



ENCYCLOPEDIA CINEMAS IN CONFRONTATION: SHORT AND MEDIUM-LENGTH FILMS
IN RESPONSE TO THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP (PART 2: 1969-1972)

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 continuidade à publicação de seus resultados, o projeto *Cinemas em confronto* oferece ao leitor a segunda parte de sua enciclopédia, dedicada a obras realizadas no período de 1969 a 1972.

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. Continuing the publication of its results, the project *Cinemas em confronto* offers the reader the second part of its encyclopedia, dedicated to films made between 1969 and 1972.

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

Nos últimos meses, no âmbito do projeto *Cinemas em confronto*, foi realizado um criterioso mapeamento dos curtas e médias-metragens brasileiros que se colocaram, entre os anos de 1969 e 1972, em contrariedade à ditadura militar que então ocupava o poder. Dando prosseguimento às pesquisas iniciadas em 2024, os coordenadores do projeto conseguiram localizar e visionar cerca de 40 filmes que, a despeito da crescente violência autoritária, demarcaram múltiplas tensões em relação ao conservadorismo moral e político vigente no país. Nos anos mais agressivos da ditadura, em meio às intensas perseguições contra o campo artístico de oposição, a cinematografia de curta e média-metragem transformou-se em um lugar de luta e de sobrevivência das inquietações. Neste conjunto de obras, as contradições do período foram intensamente escancaradas. Entre as críticas aos princípios conservadores e à modernização autoritária do regime militar, entre o anseio de liberdade e os lamentos por uma juventude em estado de sítio, os filmes colocaram em cena as angústias de um Brasil que enfrentava os efeitos perversos do recém-decretado Ato Institucional nº 5.

Dos cerca de 40 filmes localizados, os coordenadores do projeto escolheram dez para compor a segunda parte da *Enciclopédia Cinemas em confronto: curtas e médias-metragens em resposta à ditadura militar brasileira*. Seguindo o caminho editorial previamente definido, cujo eixo estruturante é privilegiar obras que propuseram tensões mais assertivas em relação ao regime no poder, foram selecionados dez filmes capazes de evidenciar as dimensões heterogêneas dos curtas e médias-metragens produzidos nos anos de 1969 a 1972. Ainda que conscientes da inviabilidade de acesso a alguns títulos cujas cópias não foram encontradas, a coordenação do projeto procurou agrupar um conjunto de obras que materialize não apenas a pluralidade dos temas históricos, mas também a crescente presença de mulheres realizadoras no campo cinematográfico do período. Para além disso, na medida do possível, seguiu-se com o esforço de contemplar uma diversificação dos locais de origem das películas, não se restringindo à seleção de produções realizadas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

O que o leitor tem em mãos, portanto, são os dez verbetes que compõem a segunda parte da *Enciclopédia Cinemas em confronto: curtas e médias-metragens em resposta à ditadura militar brasileira*. Junto aos textos anteriormente publicados na última edição da revista *A Barca*, o projeto alcança neste momento um total de 21 verbetes, preparando-se para seguir adiante com a escrita de uma história não canônica do cinema brasileiro. A essa altura das pesquisas, inclusive, torna-se possível anunciar um dos objetivos futuros do nosso trabalho: daqui a alguns anos, os textos disponíveis na revista *A Barca*, somados a verbetes inéditos de filmes produzidos entre 1964 e 1985, irão integrar um livro enciclopédico de amplo mapeamento dos curtas e médias-metragens que se posicionaram em contrariedade à ditadura. O percurso do projeto ainda está longe de terminar, mas seria

impossível dar qualquer novo passo sem os autores e as autoras que têm aceitado o desafio de escrever conteúdos inéditos para a enciclopédia. A vocês e aos editores d'A *Barca*, agradecemos publicamente pela parceria em desenvolvimento.

Desejamos a todos uma excelente leitura!¹

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

Contestação (José Silvério Trevisan, 1969)

Cintya Ferreira 226

Indústria (Ana Carolina, 1969)

Ana Maria Veiga 229

Manhã cinzenta (Olney São Paulo, 1969)

Fernando Seliprandy 232

Solo (Rosa Maria Antuña, 1969)

Juliana Gusman 234

Southern Contest Myth (Djalma Limongi Batista, 1969)

João Luiz Vieira 237

Lacrimosa (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1970)

Glaura Cardoso Vale 241

A hora do diabo (Carlos Augusto Calil, 1971)

Luís Alberto Rocha Melo 244

Congo (Arthur Omar, 1972)

Marcelo R. S. Ribeiro _____ 246

Transamazônica, 12 Depoimentos (Mario Kuperman, 1972)

Mariana Lucas _____ 249

A Via Crucis (Nelson Machado dos Santos e Deborah Cardoso Duarte, 1972)

Sissi Valente _____ 252

CONTESTAÇÃO (José Silvério Trevisan, 1969)

Cintya Ferreira²



Em 1967, no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (TUCA), estreou a peça *O&A*, escrita por Roberto Freire e dirigida por Silnei Siqueira. A encenação não continha diálogos, apenas as vogais “O” e “A”. Um grupo de atores, representante de princípios conservadores, se expressava por meio do “O”, enquanto o outro, porta-voz dos anseios de mudança da juventude, utilizava a vogal “A”. A contraposição entre um som fechado e outro aberto buscava construir uma dicotomia entre o velho e o novo.

Para anteceder a peça de Roberto Freire, João Silvério Trevisan seria convidado a realizar um curta-metragem que funcionasse como uma espécie de introdução

à montagem teatral. Assim, dirige o seu primeiro filme, *O&A*, composto por registros de lutas estudantis em diferentes países: “Pesquisei cenas de brigas entre polícia e estudantes no mundo inteiro — me lembro que tinha no Japão, na Indonésia, nos EUA, na França” (Carneiro, 2009). Trevisan utilizou músicas da MPB para conferir à obra um tom irônico, já que a gênese simplista da oposição proposta pela peça não o agradava.

Dois anos depois, o diretor decidiu remontar o material de *O&A*, incorporando novas imagens. A partir desse processo nasceria *Contestação*, curta-metragem de 1969, dirigido por João Silvério Trevisan. Construído a partir da justaposição de vídeos, fotografias, periódicos e cartelas, o filme abandona o tom irônico do anterior e adota uma postura explícita de militância de guerrilha em torno das lutas políticas da década. As referências atravessam o Maio de 68 na França, a Guerra do Vietnã, o Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos e as ditaduras da Indonésia e do Brasil. Misturam-se a elas cenas de origem indefinida: protestos, brutalidade policial, prisões. O filme se insere na esteira de obras como *Now* (1965), de Santiago Álvarez, e *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino. Nos três casos, a montagem de materiais heterogêneos não apenas explicita as condições de opressão, mas também convoca à ação.

Uma das sequências mais impactantes de *Contestação* mostra um homem asiático amarrado a um pedaço de madeira e executado por três militares, enquanto outro

2. Mestra pelo PPGCine-UFF com a dissertação *Filho da Lua: Zózimo Bulbul e as aproximações entre Compasso de Espera e Alma no Olho*, seu estudo engloba cinema, história e dinâmicas raciais. Trabalha no campo de “cinema e educação” e integra o Laboratório Kumã. E-mail: cintyaferreira@id.uff.br

corre para filmar o acontecimento. A presença do fotógrafo confere à cena uma camada de inquietação: é um registro da violência e, ao mesmo tempo, um questionamento sobre quem a documenta. Assim como nas demais imagens do filme, não há clareza sobre o posicionamento político dos responsáveis pelos registros; contudo, a montagem de Trevisan as reinscreve em uma perspectiva de aliança entre os oprimidos. A crueldade dos regimes autoritários e imperialistas emerge com nitidez, assim como a resistência de diferentes setores das populações. O que se destaca, ao fim, é a reivindicação do direito de agir, gesto que atravessa o curta como forma de existência e de enfrentamento.

Contestação trama uma coreografia de luta. Dar as mãos, formar uma barreira de corpos diante do avanço da polícia, sentar juntos no chão, não se mover, ser atingido por jatos d'água, sangrar. Correr, lançar o que se tem à mão, ser preso, saber se desvencilhar da coerção. Exigir o fim do racismo, do imperialismo, da ditadura. Em todos os países, pessoas protestam e correm; seus corpos se encontram no cinema. É a internacionalização da luta, pelas imagens.

Nessa coreografia, que faz da repetição — da opressão e da luta — o seu movimento central, um momento se destaca. O então primeiro-ministro do Congo, Patrice Lumumba, é preso pelas tropas golpistas de Mobutu. Os homens o arrastam, puxam-lhe o cabelo. A montagem aproxima essa cena emblemática da derrota revolucionária do Congo a uma outra: um homem branco,

preso por policiais, tem o cabelo puxado. Não se sabe em que país estão, mas o gesto de violência é o mesmo. É esse gesto simples, brutal e reiterado que o filme utiliza para unir o líder congolês ao homem anônimo.

Há uma política de alianças que não se restringe às fronteiras geográficas, nem se submete às grandes figuras da história. Uma das cartelas indica tratar-se de um “filme de autoria anônima”, escolha que serviu para resguardar Trevisan no contexto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), como ele escreve na descrição de seu filme na internet: “Fiz este curta-metragem de modo clandestino em 1969, no padrão de um cinema de guerrilha. Portanto, anônimo”.³ É possível também interpretar que a retirada da autoria condiz com o tema e a estética do filme: a dissolução do indivíduo em favor da coletividade.

O curta-metragem *Contestação* cria uma agitação capaz de atravessar fronteiras, contudo, não obteve circulação em sua época. Trevisan levou o curta-metragem para a Alemanha e não retornou ao Brasil com o material. A pesquisadora Patrícia Machado reconstituiu a trajetória da cópia, que foi entregue por Trevisan a um trabalhador do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) e, presumivelmente, “saiu de Cuba para os arquivos do ISKRA” (Machado, 2016, p. 112).

