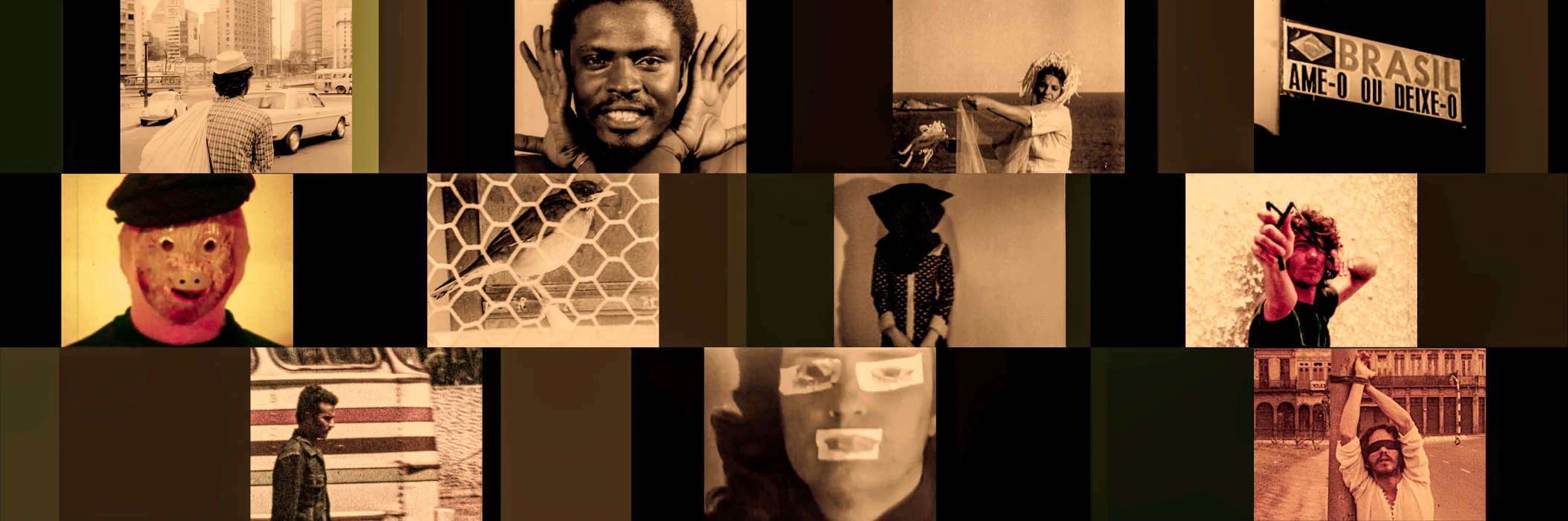




ENCICLOPÉDIA CINEMAS EM CONFRONTO —

CURTAS E MÉDIAS-METRAGENS EM RESPOSTA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA | PARTE 3: 1973-1976

*ENCYCLOPEDIA CINEMAS IN CONFRONTATION: SHORT AND MEDIUM-LENGTH FILMS
IN RESPONSE TO THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP (PART 3: 1973-1976)*

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 terceira parte de sua enciclopédia, dedicada a obras realizadas no período de 1973 a 1976.

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 third part of its encyclopedia, dedicated to films made between 1973 and 1976.

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

Dando continuidade às pesquisas iniciadas em 2024, os coordenadores do projeto *Cinemas em confronto* dedicaram-se, nos últimos meses, ao mapeamento de curtas e médias-metragens realizados entre 1973 e 1976 e que se posicionaram em evidente oposição à ditadura militar que então ocupava o poder no Brasil. A despeito do regime autoritário vigente, em meados da década de 1970, em meio ao crescente acesso às tecnologias de filmagem, a cinematografia de curta e média-metragem seguiu materializando-se como um espaço fundamental para a resistência política e a sobrevivência das inquietações poéticas. Neste lugar, enquanto ato criativo menos institucionalizado, surgiram obras de vigor estético que escancararam as contradições do país e tensionaram as estruturas autoritárias que (de)formavam a existência nacional. Entre denúncias contra as ilusões desenvolvimentistas e as violências praticadas por agentes da ditadura, entre a luta por emancipação feminina e o repúdio ao preconceito racial, os filmes ousaram fazer da experimentação formal um meio de enfrentar as falácias do “milagre econômico” e de convocar desejos por um futuro mais digno para a sociedade brasileira.

Dos filmes realizados entre 1973 e 1976, os coordenadores do projeto escolheram onze para compor a terceira parte da *Enciclopédia Cinemas em confronto: curtas e médias-metragens em resposta à ditadura militar brasileira*. Seguindo os caminhos editoriais previamente estabelecidos, cujo eixo estruturante é privilegiar obras que propuseram tensões mais assertivas em relação ao regime no poder, foram selecionados filmes capazes de evidenciar as dimensões heterogêneas dos curtas e médias-metragens produzidos no Brasil do período. Mesmo diante da impossibilidade de acesso a vários filmes produzidos naqueles anos, cujas cópias encontram-se atualmente desaparecidas, a curadoria procurou agrupar títulos capazes não apenas de manifestar a pluralidade das formas estéticas e dos temas históricos, mas também de evidenciar a crescente presença de mulheres realizadoras no campo cinematográfico entre os anos de 1973 e 1976. Na medida do possível, a curadoria também prosseguiu 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 onze verbetes que compõem a terceira parte da *Enciclopédia Cinemas em confronto: curtas e médias-metragens em resposta à ditadura militar brasileira*. Junto aos textos anteriormente publicados nas últimas edições da revista *A Barca*, o projeto alcança neste momento um total de 32 verbetes, seguindo adiante com a escrita de uma história não canônica do cinema brasileiro. Aos autores dos textos e aos editores de *A Barca*, agradecemos publicamente pela parceria em curso.

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 E-26/200.149/2023.

SUMÁRIO DOS VERBETES

Alma no olho (Zózimo Bulbul, 1973) 200

Cintya Ferreira

Você também pode dar um presunto legal (Sergio Muniz, 1973) 203

Naara Fontinele

Explendor do martírio (Sérgio Péo, 1974) 206

Mayra Jucá

Inês (Norma Bengell e Delphine Seyrig, 1974) 209

Patrícia Machado, Thais Blank

Insolência (Mariza Leão, 1974) 212

Camila Lamha

Isso é que é (Geneton Moraes Neto e Amin Stepple Hiluey, 1974) 215

Paulo C. Cunha Filho

Marginália (Nelson Nunes, 1974) 218

Alex Damasceno

Zézero (Ozualdo Candeias, 1974) 221

Laura Cánepa _____

A rebelião dos animais (Nelson Leirner, 1975) 224

Rosane Kaminski _____

Preparação I e II (Letícia Parente, 1975-1976) 227

Patrícia Mourão de Andrade _____

Foi assim (Adilson Ruiz, 1976) 230

Cláudia Mesquita _____

ALMA NO OLHO (Zózimo Bulbul, 1973)Cintya Ferreira²

Zózimo Bulbul se consolidou com uma figura de extrema importância na cinematografia brasileira, em especial no que concerne ao cinema negro. O início da sua filmografia ocorre por meio do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), com uma pequena participação no curta-metragem *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman, 1962), que narra a união de trabalhadores para impedir uma explosão que causaria a destruição de uma favela situada nos arredores da pedreira.

Cerca de uma década depois, o ator conquista seu primeiro protagonismo com o longa-metragem *Compasso de espera* (Antunes Filho, 1973). No filme, acom-

panha-se Jorge, publicitário e poeta interpretado por Bulbul, navegar desorientado pelo mundo que o cerca. A dicotomia que atravessa o personagem aparece ao longo de toda a narrativa, seja na condição de homem negro em espaços majoritariamente brancos, no triângulo amoroso marcado por fortes tensões ou na ambígua inserção do intelectual na indústria cultural. O longa segue na esteira de outras obras que abordaram o intelectual em crise após o golpe civil-militar de 1964, com a novidade de tornar esse personagem um homem racializado. Apesar da complexidade dos temas e da representação dos personagens, o roteiro termina por hierarquizar as lutas, colocando a questão de classe como mais importante do que os embates raciais.

É com os negativos que sobraram de *Compasso de espera* que Bulbul realiza sua primeira obra como diretor: o curta-metragem *Alma no olho* (1973), uma épica experimental da diáspora negra na qual o cineasta performa todos os personagens e tipos em cena. Para além da utilização da mesma película, o longa de Antunes torna-se fundamental pelas motivações que impulsionam a realização do curta. Em entrevista à TV Brasil, Bulbul aponta duas mobilizações centrais para a criação de *Alma no olho*: a leitura de *Alma no exílio*, de Eldridge Cleaver, e a ideia de uma continuação de *Compasso de espera* (Bulbul, 2011).

Essa chave de continuidade é especialmente importante porque, embora o longa termine de forma ambígua, há nele uma afirmação da luta de classes como

2. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), no qual anteriormente realizou a dissertação de mestrado *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: cintyaferrera@id.uff.br

hierarquicamente superior às discussões sobre racismo, algo que será subvertido no curta-metragem. Em *Alma no olho*, os gestos são reinventados para construir não apenas uma perspectiva do negro visto por si mesmo, mas também uma aposta na raça como ponto primordial para pensar as possibilidades de transformação social no Brasil.

A relação com o livro de Eldridge Cleaver — publicado originalmente como *Soul on ice* e traduzido no Brasil como *Alma no exílio* — aparece já no próprio título do curta-metragem. A expressão “on ice”, presente no título original, carrega a ideia de algo colocado “em espera”, “em suspensão”. Cleaver relaciona essa condição a uma espécie de adormecimento emocional e existencial produzido pela violência racial e pelo desenraizamento da experiência negra. A tradução brasileira mantém uma ideia de distanciamento, uma condição permanente de não pertencimento.

Ao transformar o título em *Alma no olho*, Zózimo Bulbul altera radicalmente essa lógica: a alma deixa de estar em suspensão ou exílio e passa a ocupar o campo do olhar. Em vez de uma subjetividade paralisada, o filme propõe uma alma que encara, confronta e reage. O deslocamento de “ice” para “olho” marca justamente a passagem da espera para a ação, da letargia para a presença, o que corrobora a leitura de *Alma no olho* como uma espécie de resposta a *Compasso de espera*: se, no longa, o personagem Jorge permanece em suspensão, fragmentado e incapaz de romper com as

estruturas que o cercam, no curta, Bulbul transforma a espera em confronto, fazendo da imagem e do olhar instrumentos de retomada de si.

