as fissuras do Brasil às vésperas de um de seus períodos mais tenebrosos.

REFERÊNCIAS

- CÁNEPA, Laura. "O Saci' e 'Procissão dos Mortos': Autorreferência fantástica no cinema paulista". *Rumores*, São Paulo, v. 3, n. 6, 2009, p. 1-15.
- CARDENUTO, Reinaldo. "Trilogia de terror". In. PUPPO, Eugenio (org.). *José Mojica Marins – 50 Anos de Carreira*. São Paulo: CCBB, 2007, p. 62.
- GUERRA, Felipe de Monte; GERBASE, Carlos. "Alegoria de terror: ressignificando 'Trilogia de Terror' (1968)". *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 12, n. 24, jan-abr. 2022, p. 358-387.
- UCHÔA, Fábio Raddi.; CÁNEPA, Laura Loguercio. "Trilogia de terror (1968): 'Folk horror' na transição do rural ao urbano no cinema brasileiro". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 36, 2023, p. 135-161.

LAVRA-DOR (Ana Carolina e Paulo Rufino, 1968)

Renata Masini Hein¹⁵



15. Doutoranda, mestra (2025) e bacharel (2020) em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Integrante do Grupo de Pesquisa "Mulheridades Cinematográficas". Pesquisa sobre o Nuevo Cine Latinoamericano a partir de uma perspectiva de gênero e feminista. E-mail: renata.m.hein@gmail.com

16. O filme foi creditado apenas a Paulo Rufino, mas a co-direção é reivindicada por Ana Carolina.

Lavra-dor (1968), de Ana Carolina e Paulo Rufino,¹⁶ é um documentário que, ao trazer como tema a reforma agrária, rememora com gosto amargo o golpe civil-militar de 1964, ao mesmo tempo em que deseja um presente de luta. Não à toa, o primeiro plano do filme é uma cartela que traz uma citação provocativa do general e ex-presidente Castelo Branco dizendo: "a insurreição é um recurso legítimo de um povo". Se a princípio ela faz referência ao discurso militar de que o golpe — financiado pelos Estados Unidos e apoiado pela burguesia nacional — foi uma "contrarrevolução preventiva", a qual veio como uma forma de barrar qualquer possibilidade emancipatória da classe popular, ela também acaba por validar a luta

revolucionária da esquerda, no sentido da revolução proletária. O filme, ao rever a derrota e a frustração dos setores progressistas diante do 1º de abril de 1964, propõe, já em 1968, a retomada do horizonte revolucionário.

Como é de conhecimento geral, 1968 foi um ano fortemente marcado por acontecimentos de ruptura social e política, em que no Brasil se destacam, por um lado, relevantes greves operárias e a Passeata dos Cem mil e, por outro, em dezembro, a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Na América Latina, dentre outras situações, o massacre do Tlatelolco, no México. Assim, não coincidentemente, Ana Carolina afirma que *Lavra-dor* foi feito com “tempero panfletário” e no “calor da hora” para “incendiar” (apud Cesar, 2016). A efervescência do seu presente histórico encontra eco na linguagem bastante experimental do filme, o qual questiona a sua própria filiação: há, em vários momentos, a inserção de uma cartela na qual lemos “documentário?”.

Em conhecida análise sobre o curta-metragem, Jean-Claude Bernardet (2003) aponta o pioneirismo do filme ao construir-se como discurso produzido e não como reflexo do real, diferenciando-se dos outros documentários feitos antes dele, como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Segundo Ana Carolina, a presença e a reiteração da pergunta autorreflexiva partia de sua desavença com as películas do “Pecezão, ou das facções filhotes do Pecezão”, as quais eram “coisas

frias, coisas de cima para baixo, coisas que decidem direções a tomar, palavras de ordem, lições à plateia...”. Para ela, a conjuntura exigia um outro documentário de agitação política — e inferimos que também uma outra estratégia de luta —,¹⁷ e *Lavra-dor* não se dedica a explicar a realidade, sequer possui intenção didática. Sua pretensão era “a revolução com a revolução da linguagem” (apud. Cesar, 2016).