Finalmente visto após décadas de ocultamento, *Contestação* preserva a força de seu gesto político e estético: uma aliança entre diferentes lutas, unidas pelo

3. Conforme pode ser conferido em: <https://x.gd/XfmmP>. Acesso em: novembro de 2025.

cinema e pelo desejo comum de resistir. A insurgência que o filme convoca permanece na trajetória de João Silvério Trevisan. Em 2018, ao escrever sobre a história LGBT no Brasil, o diretor e escritor afirma: “a opressão que tenta sufocar nosso desejo, ela mesma será o motor da nossa luz e da nossa dança de vaga-lumes na noite” (Trevisan, 2018, p. 577). Em sintonia com o curta-metragem, a luta reaparece em forma de coreografia, convocando corpos à resistência.

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Gabriel. “Entrevista com João Silvério Trevisan”. *Revista Zingul*, São Paulo, n. 37, ago. 2009.
- MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2016.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

INDÚSTRIA (Ana Carolina, 1969)

Ana Maria Veiga⁴



Indústria (1969) é o segundo curta-metragem autoral de Ana Carolina Teixeira Soares, então conhecida apenas como Ana Carolina.⁵ Na obra, a cineasta já sinaliza uma linguagem específica que adota ao estabelecer sua crítica à ditadura militar, e que vemos se intensificar no final da década de 1970, a partir do seu primeiro longa-metragem de ficção, *Mar de Rosas* (1977). Figura de linguagem frequentemente utilizada pela diretora, a ironia conta sempre com a codificação compartilhada com o público espectador, pronto a encontrar uma crítica sutil nos entremeios de uma narrativa que bem articula texto, imagem e som.

Na primeira cena do curta, uma galinha cisca no quintal, enquanto a voz *over* questiona sobre como fazer

essa criação dar mais lucro. A galinha não estaria aumentando sua quantidade de ovos postos, nem crescendo mais rapidamente para dar lucro ao incipiente industrial. O contexto do final dos anos 1960 parece distante da produção contemporânea das grandes granjas e abatedouros, com aves que atingem prematuramente seu ciclo, à base de hormonização. Não escapa ao público atento um paralelo com a falácia governista do “milagre econômico” (que marca o drástico agravamento da dívida externa brasileira, devido aos empréstimos estrangeiros que fomentaram esse suposto desenvolvimentismo), um elemento que serviria para abafar a violência da ditadura militar no momento imediato ao Ato Institucional nº 5 (AI-5), com todos os seus efeitos nefastos sobre a sociedade.

A esse contexto, o filme responde com uma crítica à “lógica do capital”. A *mise-en-scène* enfatiza a trilha sonora nas cenas repletas de faixas e placas em movimento constante: “Indústria compra técnica” / “Técnica compra indústria?”. No início, as imagens são colocadas em preto e branco; uma cartela mostra apenas uma vírgula e, de repente, um mundo hipercolorido se abre, com as faixas e a música, em uma possível citação ao movimento hippie. No final da sequência, a frase “Lógica do Capital” vira “Capital Lógica”, a matriz daquilo que o áudio anuncia como “analfomegabetismo”. Mediante o apelo ao tecnológico, o esboço de uma estátua da liberdade é carregado, junto ao slogan “*On democracy we trust*”. A canção original provoca e questiona.

4. Professora do Departamento de História da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É autora da obra *Cineastas brasileiros em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades* (2022), diretora do documentário *Guardiões de saberes ancestrais* (2025) e do webdoc *Fala Sertaneja* (2022), disponíveis em: www.aprojetah.com. E-mail: anaveigaufpb@gmail.com

5. Seu primeiro curta-metragem foi *Lavra Dor* (1968), ambos resultantes da profícua parceria com Paulo Rufino.

A banda sonora é um elemento de densidade nos filmes de Ana Carolina, atuando como uma crítica ácida, embora incidental, sobre a ditadura militar. Ainda nos primeiros minutos de *Indústria*, a atenção é chamada pelo ruído de um vidro sendo quebrado, justamente quando a narração informa: “Aí mudou o governo”. Ao som dessa ruptura, uma voz feminina é ouvida: “Ah, desculpe!” — ou seja, oficialmente, nunca é sobre a ditadura. A ambiguidade semântica possibilita a crítica.

Os áudios são picotados, obviamente no intuito de confundir a censura, visando passar essa mensagem de resistência. “Deus é quem decide a minha sorte, até mil novecentos e...” / “Aos domingos, sair com a família, beber um chope, comer uma pizza. É o que se chama gozar a vida” — ações que traduzem o prazer e o cotidiano da família média brasileira, que nem sequer viu a ditadura acontecer.

É possível em *Indústria* fazer uma identificação de experiências sonoras que passam a ser usadas em abundância nas longas-metragens da diretora. Em *Das tripas coração* (1982), Ana Carolina coloca nas músicas boa parte da sua crítica; isso aparece, por exemplo, quando um interventor (o ator Antônio Fagundes) vai fechar o colégio em que a trama tem lugar. No momento em que vai ao banheiro, ele assovia o *Hino Nacional* brasileiro. De fora da porta, ouvimos apenas a melodia e a urina caindo no vaso sanitário, em alto e bom som. Em outra cena dramática da

mesma película, as diretoras do colégio ensaiam ao piano as músicas que seriam tocadas na solenidade de encerramento das atividades da escola. Uma delas sugere o *Hino da Independência*, cantarolando... “Já podeis da Pátria, filhos...”. A sequência da letra: “... ver contente a mãe gentil” não pode ser ouvida, pois a pianista interrompe bruscamente, fechando o piano num estrondo: “Isso eu não toco!”. Diante da pergunta e dos olhos inquisidores da diretora mais velha (a atriz Nair Bello), “E por que não toca?”, ela responde simplesmente: “Porque esqueci a partitura”. “Ah, esqueceu a partitura.” A diretora sorri.

Outro elemento do roteiro de *Indústria* é encontrado no já citado longa *Mar de rosas*. Alegoricamente, um grupo de palhaços entra em cena, tomando as ruas da cidade. No caso do longa, fazem barulho no centro de uma cidade do interior — um som estridente, que chega a incomodar os ouvidos. Já na parte final do curta-metragem, quatro palhaços, segurando placas, vêm andando pela avenida movimentada de uma grande cidade, possivelmente o Rio de Janeiro. Uma fila de carros trafega, tendo como fundo a música trágica e melancólica que encobre o áudio original dos instrumentos de sopro. Uma das placas anuncia: “Sapataria rápida Copacabana”, a outra: “Fabricação própria”. Ou seja, uma indústria artesanal e ainda popular entra em decadência.

É possível inferir que os palhaços encobrem, com suas fantasias, a desgraça do povo brasileiro sob o re-

gime ditatorial. Como contrapartida, um empresário eleva a voz, alinhada à matriz do capital estrangeiro e seus interesses: “Nós temos que compreender que os países industrializados [...] também queiram participar do progresso dos países em desenvolvimento. Eles não querem simplesmente vender tecnologia e não participar do desenvolvimento das empresas desse país. Querem estar dentro desse futuro mercado”. Insiste que isso acontece “sempre de acordo com as nossas regras”. Ao final desta fala, a cena de uma implosão vem contradizer sua narração.

Com argumento e roteiro assinados por Ana Carolina e Paulo Rufino, *Indústria* é um marco no início da carreira da cineasta, principalmente no que se refere à resistência à ditadura militar por meio do cinema, como veremos em vários de seus filmes, com destaque para a trilogia que aborda a então denominada “condição feminina” — *Mar de Rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986). Este último, embora extemporâneo ao período ditatorial, aborda e reforça todos os traumas deixados pelo governo militar em grande parte da população brasileira, ao menos naqueles e naquelas que estiveram alinhados à resistência. O cinema de Ana Carolina Teixeira Soares foi um importante veículo dessa expressão.

REFERÊNCIAS

- HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.
- VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Curitiba: Appris, 2022.

MANHÃ CINZENTA (Olney São Paulo, 1969)Fernando Seliprandy⁶

Vive-se hoje o futuro de uma manhã cinzenta. Ou melhor, a atualidade se assemelha ao futuro imaginado em 1968-1969 no filme *Manhã cinzenta* (1969), dirigido por Olney São Paulo. É possível reconhecer no “agora” que se vive alguns elementos documentados e imaginados nesse média-metragem. A historicidade de *Manhã cinzenta* é potente no choque de temporalidades.

A trama vai se tecendo aos fiapos. Tomadas de protestos de rua. Uma jovem dança *rock and roll* diante de colegas em uma sala de aula. Um caminhão, equipado com uma espécie de baldaquino dourado na carroceria, atravessa monturos à beira-mar levando a jovem em traje de vestal sob a mira de uma espingarda. Mais

registros de manifestações, e agora o casal de atores se faz presente, ele encena um discurso. Vamos entendendo que a mobilização é a reação ao golpe de um tal Governo Provisório que assume o poder. Locuções radiofônicas e reportagens televisivas, além de jornais e fotografias, vão adicionando camadas factuais do estopim da agitação política. O casal de jovens estudantes é levado em um camburão, no qual escutam e retrucam reprimendas de soldados falando em nome da ordem. Em um vaivém de *flashbacks*, vemos os jovens antes do protesto, lendo, encontrando-se em bares, em um ônibus, concluindo que era preciso agir. O casal chega à prisão, ele é torturado, ambos são interrogados. Esses núcleos dramáticos vão reaparecendo ao longo do filme, embaralhando as temporalidades.

Começo, meio e fim não estão nesta ordem em *Manhã cinzenta*. Ainda assim, é possível destrinchar os fiapos para encontrar o sentido da trama. Jovens estudantes, com destaque para o casal não nomeado, decidem sair da apatia e agir diante de um golpe de Estado. Vão ao protesto e são presos. Na prisão, sofrem tortura e são interrogados pelos agentes do regime. No final, o golpe é bem-sucedido e a canalha vence, como diz a moça. Decisão, ação e repressão: a alegoria do filme testemunha os imperativos e os dilemas políticos do Brasil pós-1964.