Filmado inteiramente em estúdio, *Alma no olho* constrói sua *mise-en-scène* a partir de um fundo infinito branco que cerca o corpo de Zózimo Bulbul durante toda a narrativa. O curta se inicia com planos próximos e fragmentados do corpo do ator (olhos, boca, mãos, ombros) que, ao mesmo tempo que singularizam e humanizam sua presença, fazem desse corpo um espaço de inscrição de uma coletividade negra. Após a sequência de escravidão performada no filme, os tipos representados por Bulbul passam a vestir apenas roupas brancas, marcando a materialização da cor como um estado pós-colonial que não se restringe ao território brasileiro. Bulbul propõe um espaço de solidariedade transnacional entre sujeitos negros a partir da escolha de John Coltrane como trilha sonora, definidora do ritmo e da estética do curta-metragem.

Ao articular e aproximar a situação dos negros brasileiros com o movimento dos direitos civis estadunidense, Bulbul estabelece uma crítica direta ao mito da democracia racial. Ainda que houvesse no Brasil a tentativa de negar a existência do racismo em nome de uma unidade nacional, as dinâmicas raciais atravessavam as práticas de opressão ditatorial, sintetizadas tragicamente na suposta fala do delegado Luiz Alberto Abdala a Robson Silveira da Luz: “negro tem que ir pro pau” (Faviere, 1978).³ O curta-metragem se firma

3. No final de abril de 1978, o jovem negro Robson Silveira da Luz, de apenas 21 anos, é levado para a delegacia após ser acusado de roubar frutas. Ele é torturado e vem a falecer no dia 04 de maio do mesmo ano. Segundo o jornalista Claudio Faviere, Robson relatou aos outros homens presos que o delegado Luiz Alberto Abdala teria proferido a frase: “negro tem que ir pro pau”. A reconstituição que o jornalista faz, desde a acusação do roubo até os últimos momentos de vida de Robson, é reveladora da brutalidade de tratamento e de tortura a que o jovem foi submetido (Faviere, 1978).

tanto como enunciado da negritude quanto como afirmação da permanência da subjugação racial.

Na sequência final, Bulbul, vestido inteiramente de branco, percebe as correntes brancas presas aos pulsos, despe-se das roupas e retorna simbolicamente a signos de uma ancestralidade africana. Ao caminhar em direção à câmera e romper as correntes, seu corpo negro ocupa integralmente o quadro. *Alma no olho* constrói uma espécie de teleologia negra ao elaborar uma visão histórica da experiência negra, revelar as estruturas que a aprisionam e afirmar, por meio da imagem, a possibilidade de transformação. Esta que parte da metamorfose do enquadramento em negrura.

REFERÊNCIAS

- BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida ao programa 3 a 1 da TV Brasil. 2011. (19 min.). Disponível em: <https://x.gd/JxA8Q>.
- FAVIERE, Claudio. "Negro tem que ir pro pau". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 mai. 1978.

VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL

(Sergio Muniz, 1973)

Naara Fontinele⁴



Entre 1970 e 1973, Sérgio Muniz tomou para si a tarefa de descrever, por meio do cinema, aspectos fundantes da repressão política no exato momento em que ela acontecia. *Você também pode dar um presunto legal* (1973) deve sua importância à profundidade e inventividade com as quais historiciza a relação das operações criminosas dos esquadrões da morte de São Paulo e Rio de Janeiro com as práticas de repressão em curso. Em pleno Brasil do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em meio à censura e à pena de morte para crimes políticos, a denúncia às raízes do aparato repressivo elabora-se a partir do entrelaçamento complexo entre materiais visuais e sonoros

diretamente relacionados, ou não, às ações criminosas difundidas pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury — chefe do Departamento de Ordem Política e Social (DOPs) de São Paulo e 7º homem na cadeia de comando dos órgãos governamentais envolvidos no desaparecimento, na tortura e na morte de pessoas. No filme, a figura do delegado Fleury é proteiforme: ele aparece em fotografias, recortes de entrevistas, em um arquivo televisivo inédito e em cenas nas quais o ator Lafayette Galvão interpreta para a câmera depoimentos do torturador.⁵

Presunto legal experimenta procedimentos expressivos comuns em documentários políticos dos anos 1960 e 1970: o reemprego e o tratamento da informação jornalística como fonte primária de indagação; a encenação de depoimentos autênticos; a incorporação de fragmentos teatrais e musicais; o uso de texto e recortes de jornal como imagem; a polifonia; e o comentário argumentativo do cineasta em voz *off*. Importa destacar, em meio aos diversos elementos que costuram o discurso fílmico, o uso de cenas de duas peças teatrais que recentemente haviam estado em cartaz em São Paulo: *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, parábola da ascensão de Adolf Hitler ambientada no submundo dos gângsteres de Chicago; e *O interrogatório*, de Peter Weiss, escrita a partir de excertos do processo verbal do tribunal de Frankfurt, onde 22 responsáveis pelo campo de extermínio de Auschwitz foram julgados.⁶ Os fragmentos das peças, filmados por Muniz e sua equipe, operam

4. Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, em cotutela com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisadora vinculada ao grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, da UFMG, e ao Laboratoire International de Recherches en Arts (LIRA), da Sorbonne Nouvelle. E-mail: fontinelenara@gmail.com

5. Parte das análises presentes neste verbete foi anteriormente publicada no artigo "Ontem, hoje e sempre. As potências políticas e pedagógicas de *Você também pode dar um presunto legal* (1970-1973)".

6. Com direção de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri no elenco, *A resistível ascensão de Arturo Ui* foi apresentada pelo grupo Teatro de Arena entre 1969 e 1970. *O interrogatório* foi dirigida por Celso Nunes para o Teatro São Pedro em meados de novembro 1970.

como indícios dos acontecimentos da violência brasileira. A essas imagens, somam-se planos tomados nas ruas de São Paulo, inúmeros recortes de jornal e materiais publicitários diversos que surgem no filme como elementos precisos e reveladores de um certo “espírito do tempo”. Numa sequência que dialoga com o espectador de modo mais didático, o cineasta/montador/narrador apresenta um retrospecto da realidade política, ideológica, econômica, cultural do Brasil em meados dos anos 1970: da ascensão das lutas operárias e estudantis em 1968 às condições de uma “pretensa sociedade de consumo num país subdesenvolvido”, passando pela ideologia conservadora e pelas exaltações nacionalistas diante da vitória do Brasil na Copa do Mundo de Futebol de 1970.

Em *Presunto legal*, deslocar as manchetes e materiais publicitários, retomar e revirar os enunciados visuais e verbais são gestos que integram uma tentativa de atacar cinematograficamente tanto as omissões quanto o processo de banalização da violência sustentados pelos meios de comunicação e por parte da sociedade civil. Tais soluções formais demandam constante atenção do espectador: é preciso ler muito, pensar rápido, articular as imagens e enunciados daqui e de acolá, enfrentar a descontinuidade e a incompletude. Expondo com rigor os materiais reunidos, a narração ensaística de Muniz surge como recurso complementar às operações de montagem lacunares do filme. As associações afiadas entre as imagens e os sons, a tenacidade dos procedimentos de construção

de significados e o tratamento polifônico dos diversos elementos que compõem o campo sonoro revelam a inventividade formal de um montador-cineasta inflexível às categorizações cinematográficas de gênero e de métodos. Desde o curta de colagem *Roda & outras histórias* (1965), passando pelos trabalhos realizados no âmbito da Caravana Farkas, até o heteróclito *Presunto legal*, é possível encontrar os traços da sua concepção da montagem como um exercício de liberdade formal.

Um filme com grande liberdade de criação, pois “não estava preso a nenhum compromisso de orçamento, tempo, produtor” (Muniz, 2017), *Presunto Legal* foi concebido secretamente entre São Paulo (filmagem e revelação), Paris (montagem), Roma (mixagem sonora) e Havana (finalização). Escondido durante trinta anos, o filme foi exibido pela primeira vez no Brasil em 2003 e sua versão digitalizada, recuperada de uma cópia VHS, entrou em circulação em 2006. “[A] autocensura permitiu uma autopreservação” (Muniz, 2005), constata o diretor. Por receio de se tornarem, ele mesmo e seus colaboradores, vítimas da violenta repressão da época, o cineasta tomou a decisão de só divulgá-lo quando o tempo já havia transformado sua denúncia em elaboração histórica. O documentário *Presunto legal* se coloca em nosso tempo como uma das mais incisivas iniciativas fílmicas brasileiras dedicada a apontar crimes da ditadura militar e permanece, por conseguinte, atravessado pela atualidade nacional. Seu epílogo, tal como faz Brecht no fim de

Arturo Ui, alerta os espectadores de diferentes épocas: “o ventre que gerou Fleury e o governo nacional militarista é o mesmo e ainda está fecundo”.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Mateus, FONTINELE, Naara. “Conversa entre Sergio Muniz, Rogério Corrêa, Jean-Claude Bernardet, Mateus Araújo et Naara Fontinele.” In. HILÁRIO, Bruno [et al.] (orgs.). 19º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017, p. 348-354.

FONTINELE, Naara. “Ontem, hoje e sempre. As potências políticas e pedagógicas de *Você também pode dar um presunto legal* (1970-1973)”. In. FREIRE, Marcius; SCANSANI, Andréa (orgs.). *Por um cinema de cordel: um livro de Sergio Muniz*. São Paulo: Alameda, 2024, p. 221-247.

MUNIZ, Sergio. “Censura, auto-censura, auto-preservação – 1964-1985”. In. SIMIS, Anita (org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. Araraquara (SP): Cultura Acadêmica Editora, Unesp, 2005, p. 79-83.

EXPLENDOR DO MARTÍRIO (Sérgio Péo, 1974)

Mayra Jucá⁷



Explendor do martírio (1974) é o segundo filme de Sérgio Péo, um dos dois sobreviventes da sua fase superoitista, junto com *Pira* (1972). O curta apresenta uma série de intervenções urbanas, marca dos filmes do diretor, especialmente os realizados em super-8, com personagens interagindo com o espaço público e transeuntes. De difícil enquadramento estilístico, o filme traz imagens desconcertantes pelo risco que os realizadores assumem na medida em que vão radicalizando o improviso e o descontrole. A dimensão subversiva está na disposição dos corpos — de quem filma e de quem é filmado — que performatizam, em cena, uma ocupação desobediente do espaço urbano.