Em uma sequência mais para o meio do filme, ouve-se a narração de um camponês, o qual lembra da violência policial, logo após o golpe, contra os trabalhadores do campo sindicalizados, transformando-os em “homens que têm medo”. Não por acaso, ele afirma desejar que a reforma agrária fosse feita sem expropriações, esperando, do sindicato, nada além de assistencialismo. Enquanto isso, vemos camponeses andando ao redor de um casebre: graças à montagem, que faz uso de *jump cuts*, a impressão é de que seus movimentos são inúteis e sem propósito. O trecho revela, pelo discurso e pela linguagem, que a importante conquista do direito à sindicalização do trabalhador rural, adquirida dentre as chamadas “reformas de base” do governo de João Goulart (1961-1964), já não parecia representar nenhuma ameaça às elites.¹⁸ Afinal, como nos afirma uma narração em espanhol logo após essa sequência, na América Latina, nenhuma reforma agrária foi feita sob ditaduras militares.

O filme não termina com o tom de derrota: a luta no campo, que historicamente encontrou forte radicalida-

17. Baseado na interpretação generalizada de que, no país, ainda existiam relações sociais de produção pré-capitalistas, sobre tudo no campo, os integrantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) se orientavam pela estratégia democrático-nacional, a qual acreditava que a revolução burguesa ainda estava por ser feita no país. O golpe de 1964 apontou, se não para a sua derrota, para os seus sérios limites.

18. Embora previsto legalmente desde 1944, o direito à sindicalização rural permaneceu como letra morta até a promulgação do Estatuto do Trabalhador Rural, em março de 1963. Para saber mais, consultar Prado Júnior, 2014.

de, a exemplo das Ligas Camponesas, deveria ser resgatada. Enquanto se ouve a recitação de alguns versos da poesia-práxis de Mário Chamie, cujas palavras dão ritmo à sequência — “é a palavra puxando o corte”, diz Ana Carolina (apud Cesar, 2016) —, são vistos diversos arquivos de fotografias e filmagens, que começam com um homem andando sozinho no campo, e terminam com uma multidão de camponeses, com suas ferramentas de trabalho em mãos, tomando a cidade: o fim de *Lavra-dor* é a Revolução.

Se lavrar a terra é prepará-la para o plantio, lavrar a dor é transformá-la em luta para a vitória.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira e a questão agrária no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DOCE AMARGO (André Luiz Oliveira e José Umberto, 1968)

Luciana Corrêa de Araújo¹⁹



19. Professora na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Publicou, entre outros trabalhos, os livros *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (1997) e *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (2013), além do capítulo “O cinema em Pernambuco (1900-1930)”, na coletânea *Nova história do cinema brasileiro* (2018). E-mail: lucianaraudo@ufscar.br

“O amor é como pirulito. Começa no doce. Acaba no palito”, avisa a placa pendurada em uma carroça, logo no início de *Doce amargo*, primeiro curta de André Luiz Oliveira, co-dirigido por José Umberto, que ganhou o prêmio de melhor documentário no Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, de 1968.²⁰

Antes de realizar o longa *Meteorango Kid, herói intergaláctico* (1969), André Luiz Oliveira toma nas mãos uma câmera Bolex e faz em 16mm, e a seu modo, um percurso que vai das afirmações estéticas e políticas do Cinema Novo até a exasperação agressiva do Cinema Marginal, do qual *Meteorango* será título dos mais celebrados. O estímulo para a mudança de

20. Esta é uma versão revista e ampliada do texto originalmente publicado no encarte do DVD de *Meteorango Kid, herói intergaláctico* (Lume Filmes, Heco Produções, 2009).

rota, segundo o realizador, veio da música. No meio do processo de concepção de *Doce amargo* “estourou o Tropicalismo” e ele começou a subverter a “pegada cinemanovista” que era dominante em seu curta (Oliveira, 2024).

Nos primeiros planos de *Doce amargo*, uma mulher negra prepara os pirulitos, observada pelo jovem vendedor, cuja jornada o filme irá acompanhar. O ambiente é escuro, recortado pela luz natural que entra pelas frestas da casa, e a magnífica dignidade dos gestos cadenciados da mulher enrolando os pirulitos, ao som do adágio de Albinoni, remete à elegia do trabalho manual em *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) ou à fotografia em contraluz das primeiras cenas de *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1961), quando se prepara os amendoins que serão vendidos pelos meninos do morro. A “falta de perspectiva” do vendedor de pirulitos, apontada na sinopse do curta, (“Novo encontro”, 1968, p. 4) também caracteriza os jovens protagonistas de três filmes realizados em 1966 por diretores estreantes, todos premiados na 2^a edição do JB-Mesbla, que assim como André Luiz Oliveira teriam seus nomes ligados ao Cinema Marginal: *Documentário*, de Rogério Sganzerla; *Olho por olho*, de Andrea Tonacci; e *O bem-aventurado*, de Neville d’Almeida.