A história por trás de *Manhã cinzenta* é igualmente interessante. Patrícia Machado (2024, p. 170-179) reconstitui a trajetória da obra a partir de pesquisa do-

6. Fernando Seliprandy é historiador e professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisa as ditaduras do Brasil e do Cone Sul a partir de fontes audiovisuais. Autor de *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* (Intermeios, 2015) e *Memória intergeracional: ditaduras, documentário, subjetividade* (A Quadro, 2025). E-mail: seliprandy@hotmail.com

cumental e entrevistas. As imagens de protestos vistas são registros documentais rodados por José Carlos Avellar na esteira da mobilização estudantil de 1968. O ator e a atriz (Sonélio Costa e Janete Chermont) que interpretam o casal de estudantes atuam em meio aos protestos reais. *Manhã cinzenta* é também um registro da Sexta-Feira Sangrenta, protesto duramente reprimido pela ditadura em 21 de junho de 1968. Com o filme pronto, Olney São Paulo chegou a ser preso porque o título foi mencionado por um dos militantes na ação armada que sequestrou um avião e o redirecionou para Cuba, em 8 de outubro de 1969.

São muitas as marcas daquela atualidade no média-metragem. As já mencionadas imagens tomadas por Avellar nos protestos de 1968. As locuções radiofônicas (roteirizadas?) que atravessam o filme. Inserções e planos detalhe de páginas de jornais. É possível, por exemplo, identificar claramente a capa do *Correio da Manhã* de 20 de junho de 1968, véspera da Sexta-Feira Sangrenta, nas mãos de um dos personagens. A alegoria era um registro a quente dos fatos políticos do Brasil de 1968. A própria forma inquieta da montagem testemunha a efervescência cultural daquele momento. Olhando retrospectivamente, o experimento de *Manhã cinzenta* pode, sem dúvida, também ser visto como um documento histórico.

No entanto, a dinâmica das temporalidades não para por aí. Faltou dizer que *Manhã cinzenta* é uma ficção científica. O casal de estudantes é interrogado por um

robô, um “cérebro eletrônico” que grava as opiniões políticas dos jovens. Os soldados vestem uniformes com insígnias que sugerem um regime fascista. O filme estava ancorado naquele presente agitado e, ao mesmo tempo, imaginava um futuro distópico. Vale a pena inverter o vetor temporal na análise deste média-metragem. Se ele pode ser considerado um documento do passado, é possível também que atinja os espectadores de hoje pelo olhar que lançou para o futuro.

A atualidade é o futuro daquele passado. O que *Manhã cinzenta* tem a dizer sobre a chegada ao poder de governos fascistas no século XXI? E sobre os legados autoritários da Nova República brasileira? Qual é seu alerta acerca de “cérebros eletrônicos” a serviço do fascismo que nem mais precisam interrogar ninguém, pois todos lhe entregam seus dados pessoais voluntariamente? A carga histórica de *Manhã cinzenta* vem do lampejo desse encontro entre diferentes “agoras”, para evocar a célebre formulação benjaminiana.

REFERÊNCIAS

MACHADO, Patricia. *Cinema de arquivo: imagens e memória da ditadura militar*. Rio de Janeiro: Sagarana Editora, 2024.

SOLO (Rosa Maria Antuña, 1969)

Juliana Gusman⁷



Nos armários da cozinha de Rosa Maria Antuña havia algo mais valioso do que um jogo de porcelanas finas. Uma das primeiras mulheres a dirigir um filme em Minas Gerais, a ex-bibliotecária escondeu em uma lata, por mais de cinco décadas, o rolo de *Solo* (1969), seu segundo e derradeiro trabalho. O material foi resgatado em 2018 depois que Izabela Silva, estudante de cinema da PUC Minas, bateu à porta de Antuña para entrevistá-la, num esforço, então mais raro, de reconstituição da trajetória de nossas antecessoras ignotas. Depois de alguns encontros, Izabela descobriu não apenas a existência da cópia de *Solo* — perfeitamente preservada —, mas que o gesto duradouro e implacável de autocensura não havia sido catalisado, apenas, por

incidência direta da ditadura militar. Rosa engavetou segredos pelo constrangimento que lhe foi incutido por figurar, por um minuto e meio, a indomabilidade do desejo feminino.

Numa trajetória incomum para uma jovem nascida no final da década de 1930, Rosa ingressou, aos 25 anos, na Escola Superior de Cinema da Universidade Católica, fundada em 1962 pelo padre Edeimar Massote. O catolicismo cinéfilo do clérigo, junto aos ares revolucionários do Cinema Novo e à névoa obscurantista do golpe iminente, ajudou a forjar, entre os estudantes, uma atmosfera política e esteticamente combativa. De Glauber Rocha aos calouros deste curso pioneiro, era preciso transmitir uma “mensagem social”.

A representação crítica de tipos marginalizados conseguiu dar vazão a tais anseios. Rosa se inicia como atriz em *Morte Branca* (1968), de José Américo Ribeiro, interpretando uma prostituta que batia ponto no umbigo de Belo Horizonte, no Viaduto Santa Tereza. Já contaminada pela desobediência do Cinema Marginal, ela acena para a Janete Jane de Helena Ignez em *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), quebrando e engolindo um ovo, entre expedientes, no meio da rua. Impulsionada por José Américo, Rosa assumiria a direção, com este quê de rebeldia, logo depois.

À primeira vista, poderíamos supor que sua obra inaugural — batizada com o seu próprio nome, grafado em

7. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Professora Adjunta I da PUC Minas. Integra a equipe curatorial do FestCurtasBH, da CineOP e da Mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema. Coordenadora editorial do FestCurtasBH e da plataforma de crítica Sara y Rosa. E-mail: julianamrgusman@gmail.com

latim e português — apresentaria uma narrativa subjetivada, aliançada às demandas de um feminino branco e abastado que, na beirada dos anos 1970, começava a se revoltar contra a imposição de domesticidades. *Rosae Rosa* (1968), na verdade, satiriza o bom-mocismo de sua personagem principal que, em meio aos cuidados com o jardim, se depara com a súplica de um morador de rua, fatigado após um périplo retratado pela diretora em planos alternados, dialéticos, à rotina da garota. Diante de um pedido de ajuda, ela diz não ter nada a oferecer. Porém, arranca uma de suas rosas e concede ao mendigo essa consoladora gentileza. O homem, confrontando a câmera e nossas presunções espectatoriais, come a flor. A diretora, por sua vez, devora as metáforas de si mesma para denunciar as urgências de um povo que tem fome e pouco tempo a perder.

Contudo, as questões femininas ainda lhe tocavam. *Solo*, gravado no píncaro da repressão — que provocou, inadvertidamente, uma explosão criativa entre a juventude inconformada com o fechamento da Escola de Cinema — é um pequeno ensaio visual sobre a solidão das mulheres, e sobre as possibilidades de aplacá-la com as próprias mãos. Nele — que foi exibido publicamente uma única vez, no Festival JB-Mesbla de 1969 — uma beata — interpretada por Irene, prostituta de São João Del Rey — faz suas rezas antes de dormir. Na sua cabeceira há, além de remédios, a figura de um Santo Antônio — que aparece, como em *Rosae Rosa*, em planos dialéticos intervalados com aqueles que mostram a tensão e o tédio crescente da protagonista.

A beata começa a se contorcer de prazer na cama, ritmada pela música extradiegética de Abgar Tira-do — compositor mineiro ligado à Igreja Católica, em mais uma camada de elaboração de um microespaço profundamente religioso. À medida que ela amplia e alarga o alcance do seu toque, a estatueta do santo cresce como uma sombra censora e vigilante. Mais uma vez apostando na imprevisibilidade forjada pela montagem, Antuña radicaliza sua força sintética: cedendo aos seus impulsos, a beata, incontida e atirada ao chão, alcança o santo. Transsubstanciado em objeto fálico, ela o usa como extensão dos dedos. A câmera, então, se fecha em seu rosto e em seu gozo, que flui, contra as nossas expectativas, sem culpa — sentimento que, não obstante, acometeria a diretora.

Sua transgressão — comparada, por Massoti, à ousadia de um Bergman — foi reduzida pelos comentaristas masculinos à época.⁸ *Solo*, taxado de cômico e iconoclasta, incompreendido ao faguhar a energia libertária de um corpo que busca o pleno prazer, se tornou, para Antuña, um filme-assombrado. Por essa e outras contingências do destino, ela se afastou da realização cinematográfica, recusando, até hoje, a alcunha de artista.

Sob a coordenação de Débora Butruce, *Solo* foi recuperado digitalmente no Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF), em iniciativa ligada ao projeto do filme *Eu Não Sou Cineasta*, de Izabela Silva.⁹

8. Segundo depoimento de Rosa Maria Antuña à Izabela Silva, figurado no curta-metragem *Uma rosa é uma rosa* (2020), sem data de lançamento.

9. O documentário, em fase de desenvolvimento, é uma coprodução entre as produtoras Abre Caminho Filmes (Brasil), DGT Filmes (Brasil) e Escarlata Estúdio (Espanha). O projeto conta com recursos da Lei Paulo Gustavo e do Edital BH Nas Telas, além de ser um dos filmes impulsionados pelo *Laboratorio de Acompañamiento Editorial de Documentales de Creación* da Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona.

Ainda assim, Rosa mantém-se firme não apenas na rejeição das honras de seu antigo e breve ofício, como na decisão de mantê-lo recluso até a sua morte.¹⁰

10. No entanto, há uma única exceção. Rosa permitiu a exibição pública do filme em março de 2024, no Festival Punto de Vista, em Pamplona, na Espanha. A exibição foi articulada por Izabela Silva.