O título do curta, grafado propositalmente com “x”, surge associado a um recorte de jornal sobre o Monumento aos 18 do Forte.⁸ A imagem da estátua do tenente Siqueira Campos ferido estabelece, de imediato, a temática do martírio que conduz o filme. O título *Explendor do martírio* aparece escrito à mão, entre aspas, ao lado do herói militar em postura de dor e movimento de queda.

No filme, diversas pessoas tocam a cidade do Rio de Janeiro com seus corpos. Na primeira cena, um artista de rua, o engolidor de fogo Boca de Anjo, se contorce no chão de uma praça, fazendo malabarismos com as tochas em chamas sobre cacos de vidro espalhados nas pedras portuguesas. Esta é a única situação do filme que parece ter sido captada casualmente. Todas as demais são ações dirigidas para a câmera: uma mulher (Sandra Werneck) joga tarô no asfalto; um homem (Sérgio Péo) se contorce com as mãos amarradas a um poste; outro homem (Eduardo Barreto) salta uma grade na Avenida Chile, caminha descalço sobre a grama de um canteiro e aparece deitado sobre a pista. Essas cenas são captadas em um centro do Rio completamente vazio, um resultado esperado pelo diretor quando agendou as filmagens para horários de jogos do Brasil na Copa do Mundo ocorrida em 1974 na Alemanha.

A sequência mais impactante ocupa cerca de um terço do curta, cuja duração total é de 9 minutos. Ela se inicia com a estátua que estava na fotografia do jornal,

7. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Doutora e mestre em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC/FGV, onde leciona na pós-graduação em Cinema Documentário, e comunicóloga pela ECO/UFRJ. Autora de *O Super-8 no AI-5* (2025, editora Letra Capital). E-mail: mayrajuca@gmail.com

8. Monumento em homenagem aos jovens oficiais que se rebelaram no Forte de Copacabana, em 1922, contra as oligarquias da República Velha. O evento marcou o início do Tenentismo, que teve Antônio de Siqueira Campos entre seus principais líderes.

agora tridimensional e em tamanho natural, embalada, aguardando para ser inaugurada, cercada por uma grade. Aparentemente sozinho em cena, um homem (Aloysio de Jesus Gomes) simula primeiro um ataque com uma pedra imaginária atirada contra a estátua, depois aparece com um pedaço real de madeira nas mãos que joga na direção do monumento. Nesse momento, um segurança aparece e os dois iniciam uma briga, rolando pelo chão. O segurança é lançado contra a estátua, o ator tem seus cabelos compridos puxados com força. Está evidente que não se trata de encenação, mas de um conflito real.

O plano em câmera lenta culmina com a prisão do ator observada pelos poucos passantes, depois de um deles fazer sinal para um camburão da Polícia Militar, que encosta no calçadão. Dois policiais à paisana efetuam a prisão em cena. Ao longo de 20 segundos, o diretor sustenta a câmera na mão enquadrando um deles, que se desloca do lado do preso e caminha em sua direção. Vê-se o homem ganhar nitidez à medida que se aproxima da lente, e a câmera subjetiva, firme, capta a perspectiva de quem, presume-se, será preso em seguida. No decorrer da cena, materializa-se simbolicamente a repressão do Estado que, desde 1964, vinha praticando prisões, torturas, desaparecimentos e execuções de forma institucionalizada e sem respeito aos ritos jurídicos.

A relação entre a tensão política da época e as imagens do filme não é explícita, mas é nítida a expressão de agonia dos personagens, que são vítimas ou

perpetradores de atos hostis no/contra o espaço público. Todos estão em situações de tormento, sob risco físico, apreensão, violência ou dor. O martírio reflete o sofrimento compartilhado sob o governo de Ernesto Geisel (recém-empossado, substituindo Emílio Garrastazu Médici) e o legado repressivo do Ato Institucional n. 5 (AI-5).

Explendor do martírio tem a rebeldia da contracultura impressa do título à trilha sonora. Nos anos 1970, durante as exhibições do filme, as músicas “Time” e “Money”, ambas do Pink Floyd, eram executadas ao vivo com uma fita k7 acionada em sincronia com a projeção. O nome do disco *The Dark Side of the Moon* (1973) é citado em poema escrito à mão e enquadrado no início e no final do curta, com a palavra *moon* (lua) substituída por *road* (estrada). Músicas do álbum, que se tornou um hino da ruptura comportamental da geração de 1970, são trilha de outros filmes realizados por Sérgio Péo no período.

A ausência de fio narrativo em *Explendor do Martírio* é suprida por uma cartografia de poder indicada nas locações: a Catedral de São Sebastião, o edifício-sede da Petrobrás na Avenida Chile e o monumento militar em Copacabana. Os personagens são quase sempre enquadrados sozinhos, e os planos abertos ampliam a dimensão dos lugares, tornando-os imponentes em boa parte das tomadas. O duplo sentido da palavra “tomada” contribui para uma reflexão sobre a motivação política do superotismo urbano: tomada de imagem, num ato

fílmico de registro para o futuro, e tomada de posição no espaço público, num ato simbólico de disputa da cidade, no presente.

A subversão está antes no gesto cinematográfico do que no seu resultado e, antes ainda, na forma de apropriação da câmera super-8, destinada originalmente a registrar momentos de lazer em família e usada como artefato expressivo por uma parcela da juventude que buscava resistir em meio ao clima de sufocamento.

REFERÊNCIAS

JUCÁ, Mayra. *O super-8 no AI-5: memórias de cinema e juventude na década de 1970*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2025.

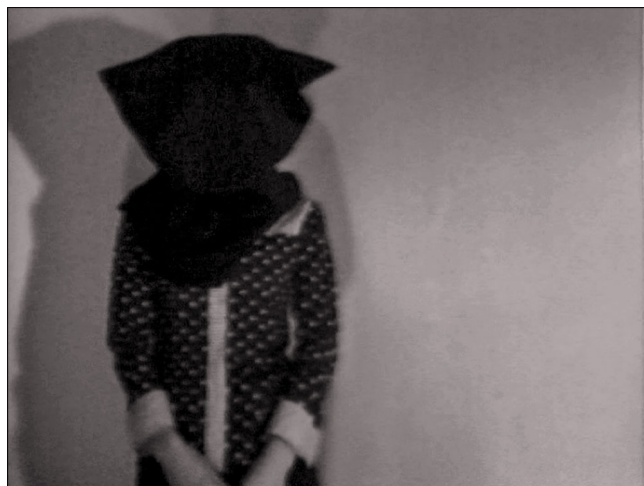
MACHADO Jr., Rubens. *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*. Catálogo de mostra. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MELO, Gabriela Caldas Gouveia de. *Experiências do circuito superoitista no Rio de Janeiro — anos 1970-1980*. Dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual, UFF, 2021.

INÊS (Norma Bengell e Delphine Seyrig, 1974)

Patrícia Machado⁹

Thais Blank¹⁰



Inês é um curta-metragem em vídeo realizado em 1974 em Paris, no âmbito do coletivo feminista *Les Insoumises* e assinado pela atriz francesa Delphine Seyrig. Produzido para exigir a libertação da militante política Inês Etienne Romeu e denunciar os crimes da ditadura militar no Brasil, o curta foi exibido em 1975 no Congresso Internacional de Mulheres de Frankfurt. *Inês* integra o acervo do *Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir*, em Paris, onde permaneceu desconhecido para a historiografia do cinema brasileiro por décadas. Sua redescoberta resulta de uma investigação que começou a ser desenvolvida no contexto do projeto “Entre o político e o íntimo: o cinema doméstico sob

a ditadura militar brasileira”, coordenado por Patrícia Machado e Thais Blank desde 2016, e que tem como um dos seus objetos de pesquisa o arquivo pessoal da atriz e realizadora Norma Bengell, depositado na Cinemateca Brasileira. Foi o percurso de pesquisa que permitiu a reconstituição da autoria e do sentido político do filme.

O mergulho no arquivo de Norma Bengell revelou anotações manuscritas e documentos datilografados nos quais a atriz descreve o seu interesse pela história de Inês Etienne. Nesses documentos, assim como em sua autobiografia publicada, Norma atribui a si mesma a idealização do curta-metragem *Inês* e a concepção da cena central de tortura e estupro: “Idealizei, paguei e fiz os cenários do filme: cadeiras de choque elétrico, pau de arara, etc. Fiz uma história humana, nada panfletária (...) denunciando o estupro” (Bengell, 2014, p. 186).

Inês Etienne Romeu foi a única sobrevivente conhecida do centro clandestino de prisão e tortura denominado *Casa da Morte*, em Petrópolis. Capturada em maio de 1971 por agentes comandados pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, foi submetida a noventa e seis dias de torturas físicas e psicológicas, incluindo choques elétricos, espancamentos e violências sexuais. Após sobreviver, entregou à Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) um relato detalhado identificando torturadores e descrevendo os assassinatos cometidos na *Casa da Morte*. Julgada pela Justiça Militar e conde-

9. Pesquisadora e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio (PPGCOM-PUC-Rio). Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado FAPERJ (2022-2025 e 2026-2028). Lidera o Laboratório de Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo (CNPq / FAPERJ / PUC-Rio). E-mail: patriciafurtadomachado@gmail.com

10. Professora e Vice-diretora do FGV - CPDOC. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado FAPERJ (2022-2025 e 2026-2028). Lidera o Laboratório de Estudos da Cultura Visual (CNPq/FAPERJ/CPDOC). E-mail: thais.blank@fgv.br

nada à prisão perpétua, cumpria pena no Instituto Penal Talavera Bruce, no Rio de Janeiro, quando o filme foi realizado em Paris.

Norma Bengell não conhecia Inês pessoalmente. O contato com sua história chegou através de um encontro com a irmã da militante, em Paris. “Me comovi com essa injustiça e degradação e tivemos a ideia de pedir ajuda a Simone de Beauvoir. Simone nos recebeu e disse que não poderia fazer nada diretamente, mas indicou outra mulher fantástica, a grande atriz Delphine Seyrig”, relata Norma (2014, p.185). Sensibilizada pela trajetória da presa política e reconhecendo na experiência de Inês uma dimensão que atravessava também sua própria história de violências, Norma mobilizou as redes feministas internacionais para viabilizar a realização do filme. O contexto é o do seu próprio exílio: em 1971, após ser detida e interrogada no Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) por cinco horas sobre a “subversão na classe teatral”,¹¹ Norma partira para a França, onde passou a participar de movimentos feministas.