Em *Doce amargo*, o realismo inicial vai sendo transfigurado por meio de projeções e alucinações do protagonista que acentuam ainda mais o tanto que

existe de violência e frustração na sua jornada de trabalhador pobre. Nesse percurso, até o Eisenstein de *A greve (Stachka, 1925)* é convocado, na sequência em que planos do vendedor em meio a uma pequena multidão de homens, no que parece a entrada de um estádio de futebol, são intercalados com imagens de bois no matadouro.

A violência do cotidiano da Bahia, do Brasil, ganha contornos mais explícitos não em um, mas em dois linchamentos, montados como variações a partir de planos semelhantes. Nas duas versões, o protagonista sobe uma escadaria e, ao chegar no topo, é atacado por um grupo formado por figuras emblemáticas dos poderes estabelecidos, entre elas um padre e um policial, mas também por representantes de uma cultura integrada ao jogo de poder, a exemplo do jovem com um violão e de um homem que tem em mãos um grande e pesado livro — livro e violão devidamente usados como armas de ataque. Se na primeira versão ouvimos “Ele falava nisso todo dia”, em que Gilberto Gil canta sobre um jovem empregado já massacrado pelas obrigações sociais, na segunda versão, mais longa, a câmera lenta e o prelúdio tocado no violão por Baden Powell dão um toque mais melancólico, embora não menos violento, ao ritual de opressão e aniquilamento do jovem pobre brasileiro.

Personagem determinante do curta, o suporte de madeira onde são colocados os pirulitos ganha autonomia e se reveste de metáforas. De estandarte da

pobreza a coroa de espinhos flutuando pela multidão, o suporte termina por projetar novas possibilidades. No final, o protagonista livra-se dos pirulitos, atirando-os ao mar, e empunha o suporte de madeira como uma metralhadora, que ele dispara em direção à câmera/espectador — não mais a agonia de Paulo Martins em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e ainda não a ironia demolidora de Arthur Omar no curta *Vocês* (1979). O instrumento de trabalho tornando metralhadora encena a luta armada como reação, neste curta lançado em novembro de 1968, um mês antes do Ato Institucional nº5 (AI-5) ser decretado. O plano final, no entanto, reserva ainda outra transformação para o suporte de pirulitos: saem a metralhadora e o som dos tiros; começa a surgir de baixo para cima, entre o mar e a câmera, o suporte de madeira, agora lembrando uma pirâmide, que ascende com a luz do sol ao fundo e vai se aproximando da câmera até deixar negro todo o quadro.

Diante da violência (econômica, política, social, existencial), a transformação do instrumento de trabalho em metralhadora e pirâmide aponta dois dos caminhos possíveis para a juventude daquele momento: o engajamento na luta armada, no projeto político de combater a ditadura, ou o mergulho nas viagens pessoais, perseguindo os mistérios. Mas nada parece excludente, já que o cinema é arma capaz de conjugar projeto coletivo e pessoal, realismo e subjetividade, como bem mostra este curta, que abraça a contradição já no próprio título. Doce amargo.

REFERÊNCIAS

- OLIVEIRA, André Luiz. CONVERSAS DE CINEMA # 90. [Entrevista cedida a] Fábio Rogério. [S.l.], 26 jun. 2024. Podcast. Disponível em: <https://x.gd/W30hm>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2025.
- NOVO encontro com o cinema amador. *Jornal do Brasil*, 3-4 nov. 1968, Caderno b, p. 4.

Reinaldo Cardenuto²¹



230 Em *Retorna, vencedor* (1968), filme dirigido por Aloysio Raulino, um viajante regressa ao Brasil. Após passar um tempo indeterminado em terras estrangeiras, um jovem vestido à européia, remando o próprio barco, reencontra-se com seu país de origem. Como é próprio aos viajantes, o retorno é marcado pela nostalgia. Caminhando entre as árvores próximas ao Parque do Ibirapuera, em São Paulo, o personagem procura reviver o sabor da infância. Enquanto os fluxos da cidade seguem incessantes, com automóveis trafegando no fundo das imagens, ele busca se divertir em brinquedos de recreação, joga pão aos pássaros e parece imitar o personagem Carlitos. Por um breve momento, quando a câmera se deixa envolver pelas

brincadeiras em uma gangorra, a alegria parece tomar conta do viajante.