REFERÊNCIAS

MULHERES no Cinema Brasileiro. [Entrevista com] Rosa Maria Antuña Martins. Mulheres no cinema Brasileiro, abr. 2013. Disponível em: <https://x.gd/PBle8S>. Acesso em: 16 de outubro de 2025.

SILVA, Izabela. "O cinema é uma rosa". Sara y rosa, jan. 2025. Disponível em: <https://x.gd/82Spc>. Acesso em: 14 de agosto de 2025.

SOUTHERN CONTEST MYTH (Djalma Limongi Batista, 1969)

João Luiz Vieira¹¹



Djalma Limongi Batista (1947-2023) foi um cineasta amazonense, também fotógrafo, roteirista, professor e diretor teatral, natural de Manaus, com iniciação na cinefilia motivada pelo movimento cineclubista manauara. O interesse pelo cinema o levou a frequentar dois pioneiros cursos universitários de cinema no Brasil: primeiro na Universidade de Brasília (UnB), onde foi aluno de, entre outros, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Lucila e Jean-Claude Bernardet. Com o fechamento desse curso pela ditadura militar no final de 1965, mudou-se para São Paulo e fez parte da primeira turma do Curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde, entre 1968 e 1972, realizou seus primeiros curtas-me-

tragens. O primeiro, também considerado o registro pioneiro da produção cinematográfica da ECA, *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora* (1968) foi o vencedor do Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/Mesbla de 1968, onde saiu consagrado com os prêmios de Melhor Filme, Direção, Roteiro e Montagem. *O mito da competição do sul* é o seu segundo curta.

Simultânea a uma narração em primeira pessoa e em tom confessional substituindo créditos de abertura, o curta de Djalma Limongi Batista, antes de anunciar o seu título *Southern Contest Myth*, assim mesmo, em inglês, apresenta os nomes das lentes que serão utilizadas na realização: objetiva normal, grande angular, tele com imagens de três círculos vermelhos de tamanhos diferentes. A trilha sonora embaralha outras vozes à música e a primeira imagem fotográfica que surge é a da câmera que registra o filme, descrita de forma direta e didática por uma voz feminina: "esta é uma câmera Paillard Bolex, 16mm, com 3 objetivas, uma normal, outra grande angular e uma tele com velocidades variadas e corda para duração de 30 segundos, chassis de 100 pés, visão com correção de paralax", seguida de uma cartela com a indagação EXISTE?, reiterada por outra cartela que isola apenas o provocativo sinal de interrogação, colocando o espectador diante de um filme que está em processo de realização. O procedimento ecoa a reflexividade em voga nos chamados cinemas novos dos anos 1960, como em *O desprezo*, de Godard (1963), onde os créditos são falados em voz *off*, enquanto uma câmera 35mm montada em um trilho avança em direção ao espectador. Em

11. João Luiz Vieira é doutor em *Cinema Studies* pela New York University e professor vinculado ao PPGCine-UFF. É autor de inúmeros artigos, ensaios e livros publicados no Brasil e no exterior, como *Cinema Novo and beyond* (MoMA, 1998), *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi* (2004) e *Rio: 450 anos de cinema* (2016). E-mail: urbanosantos5@gmail.com

Southern Contest Myth, uma voz masculina logo se destaca na trilha sonora e aponta paradoxos da percepção sobre a imagem de um canto de uma sala com parte do chão e duas paredes em ângulo reto. Como uma antiga projeção de slides, do nada surge o rapaz 1 (Eduardo Nogueira), sentado no chão, sem camisa e vestindo uma calça vermelha, cortando as unhas do pé direito, câmera baixa. A artificialidade da encenação reitera o processo de filmagem com vozes em *off* que parecem pedir um rumo à narrativa ao chamarem o ator e o diretor, deixando uma questão no ar... "quem é que está usando aí?". Ao chamamento do diretor, entra em cena o rapaz 2 (Djalma Batista), primeiro pelas pernas, descalço, calça preta, cruzando o quadro da esquerda para a direita, saindo brevemente de quadro e reentrando ao sentar no chão. Ele também se encosta na outra parede e corta as unhas da mão esquerda.

O que vem a seguir ganha força na trilha sonora com questionamentos comuns a jovens estudantes de cinema sobre o futuro incerto, ao mesmo tempo em que ironiza aquela própria encenação sem rumo. "Não sabe nada... pra que entrou numa faculdade? Pra que? Só pra aprender o que está fora dela? E depois?". Algumas sugestões de futuro são apresentadas entre as duas personagens, em assincronia, como a famosa agência de publicidade Thompson, a editora Abril, a Embrafilme.

A descrição dos primeiros dois minutos do curta sinaliza uma sequência descontínua que embaralha formas

gráficas circulares e vermelhas, sons verbais, música, cartelas, fotografia, encenação filmada, tela escura, em proposital assincronia e autonomia. Daí para a frente, *Southern Contest Myth* desenvolve sua narrativa em blocos a partir de uma imagem *tableau* onde já se superpõem corporalmente as duas personagens motoras da narrativa, entrelaçadas pelas mãos, frente e fundo, figura e sombra, antecipando uma relação inescapavelmente unívoca, ao som de "País tropical" (1969), na voz de seu autor Jorge Ben. A familiaridade do ambiente universitário, que sustenta essa produção, facilita um certo nível de improvisação performática na encenação de situações absurdas beirando um surrealismo *science-fiction* em uma sala de aula sem professor e com estudantes universitários contaminados por apatia, interrompida por espasmos convulsivos individuais seguidos de ataques que vão deixando corpos sobre as carteiras. Um desses ataques é voltado especificamente para os olhos. Em destaque por *close-up*, o rosto de uma estudante com falsos olhos bem abertos e maquiados sobre pálpebras fechadas, imagem forte associada às tensões e ambiguidades entre interioridade e exterioridade. E também relacionando o olhar da câmera com a possibilidade de diferentes pontos de vista. Na trilha sonora, ainda no espaço da sala de aula, uma voz grita "CINEMA", e o efeito resposta vem do espaço tradicionalmente ocupado pela docência, mas agora protagonizado por jovens que respondem "LIVRE", duas vezes.

Esse clima de pesadelo e violência é substituído por outra sequência central do filme, sutilmente sugerida em cha-

ve onírica. Um plano geral com muito pouca iluminação deixa entrever um corpo deitado no chão enquanto outro corpo, ao fundo, de costas, aparece encostado em uma parede. Aos primeiros acordes de “Honk Tonk Women”, dos Rolling Stones (1969), o corpo deitado começa a acordar, enquanto, aos poucos, o corpo em pé, se abaixa lentamente. Um rápido efeito de cortina ilumina a cena e deslumbra o corpo nu do rapaz 1 (Eduardo Nogueira), enquanto o outro corpo, já completamente sentado, de costas, encontra-se com a cabeça abaixada sobre as pernas, dormindo. O rapaz 1 se levanta, o efeito cortina se fecha outra vez, apagando o fundo e, iluminada lateralmente, a performance se inicia em plano sequência ao ritmo dos Stones. Sobre a movimentação improvisada do corpo masculino, vozes se sobrepõem à música exclamando frases fragmentadas em estrutura poética “como um ébrio de vida, de violência e tristeza... mais vale um belo servido do que uma bela coisa e minha dor se agrava... meus olhos que não ligam o chão... a beleza vive... este mundo vivia em mim numa paisagem sem sol, sem céu, sem estrelas... ele não é consumido hoje... impossibilidade de ser amado... eu sou uma bola de fogo...”

Referência forte especialmente para jovens estudantes de cinema naquele período, o impacto e a força poético-política da linguagem inovadora de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, ecoa na sequência seguinte, onde o cinema volta a ser tematizado no cenário modernista de um prédio da USP. Um plano geral dessa construção mostra as duas personagens sentadas (uma na sombra, outra na luz) ouvindo o discurso de um

professor em uma plataforma mais alta, no centro dessa arquitetura. “A realidade objetiva... não importam mais os testemunhos pessoais. Você, sua pureza, seus conceitos metafísicos ultrapassados. Eu quero os critérios unívocos, científicos. A revolução da linguagem... cinema... utopia”, sendo a última parte do discurso sincronizada por um plano médio do suposto professor, de gravata, apontando diretamente para a câmera. A sequência termina com os dois rapazes acuados em uma escadaria, superpondo a fala confessional relacionada à personagem do rapaz 2, marcada pela desilusão e pelo medo. “O medo que eu sinto no Brasil e logo em seguida a esperança... mas o medo primeiro. Uma massa de gritos e medo subindo do meu ventre tentava forçar minha garganta e minha boca onde meus dentes selavam apertados e fortes. Não encontrando saída, tais gritos de medo furavam meu pescoço, que, de súbito, deixou correr [...] ultravioletas”. Palavras que trazem ressonâncias com o estado de exceção que se agravava no país ao final da década de 1960, com bastante ênfase, inclusive, na repressão ao movimento estudantil — este, por sua vez, também marcado pelos acontecimentos de maio de 1968 na França.

O curta de Djalma Batista espelha essa angústia e desespero, inseparáveis da busca de alguma saída pela beleza e amor. Encaminhando-se para essa busca final, outra belíssima sequência de espelhamento eu/outro confronta os dois jovens agora em *close-up*, rostos com maquiagem pesada, máscaras expressivas de onde escorrem lágrimas de sangue. Na trilha sonora, Caetano Veloso

embala uma troca de olhares sublinhada pela letra de “Saudosismo”, canção de 1968 que, além de sua explícita homenagem a João Gilberto e da nostalgia pós-carnaval, deixa um travo na garganta ao lembrar tempos mais felizes, trazendo conotações diretas com o endurecimento da ditadura militar no horizonte mais próximo. Como num diálogo de olhares, a poesia de Caetano é dividida em duas partes acompanhando planos simétricos que começam sobre o rosto do Djalma (“eu, você depois, quarta-feira de cinzas no país, e as notas dissonantes se integraram ao som dos imbecis”) e continuam, em um corte, sobre o rosto de Eduardo que abre os olhos como se estivesse acordando e “responde” (... “sim, você, nós dois, já temos um passado, meu amor, a bossa, a fossa, a nossa grande dor, como dois quadradões”). Notas dissonantes? Por quê? Vozes libertárias, de oposição?