O coletivo *Les Insoumises* utilizava câmeras de vídeo portáteis para produzir um cinema feminista militante e promover os direitos das mulheres. O curta-metragem *Inês* tem na performance seu dispositivo central: a atriz encena a tortura sofrida por Inês Etienne ao som de “Amada Amante”, de Roberto Carlos, música que ela mais gostava e que era obrigada a ouvir du-

rante as sessões de violência às quais foi submetida na *Casa da Morte*. Sobre as imagens, uma voz masculina extracampo repete comandos humilhantes que reconstroem a misoginia dos agentes da repressão: “para assaltar banco não tinha vergonha (...). Não arruma a calcinha não, vai ter que tirar ela também (...). Vira sua cadela (...), vamos que eu quero ver esse corpinho que muito comunista já viu e já comeu (...). Você vai ser obrigada a ter um filho da gente”. O filme se dirigia tanto às redes feministas internacionais, mobilizadas para exigir a libertação da presa política, quanto aos agentes da ditadura militar brasileira, confrontados pela encenação explícita de seus próprios métodos.

A redescoberta de *Inês* na historiografia do cinema brasileiro resulta da busca e do cruzamento entre diferentes arquivos, documentos, entrevistas, cartas e relatos deixados por Norma. *O filme* ocupa uma posição singular: é simultaneamente documento histórico da resistência à ditadura brasileira e rastro de uma autoria feminina em processo de reconhecimento nos estudos históricos do campo cinematográfico.

11. Em sua autobiografia, publicada em 2014, Norma narra em detalhes a prisão e o interrogatório no DOI-Codi.

REFERÊNCIAS

BENGELL, Norma. *Norma Bengell*. São Paulo: Versos Editora, 2014.

BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. "Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivo e militância". *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 1, dez. 2023, p. 1-24.

BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. "Musas insubmissas: Estudo de "Inês" (1974), um filme de coletivo sobre uma presa política brasileira". *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, 2020, p. 34-54.

BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. "Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell". *Revista Doc On-line*, n. 35, mar. 2024, p. 94-115.

INSOLÊNCIA (Mariza Leão, 1974)

Camila Lamha¹²



Conhecida como uma das mais influentes produtoras de cinema do Brasil, Mariza Leão começou sua carreira como diretora de curtas-metragens. Seu primeiro filme foi *Insolência* (1974), uma ficção de sete minutos realizada em 16mm quando, aos 22 anos, se formava em Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). A paixão decisiva pelo universo cinematográfico derivou da convivência, nos corredores da universidade, com aquele que viria a ser seu companheiro de vida, Sérgio Rezende, então estudante de Direito.

Mariza se define como uma filha rebelde da classe média. Incomodada com o papel de dona de casa que

sua mãe e suas tias desempenhavam na família, em 1974 ela decidiu fazer um filme que confrontasse o modelo de domesticidade imposto às mulheres, pauta cara ao feminismo da segunda onda, que reverberava, nos anos 1960-1970, em várias partes do mundo e germinava, no Brasil, a partir de grupos de discussão de livros basilares escritos por Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Kate Millett. Alguns anos antes, de forma pioneira, a cineasta Helena Solberg já havia se lançado a investigar a socialização feminina em um contexto social privilegiado, o mesmo ao qual ela pertencia, no documentário *A Entrevista* (1966).

Insolência aborda os estados de angústia e isolamento de uma mulher de classe média casada, convocando uma linguagem simbólica que navega entre o sonho e o delírio. O curta começa com um plano do Conjunto Residencial Marquês de São Vicente, projetado na Gávea, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, em 1952, pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy. A construção modernista foi financiada pelo Departamento de Habitação Popular (DHP), da Prefeitura do antigo Distrito Federal, com o objetivo de substituir barracos da região por residências confortáveis para funcionários públicos. Dentro de um dos apartamentos, estão três personagens: a esposa (Yara Amaral), o marido (Ari Koslov) e a burocracia (representada por duas vozes em *off*, uma masculina e outra feminina, uma pilha de papéis e uma máquina de escrever).

12. Mestra pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutoranda pela PUC-Rio em Comunicação. Integrante do Laboratório Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo (PUC-Rio), pesquisa curtas-metragens com viés feminista feitos por diretoras brasileiras durante a ditadura militar. Coordenadora de Aquisição de Conteúdo e Projetos do Canal Brasil. E-mail: camila.m.lamha@gmail.com

O marido e a burocracia se articulam, falam ao telefone, operam em sintonia. Aqui, a *mise-en-scène* é toda construída por elementos que aludem à opressão. Vestido com um terno, ele preenche formulários e performatiza a sua autoridade ao fazer polichinelos e flexões de braço — exercícios elementares da rotina física de treinamento militar — enquanto ela, a burocracia, o legitima, conferindo-lhe vantagens que refletem o poder institucionalizado dos homens sobre as mulheres dentro da célula familiar. Entendemos pelo pacto entre eles que a esposa é considerada pela lei uma “pessoa incapaz”, classificação dada, como sentença a voz feminina da burocracia, a “loucos, surdos mudos e pródigos assim declarados por sentença judicial”.

De modo sintomático, a esposa interdita de *Inso-lência* mobiliza seu corpo entre a fragilidade e a revolta em uma batalha por emancipação. Nesse período da década de 1970, conscientes do fato de que a dominação patriarcal se fortalece no deslizamento da prática privada para a esfera pública, as ativistas feministas adotam como uma de suas principais bandeiras a frase “o pessoal é político”. Ao surgir pela primeira vez em cena, a personagem de Yara Amaral sonha, inquieta, com um penhasco onde aparece em um vestido de noiva, possivelmente um dos principais signos do destino doméstico das mulheres. Já desperta, com uma expressão nauseada, ela fuma um cigarro e inicia uma espécie de ritual de libertação do seu desejo, amassando documentos, derramando leite e despedaçando alimentos sobre a roupa guardada

do casamento. Seus movimentos de destruição são acompanhados por uma câmera fluida e uma trilha sonora lírica, com uma forte carga emocional, convertendo-se em uma dança que, ao final, deságua em uma imagem de insubmissão.

Em entrevista concedida no ano de 2025, para pesquisas do Laboratório Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo (PUC-Rio), Mariza explica *Inso-lência* como um filme “não realista”, impregnado de uma “utopia”. Sua montagem é vertiginosa e reflete um momento de passagem. Sob um regime de exceção política, a ditadura militar, que defendia uma agenda ideológica conservadora e paternalista, emerge uma consciência feminista entre as brasileiras que empurra o país, nos anos 1970, a uma conjuntura de transição em relação aos costumes e aos direitos. Em 1974, ano de produção da obra, as mulheres conquistam legalmente a possibilidade de portarem um cartão de crédito sem a autorização do marido ou de um responsável homem. A Lei do Divórcio é sancionada três anos depois, em 1977, quando o casamento, enfim, deixa de ser considerado indissolúvel no Brasil.

Ainda na década de 1970, Mariza realizou outros quatro curtas-metragens, entre eles o documentário *Palmas para Jesus* (1976), que evidencia o crescimento da religião pentecostal nas classes populares do Rio de Janeiro. Segundo conta na entrevista de 2025, foi em uma das reuniões da Corcina,¹³ enquanto “a conversa ia e vinha, as cervejas circulavam, e ninguém

13. Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos que, entre 1978 e 1983, reuniu cineastas independentes com o foco de produzir e distribuir curtas-metragens no circuito comercial.

chegava a nenhum encaminhamento concreto”, que ela teve um estalo de que a sua vocação era a produção, atividade a qual passou a se dedicar exclusivamente a partir dos anos 1980.

REFERÊNCIAS

- DUARTE, Constância. “Feminismo: uma história a ser contada”. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *O pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p.25-49.
- LEÃO, Mariza. [Entrevista inédita concedida ao] Laboratório Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo (PUC-Rio/FAPERJ), 2025.

ISSO É QUE É (Geneton Moraes Neto e Amin S. Hiluey, 1974)

Paulo C. Cunha Filho¹⁴



São seis jovens. Três rapazes, três moças. Armados com estilingues, investem contra as multinacionais que usurpam a riqueza do Brasil e protestam contra a falta de liberdade durante a ditadura militar. Como não possuem armas de verdade, tudo o que podem fazer é esticar o elástico, mirar e lançar pedrinhas às placas luminosas das empresas. Em uma ação paralela a tal elogio da ingenuidade, um pintor de paredes apaga com cal branca a data 1822, que havia sido pichada em um muro. No formato 3x4, padrão original da película super-8, ao som de Pink Floyd, Chopin e Caetano Veloso, esse enredo foi filmado em abril de 1974, exatamente no aniversário de dez anos do golpe. Toda a ação decorre em menos de seis minutos, no estilo

que marcou todos os trabalhos do grupo “anarquista” do ciclo de super-8 pernambucano, entre 1973 e 1983 (quando foram filmados 250 curtas): filmes rápidos, alegóricos, irônicos.

O curta inicia-se com uma colagem. Sobre uma fotografia colorida de uma multidão que assiste a um show musical não identificado, um recorte de publicidade da Coca-Cola com o slogan: *Isso é que é*. Escrito e dirigido por Geneton Moraes Neto e Amin Stepple Hiluey — mesmo se em muitas resenhas o filme tenha sido atribuído a apenas um deles, provavelmente porque os créditos de abertura não são claros e associam a imagem de Amin à função de “roteirista” e a de Geneton ao trabalho como “câmera”. Contudo, eles nunca negaram que era um filme da dupla. Está também nos créditos iniciais a informação de que a “ideia base” do curta é um poema-processo de Ney Leandro de Castro, poeta e publicitário nascido em 1940, em Caicó, no Rio Grande do Norte. Entre os seus poemas há “1822”, que apresenta, numa página branca, a data com cada número configurado a partir de uma montagem com as marcas de empresas multinacionais. Como no filme, o poema não verbaliza, mas mostra que a data da independência do Brasil era tão somente, naqueles anos da ditadura, uma moldura ocupada pelas empresas estrangeiras. No poema e no filme, a vontade de assumir o risco possível da incompreensão, ou da incomunicabilidade, e a convicção de que o sentido não é estático, mas resultado de movimento, processo, diversidade de leituras.