O Brasil no qual o personagem regressa, porém, não é o mesmo que ele conheceu no passado. Neste país do presente, onde desde 1964 vivia-se um regime autoritário, a leveza do brincar encontra-se profundamente comprometida. Tal qual no filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), em que o retorno do mar à terra é a alegoria de uma revolução fracassada, em *Retorna, vencedor* o deslocamento das águas ao solo é para o viajante a descoberta de um país onde colapsou a utopia.

Logo após suas tentativas de reviver as alegrias do passado, de divertir-se com brincadeiras típicas da infância, o protagonista de *Retorna, vencedor* vê-se assaltado pelos fantasmas do fascismo. O reencontro com pessoas que ele aparentemente conhece, à primeira vista um momento feliz, logo se transforma em ritual de opressão. Cercado por todos os lados, lidando com o desencantar da nostalgia, o viajante é agressivamente acossado pelo grupo. De braços em riste, ao modo da saudação fascista, os espectros intimam o personagem a submeter-se ao sistema de dominação.

A situaçãoposta em cena materializa-se como síntese de um Brasil tomado pelo extremismo de direita. Em parte, os tipos alegóricos que agride o viajante remetem a uma sociedade sequestrada pela violência. Entre manifestações de vaidade e de alienação, entre

21. Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). É autor dos livros *Antonio Benetazzo, permanências do sensível* (2016) e *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* (2020). Realizador de documentários em curta-metragem, dedica-se a estudos sobre história, cinema, dramaturgia e teatro. E-mail: rcardenuto@id.uff.br

representações da mulher recatada e das forças de repressão, as figuras que transitam em *Retorna, vencedor* parecem evocar iconografias sociais que davam sustentação à ditadura. Inseridas no filme, elas são o resultado da perversidade autoritária, os rebentos de um estado de exceção esculpido a partir de negociações entre as elites militares, religiosas e empresariais. Levando em conta as devidas distâncias, a vilania exposta por Raulino lembra aquela que Brecht denuncia na peça *Terror e miséria no Terceiro Reich* (1935-38). Uma vilania hegemônica, que contamina as estruturas sociais, levando seus opositores a viverem em estado constante de pavor. Produzido em 1968 por estudantes de cinema da Universidade de São Paulo (USP), em um período de intensa repressão, *Retorna, vencedor* evidencia as angústias enfrentadas pela juventude durante os anos iniciais do regime autoritário.

Embora as perseguições também atingissem o campo artístico, Raulino não se furtaria, em seu filme, a explicitar os rostos de quem era responsável pela ditadura. Para além da vilania alegórica e das encenações da violência, *Retorna, vencedor* é atravessado por registros documentais que escancaram a identidade do inimigo. Logo depois das agressões policiais contra o personagem do viajante, pois sua insubordinação o fez refutar a ordem, o curta-metragem de Raulino sofre uma repentina alteração de registro estético. Até então voltado para a performance ficcional, o filme passa agora a existir por meio de uma montagem inventiva de inspiração eisensteiniana.

Em seu momento mais experimental, *Retorna, vencedor* transforma-se num entrechoque de imagens. Responsáveis pela montagem do filme, Raulino e Djalma Limongi Batista sobrepõem dois registros visuais diferentes, utilizando a técnica de fusão como um meio para tratar das tensões referentes ao Brasil da ditadura. Por um lado, desponta no curta-metragem o registro documental de um evento cívico-religioso. No pórtico da Catedral da Sé, autoridades eclesiásticas e militares perfilam-se hierarquicamente. Com seus corpos rígidos, entre a cruz e a espada, elas emergem como encarnações do mal, como representações da sordidez autoritária existente no país. Por outro lado, sobrepondo-se às imagens do inimigo, surgem inúmeras crianças filmadas em uma escola. Enquanto estudam e praticam ginástica, os jovens encontram-se sombreados pela sisudez das autoridades, por um poder disciplinador que tudo fará para aprisionar seus desejos e enquadrá-los na ordem social.