Em fuga daquele cenário de estrutura opressiva, confluência claustrofóbica de linhas verticais e horizontais, os dois buscam a saída no exterior, reiterada por repetida encenação que altera a noção normal de tempo a partir de movimentação artificial de *efeito câmera lenta*. A montagem descontínua alterna, une e substitui um pelo outro, mais uma vez ao som de “Honk Tonk Women”, agora também em versão fragmentada. No carro, os dois começam a retirar a máscara/maquiagem, esfregando o rosto com as mãos. Aos poucos, essa “viagem” alterna imagens dos dois no carro com imagens rápidas de prédios, o rosto de uma moça, surfistas, marcas gráficas de final de negativo 16mm, imagens que vão ficando mais abstratas, visibilizando sua desmateria-

lização. A música termina e ouve-se apenas o próprio som da película sendo projetada, acompanhado de efeitos abstratos de “explosão”, sempre em tom vermelho, sanguíneo, como fluídos corporais. Essa decomposição das imagens que começa ainda dentro do carro, cobre fotogramas fixos dos dois personagens, pontilhando a tela branca de manchas vermelhas até a vermelhidão e o escurecimento total.

Rigorosamente experimental e ousado, *Southern Contest Myth* é um ótimo exemplo não só da liberdade criativa própria de seu autor em um período de vivência universitária, distante de futuras imposições profissionais de mercado. Aqui sobressai um desejo de cinema que expressa a busca da subjetividade autoral, um possível cinema experimental poético-político, mais interessado nas sensações possibilitadas por um outro tipo de linguagem audiovisual muito além do registro documental oferecido por uma câmera, independente de bitola.¹²

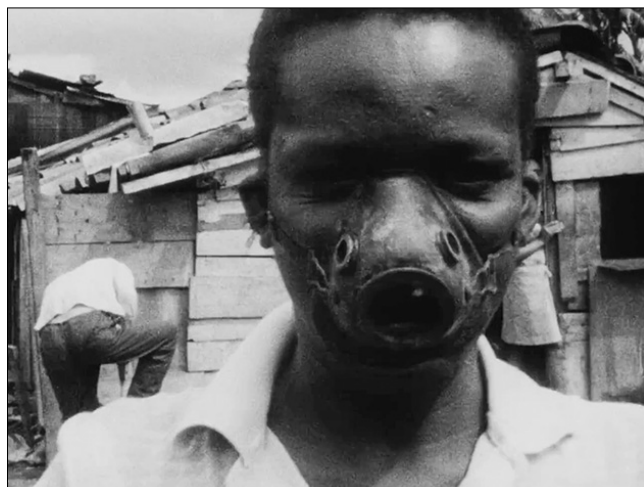
REFERÊNCIAS

- INSTITUTO Itaú Cultural (ed.). “Djalma Limongi Batista”. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://x.gd/FTETG>. Acesso em: 27 de outubro de 2025.
- NADALE, Marcel. *Djalma Limongi Batista: livre pensador*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

12. O autor agradece a Edith Limongi Batista pelas informações prestadas e pela leitura atenta. E também a José Motta, pelo acesso à cópia digitalizada.

LACRIMOSA (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1970)

Glaura Cardoso Vale¹³



O curta-metragem *Lacrimosa*, de Aloysio Raulino e Luna Alkalay, foi rodado em dezembro de 1969, no mesmo ano em que Raulino participa do Festival Internacional de Cinema de Viña Del Mar, e finalizado em fevereiro de 1970. Essa foi, para Raulino, a primeira resposta organizada, dele como cineasta, à experiência que tivera no Chile pré-Allende. Segundo suas palavras, em Viña Del Mar ele teria sido exposto a uma experiência única com outros representantes de diversos países latino-americanos. Tendo assistido nesse festival ao documentário argentino *La hora de los hornos* (Octavio Getino e Fernando Solanas, 1968), destacou que: “não havia o menor medo de que a teoria estivesse a serviço da prática revolucionária. Uma nova teo-

ria serve a uma nova prática, era a época que se vivia” (Raulino, 1980, p. 58). A decisão de realizar *Lacrimosa* com Alkalay vem, portanto, desse entusiasmo por um cinema que propunha formas de se relacionar com as questões mais prementes, combinando os recursos tecnológicos disponíveis com a força e ousadia criativa que os movia naquele momento de ímpeto revolucionário. Ainda que sob o olhar vigilante da ditadura militar, ambos procuram, ao apostar no experimental, capturar as contradições de uma grande cidade como São Paulo e apresentar uma nova perspectiva para o documentário brasileiro, como observou Jean-Claude Bernardet (Canal Curta, 2014).

Filmado originalmente em 16mm, *Lacrimosa* se organiza formalmente em três movimentos: no primeiro, está contido um plano-sequência de aproximadamente cinco minutos no qual a câmera, posicionada dentro de um carro, registra o trecho de uma avenida recém-aberta; o segundo é composto por sequências realizadas dentro de uma favela, nas quais os moradores, sobretudo crianças, confrontam a câmera; o terceiro e último, ao colocar em tela o mapa do Brasil, sugere que o espectador transfira a percepção das mazelas deixadas pelo progresso na capital paulista para o conjunto da realidade brasileira. Na forma de fechamento de uma micro sinfonia, esse terceiro movimento reafirma a inscrição do curta como força e resistência no contexto latino-americano pelo duplo apelo à obra do poeta e músico chileno Angel Parra¹⁴ — inscrição essa já sinalizada no início do filme pelo uso de excertos de um tan-

13. Produtora editorial e ensaísta. Professora visitante no Departamento de Linguagem e Tecnologia (DELTEC) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). E-mail: glauracardosovale@gmail.com

14. Respectivamente, “Paloma Pueblo” e “Quisiera Volverme Noche”, do álbum *Canciones De Amor Y Muerte*.

go e da canção popular “Caminito a Yavi”.¹⁵ Em termos de estrutura, a insistente inscrição do curta no contexto da América Latina, obtida por meio do comentário musical e poético que situa as imagens silenciosas numa paisagem afetiva claramente identificável, é antes intensificada do que atenuada pelo contraste com o uso de excertos de música erudita europeia, extraídos do “Réquiem” de Mozart, a que o próprio título *Lacrimosa* faz alusão, encerrando o filme com um trecho de um concerto de Vivaldi. Somado às cartelas, os excertos musicais têm função narrativa e tornam-se aliados na construção dessa dicção experimental.

Segundo Alkalay (2024), *Lacrimosa* foi rodado numa tarde em que tinham “algum negativo, um fusca, uma câmera e a genialidade do Aloysio Raulino. Esse era o modelo de produção”. Essa descrição sugere um improviso que parece contrastar com o nível de elaboração intencional que encontramos no curta, não apenas formalmente, como vimos no parágrafo anterior, mas também de seu “conteúdo”. O percurso que traçam expõe a complexa relação entre o processo de expansão da capital paulista e aqueles que estão à margem e vivem dos rejeitos da cidade, respirando a fuligem das fábricas. Embora concentrando-se em um trecho que sabemos, extrafilmicamente, ser da Marginal Tietê, o curta expõe a longa história de ampliação da marginal que resultou em retificações, alterando o curso do rio, e remoções daqueles que viviam no seu entorno. Sabe-se que, a partir da década de 1950, o rio Tietê passou a receber o esgoto doméstico e industrial, o que poluiu

e contaminou suas águas. *Lacrimosa* expõe isso de maneira precisa: do carro, captura placas de fábricas ao longo do percurso; depois, de dentro da favela, a câmera mira uma paisagem inóspita, difusa, que apresenta um rio de águas turvas, espesso; mais didaticamente, quando informa na cartela o “cheiro insupportável” e, na sequência, um rapaz com uma máscara de gás encara a câmera.

Dos borrões provocados pelo *travelling* para a câmera que caminha na terra batida, a montagem faz a passagem para a favela “sem grandes transições”, sendo mais “uma justaposição” que, para Bernardet (2013), é um elemento de linguagem novo para a época. O ato de filmar é, assim, constitutivo do ato criativo. Bernardet afirma ainda que “a duração, até Raulino, era decorrente da informação contida no plano. A partir dele, o tempo passa a ser uma forma de relacionamento com a realidade filmada” (2013, p. 132). Conforme o pesquisador Jair Fonseca observou, em *Lacrimosa*, “a tristeza pela miséria e pelo momento opressivo da ditadura se acentua com o cinza da fotografia, pela paisagem desolada, num tempo chuvoso, que justifica o título do filme” (2013, p. 137). Embora o filme não esteja vinculado a uma reação direta ao recrudescimento da ditadura militar a partir de 1968, *Lacrimosa* passa a ser também um documento desse período, por uma espécie de afinidade eletiva com o espírito da época. No fora de campo, o recrudescimento da política do país. No campo da imagem, a câmera capta a placa do Centro Educacional mantido pelo Movimento das

15. Na tese *Inventários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema Latino-Americano*, Victor Guimarães menciona em nota que versos dessa canção “pertencem ao cancioneiro popular da província de Jujuy (na divisa com a Bolívia), de acordo com o inventário efetuado por Juan Alfonso Carrizo” (2019, p. 12). Por meio dessa pista, encontrei a versão “Caminito a Yavi” (1931), de Felipe Rivera y su Orquesta Típica Boliviana, com Maria F. Sivila e Faustino J. Ventura.