14. Pesquisador e professor titular aposentado da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor em Artes pela Universidade de Paris I. É autor de *A Invenção de Tatuagem* (CEPE, 2021) e *Árido Cinema Nordestino* (Vacatussa, 2024), entre outros. E-mail: paulocunha@gmail.com

Para entender melhor a parceira superoitista entre Amin Stepple e Geneton Moraes Neto, vale contar que, em março de 1974, aos 17 anos, quando entrou pela primeira vez na sala de aula do primeiro período do curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, Geneton já tinha quatro anos de redação — precoce, iniciou a escrever em jornais no suplemento infantil do Diário de Pernambuco. No primeiro dia de aula, conheceu Amin Stepple, que, ainda antes de se aproximar dele, o observava, como recordaria, muitos anos depois: “Impressionava-me que, aos 17, Geneton já era um excelente repórter, profissionalizado, contratado do Diário de Pernambuco. Impressionava-me mais ainda Geneton assinar, aos domingos, uma coluna moderníssima, espaço assegurado e replicante de toda a cena *underground* e de resistência da contracultura pulsante do Recife dos anos 1970” (Farache; Cunha, 2019, p. 91-92). Na época, Amin Stepple Hiluey era representante comercial de produtos farmacêuticos nos consultórios médicos do Recife. Nascido em 1950, em Campina Grande, Paraíba, ainda adolescente tornou-se curador do Cineclube Glauber Rocha e foi produtor de um programa na Rádio Caturité chamado “Sétima Arte”. Tinha migrado para o Recife em 1971 e três anos depois encontraria Geneton na Universidade.

Daquela sala de aula, surgiria um bando de amigos e amigas que, nos meses seguintes, passaria a frequentar uma casa ocupada por Wilson Urquiza e Camilo Brollo, no bairro de Casa Caiada, em Olinda. Lá, o

grupo se reunia nos fins de semana e alimentava dois gostos comuns: música e cinema. Um dos principais resultados do coletivo de Casa Caiada foi justamente o filme *Isso é que é*, assim descrito por Amin: “É um libelo anti-imperialista, pop, inspirado num poema-processo, bem de vanguarda. Os atores, nossos colegas de sala. O *jingle* da Coca-Cola, lindo, serviu como trilha sonora” (Farache; Cunha, 2019, p. 100). Em comentário publicado no canal de YouTube “Atlântico Sul”, no ano de 2014, Geneton lembrou do curta da seguinte maneira:

Numa época em que a tesoura da censura avançava, até sobre filmes amadores em super-8, o curta pode ser visto como uma tentativa de falar através de metáforas e sugestões. A data: 1974. O ambiente era o que se chama hoje de irrespirável. O Brasil saía do governo Médici para o governo Geisel. A equipe que fez o filme era, na maioria, formada por alunos do primeiro ano do curso de Jornalismo. Não havia, por exemplo, diretórios acadêmicos. Fazer política estudantil era proibido por lei — pelo famoso Decreto 477.¹⁵ Eu tinha 17 anos de idade, ali, em 1974: minha experiência no manejo de uma câmara era próxima de zero. Mas o roteiro, criado por Amin Stepple, uma espécie de guru intelectual do grupo, terminou filmado, pelas ruas do centro do Recife e num muro, no bairro de Casa Caiada, em Olinda. Há coisas que podem parecer ingênuas: o filme mostra jovens tentando atingir, com badoques, símbolos de poderosas multinacio-

15. O Decreto-Lei nº 477 (que durou entre 1969 e 1979) proibia manifestações e atividades consideradas subversivas nas universidades, prevendo a expulsão de estudantes das escolas e demissões sumárias de professores e funcionários.

nais. O imperialismo mostrava suas garras: a data 1822, ano da Independência, some num muro, ao som da “Marcha Fúnebre”. A repressão é apenas sugerida, pela imagem do badoque deixado no chão e pelo som das sirenes. E o *jingle* da Coca-Cola dá o toque final de ironia: *Isso é que é!* Tanto tempo depois, não resisto à tentação de dar um viva à ingenuidade — eternamente necessária!¹⁶

A imagem de um estilingue abandonado no chão, ao som de sirenes da polícia, encerra o curta. Fuga? Talvez. O certo é que filmes como *Isso é que é* mantiveram acesa a chama da coragem e o fogo da alegria num momento em que tudo reclamava rendição.

REFERÊNCIAS

CUNHA Filho, Paulo C. (org.) *Expedições à noite morena: em defesa de um cinema vadio [Fazer Super-8 no Brasil dos anos 1970]*. Recife: Contraluz, 2021.

FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo. *Geneton: Viver de ver o verde mar*. Recife: Cepe Editora, 2019.

16. Conforme pode ser conferido no canal do YouTube da Atlântico Sul. Ver: Festival de Cinema Super-8! Em cartaz: “Isso é que é”. Atlântico Sul, 2015. (5 min.). Disponível em: <https://x.gd/SSiE7>. Acesso em: maio de 2026.

MARGINÁLIA (Nelson Nunes, 1974)Alex Damasceno¹⁷

Marginália (1974) é um curta-metragem representante do Cinema Marginal Piauiense, movimento de cineastas de Teresina dos anos de 1970, inspirados principalmente por Torquato Neto, além de outros pensadores e artistas. É dirigido por Nelson Nunes durante a sua passagem pela cidade de Belém, sendo inteiramente filmado na capital paraense. A obra foi realizada em 1974 como um filme falado, mas nunca chegou a ser finalizada com a sua trilha de áudio original, que não foi preservada. Durante o processo de digitalização e efetiva finalização do filme, realizado pela produtora Cinelimit, entre 2023 e 2025, a sua banda sonora passou a ser composta pela leitura do poema intitulado “Poecine ou Marginália Nº 2”, es-

crito pelo próprio diretor e publicado quatro anos depois das filmagens, quando ele já morava em Salvador (Bahia). Na versão atual, ao longo de seus 15 minutos, o curta combina imagens em super-8 das ruas de Belém, dos seus personagens e de símbolos do período histórico, com a narração do poema, que opera como um comentário sociopolítico. Não há em *Marginália* uma narrativa ou um discurso explicitamente articulado. Em consonância com os princípios do Cinema Marginal, o filme é formado por meio de associações experimentais na montagem, resultado do trabalho de um cineasta-poeta que entende as imagens e as palavras como gestos políticos.

Um dado importante para a compreensão do filme é que os realizadores eram jovens universitários no contexto da ditadura militar. Nelson Nunes tinha apenas 20 anos durante as gravações. Sua passagem por Belém, entre 1972 e 1976, ocorreu para que ele pudesse cursar Direito na Universidade Federal do Pará (UFPA). O fotógrafo do filme, o também piauiense José Alencar, era estudante da UFPA na mesma época, no curso de Medicina. O elenco é formado por alunos de teatro (Nunes, 2026). *Marginália*, nesse sentido, é um marco do cinema universitário paraense e da resistência estudantil à ditadura. Esse posicionamento político é evidenciado logo no início do filme. Após os créditos iniciais, o curta começa com a imagem da bandeira do Brasil. Um soldado, então, caminha em direção à câmera, na indicação de um confronto. Contudo, sua marcha é também ligeiramente caricata e

17. Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA) e à Faculdade de Cinema e Audiovisual (Fav-UFPA). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos. E-mail: alexd@ufpa.br

debochada. Os planos seguintes mostram o campus da UFPA, acompanhando o deslocamento dos alunos. Enquanto a montagem estabelece essa oposição militares/estudantes, o trecho narrado do poema critica a desmobilização da comunidade universitária.

A partir dessa oposição, o filme acompanha o soldado e um dos estudantes, ambos perambulando pelo centro da cidade. O soldado, com sua marcha característica, entra e sai da Catedral de Belém, o que estabelece o sentido de pacto entre o militarismo e a religião. O estudante caminha pelo Ver-o-Peso, maior mercado a céu aberto da América Latina, e se mistura aos feirantes e consumidores, o que marca o seu lugar ao lado do povo. Algumas imagens do filme são signos mais explícitos do autoritarismo e da resistência: de um lado, a sequência em que a Declaração de Direitos Humanos é queimada; do outro, o plano do jornal que noticia a greve dos estudantes. Outras sequências têm sentidos indecifráveis, seja pela experimentação formal, seja por danos da película que impedem uma melhor visualização.

Durante a caminhada do estudante no meio da população, alguns planos enfatizam a sua frustração, talvez com a despolitização que ele testemunha. Em uma cena específica, ele tem uma discussão calorosa com uma jovem, presumivelmente outra estudante. Mesmo sem o som do diálogo, é possível entender a cena como uma tentativa de representar as divergentes visões de mundo dentro da comunidade estudantil, principal-

mente por diferenças de classe social. A cena seguinte à discussão é a única ambientada na periferia de Belém. Todas as outras imagens do filme foram capturadas em bairros elitizados do centro histórico, que carregam a iconografia da cidade: a Catedral, as Docas, o Ver-o-Peso, os casarões coloniais da Cidade Velha e os altos edifícios próximos à Praça da República. Após a discussão, o filme leva o espectador a uma comunidade de palafita, provavelmente a Vila da Barca, erguida às margens da Baía do Guajará. Ao mostrar esse outro lado da cidade, de condições habitacionais precárias e sem saneamento básico, o curta passa a opor a resistência intelectualizada universitária à vida real das comunidades periféricas, oprimidas por problemas de outra ordem. Esse é um dos pontos do filme em que o poema comenta as imagens com mais precisão: “O outro lado da cidade fervilhando / Amassando o diabo em busca do pão / Pelas sarjetas dos becos promíscuos / Misturando-se à urina e bosta do cu dos ricos”.

Em entrevista concedida em 2026 para o canal de YouTube da produtora Cinelimites, Nelson Nunes afirmou que nunca voltou a Belém desde sua mudança para Salvador, em 1976. As imagens do filme seguem sendo a Belém que ele conhece, que existe na sua memória. Porém, ele também diz ter acompanhado as modificações da cidade à distância, como a transformação da região das Docas em polo gastronômico e a multiplicação dos arranha-céus nos bairros centrais da cidade. Se as imagens do filme hoje são um registro histórico de uma cidade que não existe mais, também

são o registro da persistência das desigualdades. A cidade mudou, mas manteve as contradições e os modos de opressão testemunhadas há cinco décadas. *Marginalia* é uma construção poética e política sobre a vida no Norte do país durante a ditadura militar, mas que também leva o espectador a refletir sobre o presente da região. É um olhar da juventude universitária sobre a desigualdade e a resistência ao autoritarismo.

REFERÊNCIAS

NUNES, Nelson. [Entrevista cedida a] *Cinelimite*, 2026. Disponível em: <https://x.gd/F0tf1>. Acesso em: 15 de maio de 2026.