A sobreposição das imagens, no entanto, também desvela negociatas do poder. Para além das crianças na escola, o filme recoloca em cena o oficial que prendeu o viajante, agora em fusão com as autoridades presentes no evento cívico. Pelos serviços prestados à pátria, o oficial é condecorado com uma vistosa medalha. Para o governo autoritário, os jovens que se enquadram, que obedecem aos desígnios do poder, merecem prestígio e reconhecimento público. Não à toa, finda a condecoração, materializa-se no filme o símbolo máximo da ditadura. Soridente, como se ali

estivesse para avalizar a celebração conservadora, o presidente Costa e Silva ganha destaque nas imagens documentais. Em sua parte mais inventiva, *Retorna, vencedor* é também pedagógico. Na tela, a montagem desvela os jogos de poder e escancara o semblante do ditador, daquele que um dia foi o orquestrador máximo da vilania.

Em meio a todas essas denúncias, porém, há mais um semblante que ganha destaque. Do início ao fim da montagem experimental, reaparecendo inúmeras vezes, o rosto do viajante explode na tela em primeiríssimo plano. Espremido entre as imagens autoritárias, por elas tensionado, um retrato fotográfico do personagem é posto em conflito com o ditador que sorri e o oficial que ganha sua medalha. O confronto visual, entrechoque de três rostos, provoca angústia e mal-estar. Enquanto os representantes do autoritarismo se mexem, parecem vivos em suas imagens em movimento, o protagonista de *Retorna, vencedor* encontra-se estático, paralisado na imobilidade fotográfica. Na montagem que encerra o filme, o viajante inexiste enquanto vida em movimento. Dele, restou apenas a memória de um retrato. Talvez o destino do viajante tenha sido o de tantos jovens assassinados pela ditadura, cujos corpos desapareceram e nunca foram encontrados. Talvez a sua fotografia seja a expressão de uma dor profunda: a imagem que restou de uma vida pulsante destruída pela violência autoritária.

REFERÊNCIAS

- NAPOLITANO, Marcos. "No entanto é preciso cantar: a cultura entre 1964 e 1968"; "O martelo de matar moscas": os anos de chumbo". In. 1964 – *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 97-146.
- RAULINO, Aloysio. "Entrevista: Aloysio Raulino". *Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista*. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, v. 4, 1980, p. 55-62.

BLA BLA BLÁ (Andrea Tonacci, 1968)

Marcelo Prioste²²



Após os créditos iniciais e uma tela tipograficamente preenchida pelas palavras “BLA BLA BLÁ”, ruídos eletrônicos emergem mesclados a imagens de equipamentos de transmissão televisiva, inserindo o espectador nos bastidores de um programa de TV. Esse espaço midiático se revela, no entanto, não apenas como veículo informativo em ação, mas palco para um discurso oficial que vai sendo encenado enquanto é obstruído pelo espírito de um tempo em convulsão. Este é o ambiente por onde transcorre o curta-metragem *Bla bla blá* (1968) de Andrea Tonacci, na conjuntura política do Ato Institucional nº 5 (AI-5), imposto ao país naquele ano.

Desde os primeiros segundos se estabelece um ambiente de tensão: o personagem de Paulo Gracindo adentra em cena para se postar diante de um fundo neutro e alguns microfones. Sua fala, revestida de uma farsesca solenidade institucional, discorre sobre desordem e instabilidade após seus oito meses de governo, enquanto a montagem justapõe imagens documentais de conflitos de rua e manifestantes sendo reprimidos. A alternância entre cortes abruptos, chuviscos eletrônicos e falhas de sinal reforça a atmosfera de um ambiente caótico galvanizado pelo meio televisivo, como intencionou Tonacci: “O princípio é esse: a ideia da televisão como confluência” (2012, p. 123). Uma atmosfera política que remete àquela construída por Glauber Rocha em *Terra em Transe* (1967), inclusive pelo personagem Júlio Fuentes, interpretado pelo mesmo Paulo Gracindo, então como empresário de um império de comunicação. Conforme afirma Jairo Ferreira, “a personagem [de Tonacci] emana de uma terra em transe e não seria de esperar que essa ficção acabasse adquirindo um valor de documento histórico a respeito da debilidade do poder civil brasileiro” (Ferreira, 2000, p. 213).