Organizações Voluntárias pela Promoção do Favelado (MOV), que indica a presença de ações interventivas aos problemas estruturais. *Lacrimosa* não deixa de testemunhar a história daqueles que persistiam nas margens de uma megalópole, registrando uma forma de vida que resultou do processo de migração no país e que fez do lixo o único meio de sobrevivência para muitos, como informa uma das cartelas do filme. A câmera de dentro da favela registra, no corpo a corpo, algo que se impõe ao ato de filmar: a subjetividade daqueles e daquelas que estavam entregues à própria sorte num contexto político que os desfavorecia.

REFERÊNCIAS

ALKALAY, Luna. *Mostra Luna Alkalay – Fantasias do Real*. São Paulo: Cinemateca brasileira, 2024. Disponível em: <https://x.gd/7m58q>. Acesso em: 10 de agosto de 2025.

BERNARDET, Jean-Claude. "A discreta revolução de Aloysio Raulino". In. *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013, p. 130.

"A VIDA é Curta! – Aloysio Raulino". Canal Curta!, out. 2014. (4:28 min). Disponível em: <https://x.gd/SuPOCF>. Acesso em: 10 de agosto de 2025.

FONSECA, Jair. "Cinepoesia: a dança da música da luz". In. *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013, p. 133-140.

RAULINO, Aloysio. "Entrevista: Aloysio Raulino". *Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista*, São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, v. 4, 1980, p. 55-62.



Essa poderia ser uma das formas de resumir o enredo de *A hora do diabo*, curta-metragem em 16mm, preto e branco, escrito e dirigido por Carlos Augusto Calil na época em que ele era estudante de cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Contudo, esse resumo não nos permite enxergar um conjunto de elementos formais e de estratégias narrativas que singularizam este filme.

A hora do diabo não é de fácil apreensão. Tudo se passa em dois níveis — o da realidade diegética e o do plano mental do personagem principal, Ivan. Em pelo menos dois momentos, o filme parece suspender o tempo presente e mergulhar na representação da subjetividade e dos traumas de Ivan.

O primeiro desses momentos de suspensão ocorre logo depois que o vemos entrar no vagão do trem em Francisco Morato, após os créditos iniciais do filme. A câmera se aproxima das costas de Ivan. Um corte nos leva para o vagão de um outro trem, antigo e deserto, com assentos de madeira. Ivan está sentado, o olhar distante. Atrás dele, dois homens: um cego, de vasta cabeleira, chapéu de fazendeiro e bengala, e um jovem que aparenta ter a mesma idade que Ivan. O cego faz um monólogo teatral: “Não duvidei da vitória. Era eu, enorme! [...] Até que, nisso, alguém se riu de mim. Era um riso escondido, exato como o meu mesmo [...]. Me certifiquei de que isso era uma ideia falsa e eu ia denunciar um nome.” Quando o cego se dirige ao jovem, é de um paternalismo conformista: “Você tem paciência,

Um jovem (Ivan Setta) pega um trem na estação de Francisco Morato e desce na cidade de São Paulo. Em um parque de diversões vazio, encontra-se com a ex-namorada (Sônia Braga). Ambos guardam rancores e estão envolvidos com a luta armada. Ele quer desistir de tudo; ela ameaça denunciá-lo, publicando uma carta. Mesmo assim, ele parte. Pensa melhor e decide voltar ao parque de diversões. Entra no Palácio do Riso e, diante dos espelhos deformantes, vê a si mesmo como um monstro. É então que nota, caído no chão, o corpo inerte da jovem. Ele vasculha a bolsa e as roupas da moça e encontra a tal carta. Parte em disparada pela noite e é perseguido por um carro da polícia. Cercado, é surrado e preso pelos policiais.

16. Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-UFJF). Cineasta e pesquisador, coordena, desde 2014, o Grupo de Pesquisa CNPq Historiografia Audiovisual. Dirigiu, entre outros trabalhos, o longa documental *O Cangaceiro da Moviola* (2022). É autor do livro *Alinor Azevedo e o cinema carioca* (2022), publicado pela Editora UFMG. E-mail: luisrochamelo@gmail.com

meu filho. O mundo é seu, mas é demorado”. Por fim, assume um tom místico, em uma quase profecia do que ocorrerá com Ivan: “O diabo solto, atrás da luz, que persegue o mundo, no derradeiro.”

Toda essa cena é inteiramente diversa dos melancólicos planos iniciais de Ivan na estação de Francisco Morato, em que se ouve a balada de Rolling Stones, “No expectations” (“Take me to the station / and put me on a train / I’ve got no expectations / To pass through here again”). É como se o filme começasse pelo tom característico de um certo cinema jovem realizado na virada dos anos 1960-70 — aquele que se convencionou chamar de Cinema Marginal, muito afeito à incorporação da contracultura e dos signos da indústria cultural — e subitamente mergulhasse no tom sério e alegórico comum aos filmes do Cinema Novo, realizados no mesmo período, cuja encenação e diálogos cifrados buscavam escapar à censura e, ao mesmo tempo, refletir sobre o fracasso da esquerda após o golpe civil-militar e o Ato Institucional nº 5 (AI-5).

No entanto, *A hora do diabo* não se prende a nenhuma dessas duas vertentes. Nas sequências seguintes, que se passam nas ruas de São Paulo e no parque de diversões, as cenas vão oscilar entre o documental, o filme policial e o drama psicológico, numa mistura estilística que lembra de Geraldo Sarno a Astolfo Araújo. E é então que o segundo momento de suspensão da narrativa ocorre, quando Ivan observa, no Palácio do Riso, seu rosto deformado pelos espelhos e suas mãos, com dedos longos

demais, em uma passagem sombria que tanto ecoa as palavras do cego no trem (“Era eu, enorme!”), quanto faz lembrar a clássica autodescrição de Paulo Honório no livro *São Bernardo*: “Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes” (Ramos, 1973, p. 247).

O tom do filme parece então se definir: nem o elogio da curtição, nem o engajamento político, nem a franca adesão ao cinema de gênero. *A hora do diabo* situa-se em uma posição paradoxal e bem pouco confortável, que poderíamos tentar definir como a de um expressionismo irônico. Uma câmera fria e cortante observa à distância o *expressionismo dos personagens e do cenário*, jamais identificando-se com eles. Esse olhar irônico será melhor desenvolvido por Calil em seus filmes seguintes: não por acaso, documentários cujos personagens serão místicos e *naïves*, como o artista e sapateiro ucraniano Jakim Volanuck (*Simitério do Adão e Eva*, 1975), o pintor caipira José Antônio da Silva (*Quem não conhece o Silva?*, 1979), ou os modernistas de São Paulo, pela ótica de Blaise Cendrars (*Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars*, 1972).

REFERÊNCIAS

- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Martins, 1973.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CONGO (Arthur Omar, 1972)

Marcelo R. S. Ribeiro¹⁷



Congo (1972), realizado por Arthur Omar em filme de 35mm preto e branco,¹⁸ apresenta-se como “um filme em branco” (2’11”), com uso reduzido de registros visuais (24 planos filmados e 10 imagens de arquivo ou citações), recurso frequente a letreiros (confeccionados por Iso Milman, são 114 dos 148 planos) e uma montagem disjuntiva (assinada por Ricardo Miranda). Ao abordar os “*Autos dos Congos*” (0’31”), definidos como “teatro popular no Brasil” (0’28”), sem oferecer qualquer registro direto dessa manifestação cultural de matriz africana, Congo se concentra reflexivamente em mediações interpretativas que abordam a “Congada”.

Renunciando ao que aparece como uma ilusão de representação transparente, pelo documentarista, das “afrografias da memória” e da “oralitura” dos atos de fala e performances dos congadeiros, de que fala Leda Maria Martins (2021, p. 21), pode-se dizer que o filme confronta o problema das *autografias da memória* dos estudiosos da “Congada”, incluído aí o documentarista. Quando se constitui o outro como objeto de conhecimento (em vez de sujeito em um campo relacional), a alteridade permanece irrepresentável para o sujeito da enunciação (folclorista, intelectual, documentarista etc.). Resta a ele apenas confrontar a história sedimentada em seu próprio reflexo.

Em *Congo*, vemos o pátio da fazenda Conceição do Pinheiro, de 1880, mas ele permanece vazio. É visível, nos poucos planos filmados do filme, parte da arquitetura colonial e do interior da casa-grande (populada por retratos da branquitude) dessa fazenda de gado e café, situada em Duas Barras, no interior do Rio de Janeiro. Permanecem invisíveis, entretanto, as *afrografias* que expressam ritualmente um conjunto de conhecimentos sobre a história, dos quais o filme apenas insinua alguma aproximação. Restam alguns rastros mediados ou indiretos: palavras dispersas, recortes de fotografias, rostos e corpos que habitam os espaços mais ou menos arruinados da fazenda.

Arthur Omar de Noronha Squeff nasceu em Poços de Caldas, Minas Gerais, em 12 de março de 1948. Com formação em antropologia, é conhecido pelo itinerá-

17. Professor da Faculdade de Comunicação e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom-UFBA). Escreve no incinerrante.com e coordena o grupo (an)arqueologias do sensível (gas.ufba.br). E-mail: marcelorsr@ufba.br

18. O filme tem o código 015251 na base da Cinemateca Brasileira, que descreve o “material original” como “35mm, BP, 11min, 335m, Eastman, 1:1’37”. Disponível em: <https://x.gd/lbvvt>. Acesso em: 20 de agosto de 2025. Além de quaisquer cópias em película, Congo existe atualmente em uma versão telecinada em formato digital, cuja minutagem serve de referência para este verbete. Disponível em: <https://x.gd/J6wgf>. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

rio artístico multimidiático, que inclui filme, música, poesia, desenho, fotografia e vídeo. Em geral, sua obra é inseparável de suas reflexões críticas. Especificamente, *Congo* encontra eco em pelo menos dois textos de sua autoria: um manifesto ou ensaio programático mais próximo do filme, intitulado “O antidocumentário, provisoriamente” (Omar, 1978, 1997),¹⁹ e uma breve reflexão tardia na seção “três palavras” da *Revista Trópico* (2005).