ZÉZERO (Ozualdo Candeias, 1974)

Laura Cánepa¹⁸



O cineasta paulista Ozualdo Candeias (1922-2007), natural de Cajubi, dedicou à região central da cidade de São Paulo grande parte de sua vida e curiosidade. Observador das transformações geográficas e culturais do Brasil na segunda metade do século XX — especialmente o deslocamento massivo de migrantes pobres de zonas rurais e dos estados do Nordeste para o Sudeste —, lançou à maior metrópole do país sua mirada singular, descrita por Rubens Machado Jr. como uma *geopoética negativa* (2007, p. 125) capaz de interseccionar o arcaico e moderno.

No contexto da obra de Candeias, o média-metragem *Zézero* (1974, 32 min), seu oitavo filme, pode ser des-

crito como uma colagem de acontecimentos sociais e signos culturais associados à capital paulista nos anos do “milagre econômico”, cujos efeitos transformaram para sempre a paisagem demográfica e simbólica do país, e impulsionaram a fase mais produtiva do cinema feito em São Paulo.

Entre as décadas de 1960 e 1980, dezenas de milhões de brasileiros deixaram o campo em direção às cidades, processo que teve nos anos 1970 seu ponto de inflexão histórico: pela primeira vez, a população urbana do país superou numericamente a rural (Martine, 1994, p. 24). Nesse período, o tema do êxodo rural estava presente no cinema paulista de formas variadas, desde os faroestes interioranos, passando pelas comédias caipiras de Mazzaropi, até chegar às pornochanchadas sobre jovens ingênuas recém-chegadas do interior.

Diante desse cenário, *Zézero*, destinado a um circuito de exibição miúra e discutido com grande interesse por críticos como Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet (Uchôa, 2008, p. 106), é, ao mesmo tempo, uma reflexão e um xingamento de Candeias ao país que ele via e ao cinema no qual atuava desde os anos 1960.

O título *Zézero* sintetiza, talvez, uma dimensão alegórica. As primeiras duas sílabas (“ze” e “zeze”) são apelidos de José, nome associado à ideia do homem brasileiro, presente do poema de Drummond (“E agora, José?”, 1942) à marchinha de carnaval (“Cabeleira do

18. Laura Cánepa é jornalista, docente titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (PPGCOM-UNIP) e Bolsista Produtividade do CNPq (2025-2028). E-mail: laurapoa@hotmail.com

Zezé”, 1964), de João Roberto Kelly e Roberto Faisal. Já as duas últimas sílabas, que formam a palavra “zero”, apontam para a nulidade e o vazio. Juntas, é possível dizer que as três sílabas (ze-ze-ro) remetem ao anonimato e à insignificância.

A trama do filme é uma fábula triste: um homem (Milton Pereira) deixa a vida pobre do campo atraído pelas promessas de uma fada sorridente (Izabel Antinopolis) que lhe acena com os prazeres da cidade. Na descrição famosa de Paulo Emílio: “No início do filme a garota propaganda é uma sereia irrisória — louquinha enfeitada com fitas de celulóide — cujo canto consiste num arsenal de periódicos: os jornais mais importantes do RJ e SP, as revistas sérias e as outras. A publicidade, os empregos, os crediários e as mulheres nuas” (Plaza, 2016, p. 17).

Ele parte, deixando a família para trás, mas o que encontra é o trabalho miserável na construção civil, a moradia precária, a comida fria e o sexo praticado em terrenos baldios. Sua esperança se concentra nas mensagens que recebe dos meios de comunicação e nas apostas da loteria esportiva (então uma invenção recente, comparável às famigeradas bets). Um dia, o homem tira a sorte grande, e retorna para o interior, cheio de orgulho. O que ele encontra, porém, é sua casa abandonada, pois a esposa e os filhos estão mortos. Diante de sua decepção e da pergunta sobre o que fazer com o prêmio, a fada midiática, agora despida de seus enfeites, grita: “Enfia no cu! Enfia no cu!”.

Os signos do progresso foram todos esmiuçados nos minutos anteriores: a mudança do campo para a cidade, o abandono da vida familiar em busca do sucesso financeiro, os programas de alfabetização e o sistema de crediários e carnês que estruturavam a inclusão e o consumo populares, a indústria cultural martelando o futebol e a loteria. Também estão presentes a degradação dos centros urbanos, a alienação do trabalho, a expansão imobiliária sem freios.

Formalmente, Candeias constrói esse universo por meio de uma encenação de crueza moderna, marcada pelo uso expressivo de zooms e pela montagem alucinante de Luiz Elias — mas sob luz natural e com filmagens em locação. O resultado é uma espécie de inventário do Brasil marginalizado dos anos 1970, em que o grotesco, o humor e a violência convivem com a parte varzeana da cidade de São Paulo, num ponto de contato entre o Cinema Marginal e o universo da pornochanchada, como observado por Machado (2007).

Como afirmado há pouco, Zézero pode ser compreendido como a figura do homem comum brasileiro, o “Zé-ninguém” (Teles, 2006, p. 123). Contudo seu nome também soa como “zero a zero”, o resultado mais decepcionante de um jogo de futebol. O destino dele, que passa pelas apostas futebolísticas, está cristalizado no insulto final dirigido ao seu prêmio. A frase chula, herdeira da agressividade do Cinema Marginal, explicita o gesto recorrente de Candeias de recusar qualquer forma de reconciliação. Para o dire-

tor, quando se trata do trabalhador brasileiro, rural ou urbano, o progresso não muda o placar.

REFERÊNCIAS

MACHADO JR., Rubens. "Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varzeana de Candeias". *Significação*, São Paulo, n. 28, 2007, p. 111-131.

MARTINE, George. "Texto para discussão n. 329: A redistribuição espacial da população brasileira durante a década de 80". Brasília: IPEA; IBGE, 1994.

PINTO, Pedro Plaza. "Paulo Emilio Salles Gomes assiste a *Zézero* (1974), de Ozualdo Candeias: anotações para estudo de filme". *Rebeca*, v. 3, n. 1, 2016, p. 1-17.

TELES, Ângela Aparecida. *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. Tese de Doutorado em História, PUC-SP, 2006.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Cidade e Deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, USP, 2008.

A REBELIÃO DOS ANIMAIS (Nelson Leirner, 1975)

Rosane Kaminski¹⁹



Em 17 de março de 1975, os cinéfilos de Curitiba agitavam-se com a estreia do 2º Festival Brasileiro do Filme Super 8, realizado no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra e coordenado pelo cineasta Sylvio Back. Com apoio do Instituto Nacional de Cinema (INC) e do Governo do Estado do Paraná, a mostra competitiva recebeu 88 inscrições de filmes provenientes de várias cidades do Brasil.

Entre os inscritos, estava o artista visual Nelson Leirner, residente em São Paulo, que submeteu ao festival um curta-metragem colorido de 18 minutos intitulado *A rebelião dos animais*, exibido já na noite de estreia. É muito provável que tenha sido a sua primeira exibi-

ção pública, visto que o Artigo 8º do Regulamento do 2º Festival aceitava apenas obras realizadas a partir de abril de 1974 e que não tivessem sido premiadas em outros certames (Jorge, 1975, p. 11).

No filme, o som entra antes que a imagem. Tenso, ruidoso. Logo se vê em *plongée* um conjunto de seis mãos com luvas pretas e várias facas alinhadas. A cena simula uma mesa de cirurgia. Há uma troca de ferramentas entre as mãos enluvadas: facas e tesouras (tais quais bisturis) fazem incisões no corpo de um frango. Em seguida, costura-se o animal. Sons irritantes de cacarejos e outros urros indistinguíveis quebram o tom solene da cena. O corpo é “ensacado” com cuidado. Passados dois minutos, o som cessa e entra o título: *A rebelião dos animais*.

A seguir, vê-se quatro pessoas vestidas com roupas e chapéus pretos. Estão de costas para nós e atentas a um aparelho de televisão que noticia uma rebelião. Não é possível identificar esses espectadores. Sob uma música clássica, a câmera se aproxima lentamente do televisor, levando a um mergulho no noticiário. Há um mapa fictício e uma voz feminina narra o abafamento da rebelião. Segue-se um conjunto de planos que enquadram bois, galinhas e porcos, os quais reagem aflitos às cercas e gaiolas que os oprimem.

Considerando o contexto ditatorial brasileiro e as “caçadas” feitas pelo exército aos grupos de luta armada e seus líderes, a sequência fílmica atua como metáfora

19. Pesquisadora Bolsista PQ-C do CNPq (Processo 313046/2025-5), estuda relações entre artes visuais, cinema e violência no Brasil. É Professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua no PPGHIS-UFPR, no PPGAV e no PPG-CINEAV da Unespar. Autora de *A poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back* (Intermeios, 2021) e *A formação de um cineasta* (Ed. UFPR, 2018). E-mail: rosanekaminski@gmail.com

do seu tempo histórico e, ao mesmo tempo, remete a obras literárias tais quais *Bunt* (1922), de Władysław Reymont, e *Animal farm* (1945), de George Orwell. Ambas são fábulas políticas que usam animais para representar os processos revolucionários e suas falhas.

Um novo plano *plongée* mostra 25 facas de açougue extremamente alinhadas. Reaparecem as mãos enluvasadas manejando as facas e cortando pedaços de carne ora crua, ora assada. De início, tudo é feito com delicadeza e lentidão, como gestos culinários. A partir do oitavo minuto, porém, os planos encurtam, a montagem se acelera e passa a evocar raiva. Cortar, espetar, assar e moer simulam gestos de violência.

Aos poucos, as carnes que assam nos espetos parecem apetitosas aos olhos dos carnívoros. Suculentas. Essa transição (da mostraçã da violência para o prazer do apetite) modifica o estatuto do espectador de mera audiência para aquele que se compraz, participa do consumo visual da violência.

Logo a câmara recua e volta a se situar atrás dos quatro espectadores de televisão. É como se saíssemos de dentro da tela. O recuo continua até enquadrar uma mesa preparada para um banquete. Um dos telespectadores levanta-se e desliga a TV. Vira-se de frente para a câmara e, com a mão, convida os demais para o banquete. Um *close* em seu rosto revela que usa uma máscara de suíno. Os demais personagens se direcionam à mesa e mostram que também usam máscaras

de animais, mantendo o anonimato. Essas máscaras, comparadas aos corpos dos animais assados sobre a mesa, sugerem que algozes, vítimas e testemunhas se entremeiam.

O trecho final recupera a lentidão. A música é lúgubre. Laranjas e abacaxis amarelos junto às saladas verdes evocam brasilidade, o tom geral é ácido e debochado. Os personagens rompem a carne com as mãos (em novos gestos de violência) e a devoram, bagunçando a mesa. Os movimentos de câmara acentuam a sensação de brutalidade. A dilaceração de carnes e os gestos grotescos intensificam-se, alternados aos *closes* rápidos nas máscaras. Ao fundo, a televisão permanece centralizada na cena.