Por diversos momentos, frames fugidos de um relógio digital funcionam como um marcador de urgência que acompanha o discurso do político até seu ápice, ao declarar que “não sobrará pedra sobre pedra” logo antes do encerramento abrupto: o sinal eletrônico é interrompido, deixando um vácuo sonoro e imagético. Final um tanto diferente daquilo que Tonacci havia pensado inicialmente:

22. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com tese sobre o cineasta cubano Santiago Álvarez. Atualmente integra, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), o Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD), com pesquisas na área de audiovisual e tecnologias emergentes e ensino na graduação em Design. E-mail: priost@gmail.com

Tem uma cena que não foi realizada, e que seria a cena final desse filme: aquele estúdio onde Paulo Gracindo está falando, as portas sendo arrombadas, entrando uma massa de gente. Eu não tinha como fazer isso naquela época. Simplesmente, a alternativa foi “pshuuuu”, tirar do ar (Tonacci, 2012, p. 123).

Em síntese, *Bla bla blá* é a representação do discurso de um homem público mediado pela TV, cuja fala vai sendo tensionada com o real, esvaziando-a de sentido e revestindo-a de um terror em escala, que se acentua à medida que a sobreposição de vozes se acumula, gerando um vórtice de enunciados que absorvem as outras falas no seu entorno. Após um corte para uma entrevista com militares fardados, cujo teor verbal é sobreposto por uma repetitiva locução em off dizendo apenas “blá blá blá”, percebe-se que esse movimento se nega a incorporar a retórica da autoridade militar, destituindo-a de qualquer significado. Ou seja, se o discurso civil do político dentro do estúdio e de outros dois personagens externos parecem inócuos diante daquele quadro convulsivo, o dos militares, então, nem merecerá qualquer espaço de apreciação.

Portanto, o curta passa a tensionar três diferentes espectros do discurso político da época, demarcados em distintas ambientações alegóricas: um de caráter mais idealista e conciliador em um ambiente bucólico de natureza, interpretado pela atriz de origem argentina Irma Álvarez, cujo leve sotaque nos sugere certa adesão àquele posicionamento por alguns setores da

América Latina; um revolucionário urbano (Nelson Xavier) que fala das ruas, por sobre um viaduto em perspectiva; além do político conservador já citado que, resguardado do espaço público, em defesa institucional de um “poder legalmente constituído”, vai radicalizando suas posições ditoriais.

Em aparente contraponto, o revolucionário Xavier critica a passividade popular e justifica a luta armada como resposta necessária, afirmado em tom de indignação:

Olhe pra vocês, os pacifistas, onde é que tá a paz sem a vitória? Vocês não são nada [...]. E a opinião pública? [...] E onde é que está o público para opinar? Quando houve, do que adiantou? A relação natural entre os povos é de guerra, o tempo dos heróis já passou [...]. E onde acabou o grande mundo dos seus ideais? Prefiro o triunfo do massacre. Se a corrupção foi necessária pra eles, a violência tem de ser pra nós [...]. De que adiantou o nacionalismo de vocês? Pra tudo vocês têm uma desculpa, todos obedientes e servis como uma multidão de covardes.

Por um lado, esse posicionamento insurgente se dissolve no mesmo “blá blá blá”, evidenciando a radicalização dos discursos como parte de uma engrenagem discursiva cíclica, autorreferencial, que culminaria no drama da luta armada. Por outro lado, também contém alguns aspectos daquilo que definiria o próprio Cinema Marginal. Este que, ao desafiar o espectador

naquele ambiente pós-AI-5, desmascara a vacuidade de uma retórica vigente e expõe tensões que permeavam o Brasil de então, oferecendo uma resposta radical a algumas limitações formais e ideológicas do Cinema Novo.

Por fim, se, em 1968, *Bla bla blá* foi pungente a respeito do papel da mídia televisiva no esvaziamento das narrativas de poder e revolução, desvelando um pessimismo em relação às possibilidades de uma transformação social profunda no Brasil, nos dias de hoje, com as imensas corporações tecnológicas e seus inúmeros tentáculos midiáticos atuantes nas redes digitais, as questões trazidas por Tonacci continuam atualíssimas.

REFERÊNCIAS

- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Marginal: a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- TONACCI, Andrea. "Devir-Tonacci: entrevista com Andrea Tonacci". [Entrevista cedida a] André Brasil, César Guimaraes e Cláudia Mesquita. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul.-dez. 2012, p. 114-143.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Publicado a convite da revista.

236



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.