O anti-ilusionismo de *Congo*, que Silvio Da-Rin (2004) faz remontar a Dziga Vertov, decorre da recusa do “cinema documentário, aliado e aprendiz da ciência social”, que “nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação” (1978, p. 410; 1997, p. 189). Nesse sentido, a noção de “filme em branco” corresponde a uma denegação da imagem da “Congada”: “É um filme em branco porque, no lugar onde o filme tradicional mostra, ele censura, o vazio surge na tela, e as palavras conceptualizam uma imagem possível ou pretensa.” (1978, p. 409; 1997, p. 187). Referindo-se pontualmente e sem mais considerações ao projeto estético-político do “Kinoglaz” (“cine-olho”), como lemos em um dos letreiros (11’18”), *Congo* condensa, como um experimento inaugural, um projeto epistemológico reflexivo e desconstrutivo.

O filme responde a um interesse que, entre os anos 1950 e 1970, em diálogo direto ou indireto com movimentos como Tropicália e Cinema Novo, entre outros, o documentário brasileiro dedica à questão

nacional, à representação do povo e ao registro de tradições populares consideradas em risco de desaparecimento, sobretudo em decorrência das políticas desenvolvimentistas autoritárias implementadas pela ditadura militar (1964-1985). Nesse contexto, *Congo* questiona as hierarquias de classe e de raça pressupostas e afirmadas pelo que Jean-Claude Bernardet (2003) denominou “modelo sociológico”. Com efeito, se o adjetivo “branco” tem também uma dimensão racial, *Congo* é “um filme em branco” também porque questiona a branquitude do olhar dominante sobre a “Congada”.

Recusada a conversão da “Congada” em espetáculo, participar da ação também permanece impossível para o documentarista, que se reconhece declaradamente como “classe média urbana” (1978, p. 412; 1997, p. 193). O que suplementa o vazio da representação sonhada e da participação inviável são os excessos da *autografia* do sujeito da enunciação. É isso, talvez, que conduziu Bernardet (2003, p. 219) a situar o curta de Omar em meio a um conjunto de “filmes narcisistas”. Ao deslocar a atenção da esfera do representado (as *afrografias*, que permanecem fora de campo) para o trabalho de representação (as *autografias*, multiplicadas e disseminadas até o limite do narcisismo), *Congo* interroga a representação como “Mimesis” (11’59”) em pelo menos três níveis: a *mimesis* teatral e ritual popular conhecida como “Congada”; as “fontes” (2’02”) de Mário de Andrade, Arthur Ramos e Câmara Cascudo, compondo um cânone nacional que

19. Embora às vezes se diga que ensaio e filme são ambos de 1972, a primeira ocasião em que Omar publicou suas reflexões foi o artigo “O universo próprio do documentário filmado”, publicado nos Cadernos de Jornalismo e Comunicação, editados pelo *Jornal do Brasil* (1974). As páginas iniciais desse artigo (1974, p. 19-22) correspondem à primeira parte de “O antidocumentário, provisoriamente” (1978, p. 406-408; 1997, p. 180-186), enquanto suas páginas finais (p. 22-24) correspondem, com maior grau de alterações textuais, ao terceiro subtítulo, “O documentário cultural” (1978, p. 414-418; 1997, p. 197-203), dentro do item “Experimento Congo”, o qual não consta no primeiro artigo e se torna o cerne do ensaio.

descreve essa manifestação cultural; o filme como artefato mimético em desconstrução.

Ao compor o que Natalia Belasalma (Oliveira, 2020, p. 46) descreve como uma “estrutura paratática”, *Congo* recorre a uma profusão de letreiros fragmentários, que às vezes introduzem elementos narrativos da “Congada”, mas não compõem um discurso explicativo linear, nem são integralmente legíveis pelo espectador em seu fluxo intenso. Há várias dualidades empírico-analíticas ou teórico-conceituais, seja como somas (“sudaneses + bantus”, 0’48”; “carne + Razão”, 10’24”), contraposições (“marujos x mouros”, 3’11”) ou oposições binárias (“tese contra antítese”, 6’10”; “raiz contra crucifixo”, 6’16”), sem síntese dialética explícita. São também cruciais a leitura de citações canônicas pela voz de uma criança, Fernanda Bianchi, e as contraposições musicais elaboradas pela montagem disjuntiva (percussão sincopada contra melodias clássicas; dissonâncias jazzísticas + a canção revolucionária italiana “O cara moglie”).

A fragmentação multiplica as conexões a serem feitas pelo espectador, que deixa de ocupar uma posição passiva e se torna a instância possível para as sínteses dialéticas não realizadas pela obra. A voz infantil ironiza a identificação da voz *off* (sobretudo adulta e masculina) com um lugar de suposto saber. Os trechos de músicas ampliam a teia de associações oferecida ao espectador e multiplicam a polissemia do filme. Depois de “Kinoglaz”, que aparece em meio a

uma das citações na voz de Bianchi, *Congo* amplia seu arcabouço teórico, com o letreiro “antigas epopeias contra herói atual” (11’27”), que se refere à contraposição entre romance e epopeia (discutida por György Lukács). Em seguida, expande também sua teia intertextual, com a exibição de um fotograma do filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, sem que seja trivial interpretar o significado dessa citação.

Se as “afrografias da memória” que se manifestam na “Congada” são secundárias, as *autografias* de *Congo* permanecem opacas em seus sentidos polissêmicos e instáveis. Em 2005, finalmente, assumem para Arthur Omar um sentido subjetivo relacionado ao entendimento da palavra “Congo” como um “conceito secreto” que designa “um tempo anterior à origem”: “Congo é estar na nascente, com as fontes dispersas, antes de se fundirem para formar um rio. *Congo* é a vida dos elementos, o lugar onde os arquétipos estão separados e podem ter o sentido alterado”. Considerando sua trajetória, Omar pode escrever, enfim: “Abandonei totalmente essa vertente aberta pelo filme *Congo* e, de alguma forma, ele se tornou o meu próprio Congo.”

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

OLIVEIRA, Natalia Belasalma de. "Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980". *ARS*, São Paulo, v. 18, n. 38, abr. 2020, p. 43-77. Disponível em: <https://x.gd/1XRwG>. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

OMAR, Arthur. "O universo próprio do documentário filmado". *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, Rio de Janeiro, n. 46, jan.-fev. 1974, p. 19-24. Disponível em: <https://x.gd/ZySd1>. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

_____, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis (RJ), v. 72, n. 6, 1978, p. 405-418. Disponível em: <https://x.gd/zm9h7>. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

_____, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". *Cinemas: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 8, nov.-dez. 1997, p. 179-203.

_____, Arthur. "três palavras". *Revista Trópico*, 23 fev. 2005. Disponível em: <https://x.gd/53kFj>. Acesso em: 17 de agosto de 2025.

TRANSAMAZÔNICA, 12 DEPOIMENTOS

(Mario Kuperman, 1972)

Mariana Lucas²⁰



"Integrar para não entregar" — slogan amplamente difundido durante a ditadura militar brasileira — sintetiza, de modo tão revelador quanto trágico, o projeto de ocupação da Amazônia conduzido pelos militares. No decorrer dos anos 1970, a colonização do Norte foi estruturada sob uma épica autoritária e destrutiva: a guerra contra a floresta. Fotografias e filmagens aéreas da rodovia em construção — a estrada rasgando a mata "virgem" enquanto tratores derrubavam árvores monumentais — circularam amplamente em cinejornais, revistas e propagandas, povoando o imaginário de toda uma nação. Essas imagens não apenas ergueram um imaginário coletivo, como também

20. Professora da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Sua pesquisa atual é dedicada à análise do imaginário desenvolvimentista e da representação da Amazônia no cinema brasileiro durante a ditadura militar. E-mail: marianalucas89@gmail.com

instituíram uma nova paisagem: já não preenchida pela floresta, mas por estradas, pastos, gado, garimpos e monoculturas. Forjou-se, assim, uma geografia que produz pertencimento ao naturalizar a substituição da floresta intocada por um território convertido em *commodities*.

Analisar as imagens que edificaram a Transamazônica significa, portanto, compreender o próprio projeto em seus limites e contradições. Filmado no auge do chamado “milagre econômico” brasileiro — em meio às comemorações do sesquicentenário da Independência —, o documentário *Transamazônica, 12 depoimentos* (1972), de Mario Kuperman, apresenta um esforço crítico não apenas de contestação ao modelo de ocupação do território amazônico, mas também às relações de trabalho dele decorrentes.

Ao longo de seus 11 minutos e 30 segundos de duração, muitas vozes se fazem ouvir. O próprio título antecipa o formato do filme: doze depoimentos que se encadeiam para compor um retrato múltiplo da rodovia em construção — operários, engenheiros, colonos e moradores das cidades cortadas pela estrada. No entanto, dentro dessa trama de vozes organizada por Kuperman, uma se destaca: a do narrador Geraldo Vieira, que assume a função de guia e fio condutor do relato.

É ele quem confere sentido material aos múltiplos depoimentos. As perguntas nunca são ouvidas; escutamos apenas as respostas. Os entrevistados falam de

suas trajetórias pessoais, das razões que os levaram a migrar para a região amazônica, do medo constante de contrair malária e do desejo de deixar um legado para os filhos — tornar-se proprietário de uma terra cultivada. Os depoimentos são intercalados pela voz do narrador, cuja imagem permanece ausente. Sua voz, gravada em estúdio, sem ruídos ambientais e obedecendo à norma culta, contrasta com a oralidade dos entrevistados e remete a um diálogo tardio com as tradições do modelo sociológico (Bernardet, 2003).