Quando entram os letreiros de encerramento, ouve-se a música “Boi voador não pode”, de Chico Buarque, lançada em 1973 no álbum *Calabar – O elogio da traição*. Repete-se o bordão: “É fora, é fora, é fora, é fora da lei, é fora do ar, [...] segura esse boi, é proibido voar”. O filme encerra com essa canção irônica em ritmo carnavalesco arrematando o banquete. Resta a sensação do insólito.

Antes da realização desse curta, a irreverência, o humor e a posição crítica de Nelson Leirner frente ao sistema da arte já eram relativamente conhecidos desde a sua participação no Grupo Rex (1966-1967). Também ficou famosa a sua provocação no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal de 1967, quando enviou

como obra um porco empalhado e engradado. Além dessa ação, entre 1970 e 1974, Leirner criara uma série de 48 desenhos intitulada *A rebelião dos animais*, o mesmo título do filme. A série estabelecia uma visão crítica frente às violências da ditadura militar, criando metáforas por meio de instrumentos como tesouras, agulhas, espetos e máquinas de moer associados aos corpos de frangos, suínos e bovinos supostamente preparados para o consumo. As ferramentas e a imolação dos animais evocavam as barbáries ocorridas nas dependências do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi). Quando expostos, os desenhos foram agrupados em seções que enfatizavam as conexões com o afã revolucionário e as violências do seu tempo: Renascimento de uma ideia; A rebelião; Encurralados; Torturados; Deportados; Corpos abandonados; Corpos não identificados.

No primeiro semestre de 1974, essa série foi exposta na Universidade do Texas, em Austin, e no Instituto Cultural Brasileiro de Washington sob o título *The rebellion of the animals: a series of drawings*, como parte de um conjunto de ações diplomáticas do governo brasileiro (Jaremtchuk, 2021, p. 155). No mesmo ano, a mostra foi trazida para o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Constata-se, portanto, que o curta-metragem feito por Nelson Leirner e exibido no festival de super 8 de

Curitiba em 1975 surgiu como desdobramento dessa série de desenhos, quando o artista experimentava um novo suporte e buscava alcançar novos públicos.

REFERÊNCIAS

- 2º FESTIVAL Brasileiro do Filme Super 8. [Caderno de programação]. MEC; SEEC Paraná; PAC; INC. Teatro Guaíra, Curitiba, 17 a 22 de março de 1975.
- JAREMTCHUK, Dária. "O Brazilian-American Cultural Institute como ferramenta político-cultural (1964-2007)". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 35, n. 103, 2021, p. 155-180.
- JORGE, Carlos. "Festival de Gramado (3) Silvio Back e o Super 8". *Londrina*, 2 fev. 1975.
- KAMINSKI, Rosane. "A representação do algoz no filme *A Rebelião dos Animais* (Nelson Leirner, 1975)". In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *Cinema e espaços de perpetração*. Porto Alegre: Sulina, 2025, p. 79-100.

PREPARAÇÃO I E II (Letícia Parente, 1975-1976)

Patrícia Mourão de Andrade²⁰



Uma mulher está no banheiro, de frente para o espelho: Letícia Parente. Deve ser manhã. De fora, chega o som de um aspirador, também de construções. Ela desempenha gestos comuns a uma rotina de beleza: pinta a boca, os olhos. Porém, maquiar-se, aqui, é cegar-se, calar-se. Antes de aplicar a maquiagem sobre o rosto, ela cobre a área a ser pintada com uma tira de esparadrapo: primeiro os lábios, depois o olho direito, então o esquerdo. Com o batom, ela refaz a boca, com o lápis, desenha os olhos. Uma boca que não pode falar, olhos que não podem ver. Terminada a rotina, ela sai do banheiro, para o mundo. O filme: *Preparação I*. O ano: 1975.

Ela é uma mulher, uma mãe, uma cientista, uma artista. É muitas mulheres, muitas mães, muitas profissionais, muitas artistas — todas mais ou menos habituadas a encenar para o mundo a feminilidade que se espera delas. O banheiro é a coxia onde deixam algo de si para virar algo para o outro, quando de lá saírem. No banheiro, diante do espelho, silenciam desejos, revoltas, gritos, lágrimas. Lá fora, encenam — o fazem porque o mundo assim espera, porque assim se protegem da violência do mundo. A maquiagem é, a um só tempo, uma imposição, um cuidado de si, e uma proteção, uma máscara.

E o que é esse mundo do lado de lá da porta do banheiro? Provavelmente uma casa de classe média, onde uma outra mulher é paga (quase sempre muito pouco) para desempenhar os afazeres domésticos — é o que indica o som do aspirador. Provavelmente uma cidade em processo de crescimento — o som das construções sugere. E o Brasil; o Brasil da ditadura.

Além de mães, profissionais, artistas, essas mulheres encarnadas no corpo de Letícia também são brasileiras. E as revoltas que silenciam no banheiro, que escondem sob a maquiagem, são também e sobretudo as de um país vivendo há mais de uma década uma ditadura, e onde palavras como tortura, desaparecimento, censura, devem ser sussurradas, caladas, autocensuradas. A maquiagem é, nesse caso, uma autocensura para se proteger da tortura, um autoapagamento para se proteger do desaparecimento. Diante do espelho, essas mulheres se preparam para o Brasil.

20. Patrícia Mourão de Andrade é doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pós-doutoranda no Instituto de Artes da Unicamp, com bolsa FAPESP. Foi pesquisadora visitante na Columbia University e na City University of New York (CUNY). E-mail: mourao.pat@gmail.com

Letícia Parente chega tarde à arte, aos 41 anos. Antes disso, ela se especializara em química, uma profissão que nunca abandonará e pela qual será tão reconhecida por seus pares quanto é no mundo da arte — foi professora na Universidade Federal do Ceará (UFC), na PUC-Rio, tem dois pós-doutorados, teve temporadas de pesquisa na Itália e na França, e deixou à posteridade mais páginas escritas do que minutos filmados.

Sua obra em vídeo é uma cartografia dos espaços domésticos — banheiro, guarda-roupas, área de serviço — e um catálogo de gestos próprios a tarefas desempenhadas nesses espaços — costurar, passar roupa, guardar roupa, maquiar-se —, encenados com um humor singelo e absurdo, que infiltra no que é da ordem do cuidado (com o outro e consigo) uma violência latente. Quase todos os seus vídeos se passam em seu apartamento, em Ipanema, em um edifício chamado Brasil. E o Brasil está em cada canto de cada filme, incrustado na pele, mesmo quando não é possível vê-lo lá fora, do outro lado da porta ou da janela.

Um ano depois de *Preparação I*, Letícia faz *Preparação II* (1976). Se no primeiro ela se preparava para o Brasil, agora ela se prepara, como brasileira, para sair do Brasil. Em sete minutos, uma mulher, cujo rosto nunca vemos, quebra uma ampola, enche uma seringa, injeta o líquido na própria pele, depois de higienizá-la com algodão. Repete a ação quatro vezes, em cada uma delas a injeção é sobre uma parte diferente do corpo: braço esquerdo, direito; perna direita,

esquerda. Ao final de cada injeção, ela limpa a mesa, e escreve, em francês, em uma ficha de vacinação internacional, o nome da vacina: “antiraciste”; “anticolonialisme culturel”; “anti-mystification politique”; “anti-mythification de l’art”.

Filmado em planos fechados, o vídeo não deixa ver muito do espaço ao redor. Talvez a filmagem ocorra em um laboratório, talvez na casa da artista. Ainda que o espaço não seja claramente o da casa e que não se possa classificar esses gestos como domésticos, algo da dinâmica do cuidado e do controle próprios da dinâmica doméstica estão ali. Vacinas implicam, a um só tempo, cuidado e controle sobre os corpos — políticas de vacinação são indissociáveis de sistemas de vigilância epidemiológica. Em um mundo de trânsitos internacionais, vacinas também são como vistos, que devem evitar o contrabando de produtos (vírus) indesejados.

Letícia já havia usado uma língua estrangeira um ano antes de *Preparação II*. Em *Marca registrada* (1975), seu vídeo mais conhecido, ela costurou na sola do pé, letra por letra, lentamente, em inglês, o certificado de origem de um produto de exportação: *Made in Brasil*. O produto, naquele caso, era um vídeo a ser potencialmente exibido em diferentes lugares do mundo, e o corpo de uma mulher.

A videoarte brasileira foi fomentada por um convite para uma exposição internacional, a VideoArt, que aconteceu, em 1975, no Instituto de Arte Contem-

porânea da Filadélfia. Tão logo são exibidos os primeiros vídeos por aqui, começa-se um debate sobre a viabilidade da prática no país, com acusações, publicadas na imprensa, de que esta seria uma mídia importada, e a prática, colonizada e alienante — uma arte *made in USA*, por assim dizer. Tudo isso marcou a primeira produção de videoarte com uma consciência aguda de seu lugar de origem e de como ela era vista no país e no exterior.

As primeiras videoartistas brasileiras — Letícia Parente, Sonia Andrade, Anna Bella Geiger — sabiam de onde falavam e para quem falavam. Sabiam que, na geopolítica das artes, fora do Brasil, elas seriam sempre a outra — uma outra que pode falar a língua do centro, mas sempre com sotaque, e com uma grafia que afirma sua diferença: Brasil com s, não com z. O “s” não é um erro, mas uma reivindicação, uma vacina contra a apropriação; a criação de um dialeto próprio, misturado, contaminado. Contudo, se fora do Brasil elas são “outras”, elas não o são menos em sua própria língua e território. Para elas, a identidade e qualquer identificação com ideias de brasilidade eram e deveriam ser criticamente contestadas e problematizadas. Nós nos vacinamos contra nós mesmos: contra nosso racismo estrutural, contra os germes do colonialismo que se regozijam com a aprovação do olhar estrangeiro, contra as adesões acríticas a sistemas de ideias e bandeiras nacionais.

REFERÊNCIAS

- GAVIRIA, Paulina Pardo. *Letícia Parente: Embodying new media art strategies in 1970s Brazil*. Tese de Doutorado, Dietrich School of Arts and Sciences, University of Pittsburgh, 2020.
- MACIEL, Katia; PARENTE, André. (orgs.). *Letícia Parente: Arqueologia do cotidiano: Objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.
- PARENTE, André (org.). *Preparações e tarefas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Paço das Artes, 2007.