No entanto, o filme de Kuperman não se adequa completamente aos traços típicos do modelo sociológico: no documentário, não há a dissolução do indivíduo em uma estatística narrada pela voz do narrador. Ao contrário, Kuperman introduz inflexões de dúvida e ironia, questionando — e tensionando — a promessa de progresso reiterada nos depoimentos dos trabalhadores e revelando o descompasso entre o discurso oficial e as condições concretas de vida e trabalho na região. Não ocorre uma “limpeza do real”: os depoimentos não se transfiguram em mera ilustração do que a narração anuncia, mas constituem um espaço de adesamento da enunciação, em que o real e o discurso se friccionam em vez de se sobrepor.

Se, por um lado, essa escolha narrativa aproxima o filme de uma tradição do documentário social — ao potencializar, de maneira crítica, as vozes dos trabalhadores e colonos da Transamazônica —, por outro, a narração do locutor desmonta o discurso conserva-

dor em torno da épica da “guerra contra a floresta”. O significado dos “desafios” enfrentados na construção da rodovia deixa de operar como elemento da retórica ufanista e passa a revelar as contradições, as falhas de planejamento e a incompetência do Estado diante das condições concretas da região.

A título de exemplo, no quarto depoimento, concedido por um engenheiro, ouvimos a declaração: “Esta não é uma estrada de primeira classe — nem haveria tempo para construir uma assim. Os melhoramentos virão em uma etapa posterior. Nossa preocupação, agora, é simplesmente abrir a estrada”. Em seguida, o narrador complementa: “a seca nordestina de 1970 acelerou a abertura da via, que se pretendia concluir o mais rapidamente possível”. Não houve tempo sequer para elaborar um projeto detalhado; o próprio traçado era definido no local da construção, conforme o avanço das frentes de trabalho.

Essa dicotomia, construída a partir da justaposição entre a fala do engenheiro e a intervenção do narrador, desmonta a retórica épica associada à construção da Transamazônica. Ao invés de reforçar a imagem, recorrente nas propagandas da ditadura, de uma obra monumental conduzida por “pioneiros” determinados a desbravar a floresta, o filme evidencia a precariedade do processo: estradas abertas sem planejamento, decisões tomadas de maneira improvisada e condições de trabalho marcadas pela urgência e pela escassez de recursos.

Ao criar essas fissuras na própria estrutura narrativa, o filme de Kuperman desloca o eixo da retórica desenvolvimentista e expõe a fragilidade estrutural — tanto das condições de trabalho quanto do próprio projeto dos militares para a Amazônia. Mais do que um registro de um dos principais signos do desenvolvimentismo, o curta documenta as contradições da modernização conservadora. Ao tensionar o imaginário triunfalista do regime autoritário, o documentário Transamazônica, *12 depoimentos* evidencia como a promessa de progresso se sustentava em improvisações, omissões e na depredação simultânea do território e de seus habitantes.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, César Martins; CORDEIRO, Janaína Martins. "Vozes da Transamazônica: memória e história dos anos Médici nos recônditos da Amazônia". In. DELLAMORE, Carolina; AMATO, Gabriel; BATISTA, Natália (orgs.). *A ditadura aconteceu aqui: a história oral e as memórias do regime militar brasileiro*. São Paulo: Letra e Voz, 2017, p. 85-105.

A VIA CRUCIS

(Nelson Machado dos Santos e Deborah Cardoso Duarte, 1972)

Sissi Valente Pereira²¹



O filme *A Via Crucis* (1972), realizado em Florianópolis, no formato 16mm, em preto e branco, tem duração de apenas nove minutos e foi roteirizado, filmado e produzido por Nelson Machado dos Santos, estudante do curso de Sociologia, e Deborah Cardoso Duarte, estudante do curso de Medicina, ambos na Universidade Federal de Santa Catarina. Trata-se de um curta-metragem de narrativa hermética e fragmentada, cuja ênfase recai sobre a justaposição de planos que, ao se somarem, constroem um conjunto de significações subjetivas, seguindo o perfil da montagem intelectual de Sergei Eisenstein. O título e a estrutura remetem diretamente à tragédia bíblica da crucificação, mas sob

21. Sissi Valente Pereira é doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com pesquisas em Cinema Experimental e Cinema Marginal brasileiro. Em sua dissertação de mestrado, pesquisou curtas-metragens independentes produzidos no ambiente da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) entre as décadas de 1960 e 1970, dentre eles, o filme *A Via Crucis* (1972). Em sua tese de doutorado, refletiu sobre a marginalidade — nos âmbitos cultural, social e estético — que permeia a obra de Ozualdo Candeias. E-mail: valentesissi@gmail.com.

uma releitura crítica: o protagonista encena a via sacra como metáfora da crucificação do indivíduo moderno, no contexto da ditadura militar brasileira. Nos créditos iniciais já se anunciam as estações representadas — condenação, caminho da Cruz, queda, encontro, flagelação e morte.

A trilha sonora de Karlheinz Stockhausen, expoente da música dodecafônica, é elemento essencial da linguagem, cuja sonoridade evoca agitação e desconforto, reforçando a atmosfera de angústia e desorientação suscitada pela montagem, igualmente descontínua. Ao longo do filme, ambos os elementos — som e imagem — instauram uma sensação permanente de perturbação.

O filme se inicia com uma imagem panorâmica do centro de Florianópolis visto de um trapiche à beira-mar, seguida de uma rua movimentada, filmada em contraluz, recurso que obscurece as feições dos personagens e enfatiza a ausência de individualidade. Logo depois, o protagonista surge de costas, sendo apontado por diversas mãos, numa referência à ideia de condenação. Seus cabelos longos aproximam sua figura de Cristo, mas também evocam a juventude contracultural dos anos 1960 e 1970.

Em sequência, uma série de planos apresenta elementos de enclausuramento: um rato em uma jaula, crianças atrás de grades e passageiros vistos pelas janelas de um ônibus. Essa justaposição sugere a fragilidade e impotência dos indivíduos aprisionados pela vida

urbana e pela massificação social. Trata-se de uma montagem que, utilizando falsos *raccords*, rompe a continuidade narrativa para instaurar sentidos além da representação literal.

A seguir, operários em um canteiro de obras são enquadrados em planos recortados: pés descalços na lama, braços cavando, corpos fragmentados. Esses trabalhadores são representados como peças de uma engrenagem, sem rosto e sem identidade, reforçando a crítica ao trabalho alienado. O protagonista, por sua vez, caminha em direção à catedral metropolitana, mas vê a porta do local fechar-se diante de si, antes que consiga alcançá-la. Uma mulher, em paralelo, tenta abrir sem sucesso as portas de um prédio imponente, numa coreografia de desespero acentuada pelos movimentos bruscos da câmera. Ambos os personagens são deixados de fora dos espaços urbanos institucionalizados.

Apesar da inspiração bíblica, *A Via Crucis* não apresenta o protagonista como mártir cristão. Ele é um homem comum, submetido às imposições de um regime opressor. Como observa Nelson Machado, diretor do filme, ao se retirar a perspectiva cristã, a crucificação torna-se apenas morte, sem transcendência nem ressurreição. A tragédia do humano, nesse contexto, é finita: “o homem morreu e acabou-se mesmo”.

A narrativa segue apresentando a mulher, agora cabisbaixa e reduzida a um ponto no vazio da tela. Mais adiante, numa praia, espaço de aparente liberdade, a

mesma personagem ri e caminha de mãos dadas com o protagonista. Contudo, esse breve momento de leveza é interrompido pela chegada de homens engratados, enquadrados da cintura para baixo, que cortam os cabelos do protagonista e rasgam sua camisa. Ele é conduzido de volta à cidade — espaço opressor e palco da tortura.

A flagelação acontece em plena via pública, diante de uma população que observa com desdém a tortura imposta ao personagem: sua unha é arrancada e a angústia de seu rosto é contraposta aos olhares frios dos transeuntes, cujas faces são enquadradas em primeiro plano e intercaladas com o som de buzinas, apitos de fábrica e sirenes policiais. Finalmente, o protagonista aparece crucificado no asfalto, de braços abertos, vestindo apenas uma tanga branca. O filme encerra com a cidade retomando seu ritmo indiferente, como se nada tivesse acontecido.

A principal marca de *A Via Crucis* está em sua montagem descontínua, que prioriza o efeito plástico e simbólico das imagens sobre a linearidade narrativa. Portas que se fecham, personagens em contraluz, grades e janelas compõem a metáfora do aprisionamento e da exclusão social. O som, manipulado de acordo com o ritmo das imagens, produz ruídos disformes e desconforto, em oposição a qualquer ideia de harmonia.

A cidade de Florianópolis também é representada de modo peculiar. Embora apareça nos planos de aber-

tura e encerramento, sua função não é de cenário identificável, mas de metáfora da urbanidade moderna. O contraste entre prédios novos e edifícios tradicionais reforça o rompimento com a tradição e a crítica às instituições. Nesse sentido, a cidade se converte em espaço opressor, associada ao capitalismo e à repressão política da ditadura militar, contexto em que o curta-metragem foi produzido.

Assim, *A Via Crucis* se configura como uma obra alegórica e experimental, que retoma o imaginário bíblico para refletir sobre o sofrimento humano em meio à alienação do trabalho, à opressão social e à violência política. Com sua estética hermética, som perturbador e montagem fragmentada, o curta simboliza a crucificação do homem comum no asfalto da cidade moderna — uma tragédia sem redenção.

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Henrique Pereira. "O cinema de experimentação em Florianópolis nas décadas de 1960 e 1970: contrapontos à mercantilização da cultura local." In. CORSEUIL, Anelise Reich; LISBOA, Fátima Sebastiana; OLIVEIRA, Henrique Pereira; COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira (orgs.). *Cinema. Lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009, p. 237-261.

PEREIRA, Sissi Valente. *Inquietude e tragédia: o cinema experimental em Florianópolis (1968-1976)*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2012.

PIRES, José Henrique Nunes; DEPIZOLATTI, Norberto Verani; ARAUJO, Sandra Mara de. *O Cinema em Santa Catarina*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.

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(IS)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Publicado a convite da revista.



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.