FOI ASSIM (Adilson Ruiz, 1976)Cláudia Mesquita²¹

Foi assim (1976), curta de Adilson Ruiz, foi filmado entre 1º e 18 de novembro de 1976, e registra, sobretudo, as campanhas de diferentes candidatos às eleições locais — para os cargos de vereador e prefeito — em bairros da Grande São Paulo. No documentário, predominam cenas de rua: panfletagens, comícios e outros atos oferecem ocasião para que a equipe registre imagens e falas reveladoras, no corpo a corpo com eleitores e candidatos, que se manifestam sobre diferentes aspectos daquele pleito, marcado pelo bipartidarismo e pela “mordça” da chamada Lei Falcão.

Durante toda a ditadura militar (1964-1985), como se sabe, houve alterações na legislação eleitoral, de modo

a garantir o controle político do regime. Se presidente, governadores de estado e prefeitos de capitais foram eleitos indiretamente durante quase todo o período, mantiveram-se eleições diretas para deputados e vereadores, de maneira a assegurar uma fachada de democracia representativa. Além do mais, uma série de mecanismos foi empregada para garantir o controle do voto legislativo e o silenciamento das dissidências. Um dos primeiros foi a imposição do bipartidarismo: em todo o país, desde 1965, disputavam as eleições diretas apenas dois partidos legais — a Aliança Renovadora Nacional (Arena), de apoio ao governo federal, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), de oposição consentida.

As eleições de 1976 tinham particularidades, que o filme de Ruiz expõe e tematiza. Depois da derrota sofrida pela Arena nas eleições majoritárias de 1974 — quando foram eleitos 16 senadores do MDB para as 22 cadeiras em disputa —, o governo Geisel baixou o decreto apelidado de Lei Falcão, em referência ao então ministro da Justiça. Para controlar a visibilidade da oposição, o decreto restringia a propaganda eleitoral na TV, permitindo apenas a exibição de uma fotografia de cada candidato (acompanhada de breve currículo narrado). O que acabou por concentrar a campanha nas ruas — onde se explicitava o tratamento desigual concedido pelo regime aos dois partidos.

“Apesar de todo esse cerceamento, apesar da repressão que vem acontecendo em vários estados, inclusive im-

21. Professora e pesquisadora do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: claudmesq@gmail.com

pedindo que o MDB faça comícios, o povo realmente está disposto a votar no MDB (...) porque quer votar contra o governo, quer mostrar o seu protesto, a sua insatisfação”. A afirmação é de Marco Aurélio Ribeiro, candidato a vereador pelo MDB, cuja campanha nas ruas de São Paulo é registrada em uma sequência de *Foi assim*. Em cena posterior, ouvimos a denúncia de que apoiadores do mesmo candidato foram detidos pela polícia em Itaquera, acusados de “subversão” por distribuírem *A hora do povo*, jornal de campanha.

A previsão de vitória do partido de oposição, apesar do cerco do regime, motivou a realização do filme. Pelo senso de atualidade e urgência, *Foi assim* se alinha à proposta de um “cinema de rua”, que Adilson Ruiz praticou com colegas como Reinaldo Volpato e Wagner Carvalho, todos recém-egressos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob a liderança do cineasta e professor João Batista de Andrade. Segundo Ruiz, em debate na Cinemateca Brasileira, “o cinema de rua tinha, em princípio, um recorte bastante jornalístico: encontrar uma situação na rua que ensejasse uma denúncia (...) era um cinema de ação cidadã, o momento exigia essa atitude” (Ruiz, 2025). Realizados com negativo 16mm preto e branco vencido, sobras do núcleo paulista de jornalismo da Rede Globo, onde Batista passou a trabalhar em 1974, os curtas do grupo eram “feitos hoje, montados amanhã e depois de amanhã já estavam circulando” (Ruiz, 2025). Nesse aspecto, *Foi assim* se diferencia de trabalhos como *Restos* (1975) e *Buraco*

da comadre (1976), ambos dirigidos por João Batista de Andrade, cujo modo de produção os aproxima da reportagem: o curta de Ruiz teve mais tempo de elaboração (cerca de 4 meses). Como os filmes produzidos pelo grupo Cinema de Rua, circulou em cineclubes e outros espaços de formação, mobilização e debate, alternativos ao circuito comercial.

Foi assim abre com uma longa panorâmica para a esquerda que parte de montanhas e descortina uma paisagem urbana. Ao som de “Está na cara, está na cura” (Gilberto Gil), sobem os créditos iniciais, até que a câmera se fixa e um lento movimento em zoom faz crescerem os edifícios no horizonte da metrópole. Depois do título,²² inicia-se uma locução radiofônica, cujo tom empolado soa irônico: “Uma cidade na cidade. Uma cidade: São Paulo. Vamos prender a cidade em flagrante”.

Corte para a imagem de um pássaro numa gaiola. As grades, destacadas em primeiro plano, ecoam o significativo “prisão” — que retorna mais tarde, com o informe sobre a repressão à campanha do MDB. Em uma casa modesta, periférica, um homem alimenta os pássaros enquanto uma mulher lava louça. O trabalhador, que fazia fretes, fora contratado pela equipe de *Foi assim* para a realização de uma filmagem, mas acaba incorporado ao filme como personagem. Da carroceria de seu caminhão é feita uma longa tomada em *travelling* mostrando barracos de madeira da favela Ordem e Progresso, às margens da Marginal

22. Variando a pontuação, *Foi assim* experimenta diferentes ênfases para o letrado do título, ironicamente: Foi Assim (), Foi Assim (.), Foi Assim (!), Foi Assim (...), Foi Assim (,), Foi Assim (!), Foi Assim (?).

Tietê. Agora que vemos a cidade “de dentro” (como se lê em *Lacrimosa*, filme de Aloysio Raulino), a miséria de uma parcela dos moradores de São Paulo se impõe ao olhar. Em off, no rádio, ouvimos a primeira referência às eleições de 1976: o *jingle* de campanha de Malaquias, candidato da Arena.

A campanha do candidato a vereador, com banda de forró e distribuição de panfletos, faz o filme mergulhar numa aglomeração de rua. Entrevistado por um jornalista, Malaquias — um homem negro, baiano, que diz ter sido “o primeiro aluno do Mobral” — elogia o governo de Ernesto Geisel, enquanto a câmera (de Augusto Sevá) percorre os rostos de crianças e adultos aglomerados no entorno, alguns dançando forró. Destaca-se a atenção visual a esses corpos, e, particularmente, aos olhares (assustados, curiosos, constrangidos, zombeteiros) que devolvem à câmera.

As características dessa sequência se prolongam em *Foi assim*: câmera imersa nas campanhas de rua, atenta à movimentação que provocam. Os atos de campanha são abordados como “happenings” que fazem emergir presenças, contradições e expressões; ocasião para filmar e ouvir o povo na rua, em sua multiplicidade. Esse gesto também motiva experimentações — visuais e sonoras — na montagem. Realizado com uma câmera Arriflex e com um gravador Uher, equipamentos que não se conectavam e não permitiam a sincronia entre som e imagem, *Foi assim* trabalha, muitas vezes, com “som indireto”: dissociação, na montagem, entre vozes

e imagens gravadas nas ruas. Na sequência da panfletagem de Marco Aurélio, candidato que denuncia o cerco às campanhas do MDB, por exemplo, a repetição de interjeições que denotam hesitação em sua fala é sobreposta a uma série de imagens da Ordem Unida da Polícia Militar. Nem tudo pode ser dito sob o tácio militar.

A repetição de outra fala, sobre imagens de ruas esburacadas e enlameadas, remete de volta à periferia da Grande São Paulo: “É sempre assim: o ano que vem, o ano que vem, o ano que vem...”. *Foi assim* filma crianças empobrecidas que brincam e encaram a câmera, enquanto ouve-se que “tem rato na rua, esse fedor, é sempre assim”. Negligenciadas pela máquina do Estado, as periferias semeiam infâncias intocadas pelas promessas eleitorais. No filme de Ruiz, a sequência elabora uma espécie de “fora de campo” da imagem de Brasil cultivada pela ditadura, incluída a “farsa democrática” em São Paulo.²³

“MDB e Arena não são porta-vozes das reivindicações dos trabalhadores”, dirá, em outra sequência, a voz *over* de José Américo Ascêncio Dias, então integrante da corrente trotskista Liberdade e Luta (Libelu) e defensor do voto nulo em 1976. O “som indireto”, nessa sequência, protege o ativista, que não poderia ser identificado. Sua fala e defesa de que não há eleições livres, “já que não existe democracia no país”, é associada a outros dizeres contestatórios, nas imagens de faixas e cartazes na USP. Ela é um contraponto direto ao que se ouve em sequência anterior, no registro de um co-

23. Nesse sentido, valeria a aproximação com *A história dos ganha-pouco* (direção de Roberto Gervitz, Sergio Segall e Sergio Magini, 1977), curta em super-8 que registra a mesma campanha eleitoral, mas fincado no Jardim Dávila (periferia de Osasco), onde duas lideranças da associação de moradores se candidatam a vereador, um por cada partido legal. Ao acompanhá-los, o filme evidencia o projeto emergente, entre grupos populares, de participar da política institucional, etapa da luta para alterar as condições de vida em seus bairros.

mício noturno de Guaçu Piteri, candidato a prefeito de Osasco pela oposição: “Vocês são livres, independentes e soberanos na hora de dar o voto para o MDB”.

Incansável em seu esforço por capturar as contradições e impasses que aquele pleito deflagrava, *Foi assim* retorna, ao final, à periferia da cidade. *Travellings* tomados do caminhão são comentados pelo som do rádio, que noticia o atentado à bomba contra o jornal Movimento, na madrugada de 15 de novembro de 1976 — evidência das tensões internas ao regime, com a resistência da linha-dura à “abertura lenta, gradual e segura” de Geisel. Volta-se à casa periférica, onde a mulher varre o chão, enquanto o homem se aproxima, caminhando pela rua de terra. Ao encerrar-se o filme, fica a questão: Até que ponto o cotidiano dos trabalhadores, que emoldura *Foi assim*, será afetado pelos resultados das eleições de 1976?

REFERÊNCIAS

RUIZ, Adilson. Conversa com o grupo Cinema de Rua - Retrospectiva João Batista de Andrade. Debate com Adilson Ruiz, João Batista e Reinaldo Volpato. Cinemateca Brasileira, 22 de novembro de 2025. 1 vídeo (61 mim.). Disponível em: <https://x.gd/xl08z>. Acesso em: maio de 2026.

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.

EDITORIA RESPONSÁVEL

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Renata Masini Hein

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.