



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ELTON VINICIUS TELLES LOPES

**RECORTES HISTÓRICOS DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL
POR CINEASTAS BRASILEIROS NO EXÍLIO**

Londrina
2023

ELTON VINICIUS TELLES LOPES

**RECORTES HISTÓRICOS DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL
POR CINEASTAS BRASILEIROS NO EXÍLIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Marcia Neme Buzalaf

Londrina
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Lopes, Elton Vinicius Telles.

Recortes Históricos da Produção Audiovisual por Cineastas Brasileiros no Exílio / Elton Vinicius Telles Lopes. - Londrina, 2023.
95 f. : il.

Orientador: Marcia Neme Buzalaf.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

Inclui bibliografia.

1. Cinema Brasileiro - Tese. 2. Exílio - Tese. I. Buzalaf, Marcia Neme. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

ELTON VINICIUS TELLES LOPES

RECORTES HISTÓRICOS DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL POR CINEASTAS BRASILEIROS NO EXÍLIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pósgraduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Marcia Neme Buzalaf
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Carolina Amaral de Aguiar
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 28 de abril de 2023.

AGRADECIMENTOS

A suspensão das aulas presenciais em decorrência da pandemia tornou a execução deste trabalho muito árdua por conta da ausência. Ausência das aulas em sala de aula, ausência dos colegas de classe e ausência do universo acadêmico como um todo que, acredito, contribui grandemente para a pesquisa. O percurso não foi dos mais fáceis, mas foi possível graças a pessoas importantes que se mantiveram presentes, mesmo com a ausência.

Gostaria de agradecer à Prof. Marcia Buzalaf pela orientação, profissionalismo, palavras de incentivo, simpatia e pelo conhecimento compartilhado. Aos demais professores da Universidade Estadual de Londrina, a minha gratidão pelas etapas de aprendizado. Aos professores componentes da banca, agradeço por aceitarem participar deste momento tão importante para a minha formação.

Obrigado aos meus pais pela confiança e todo o apoio neste processo.

Meus agradecimentos se estendem a muitas amigas e amigos que, de uma forma ou de outra, me inspiraram para concluir a pesquisa. Vou nomear alguns deles: Mayara Blasi, Fernanda Ferdinandi, Cibele Chacon, Paula Mariá, João Paulo Capelotti, Bruno Leite, Alyson Santos, Wesley Colati, Thays Pretti, João Lourenço, Evanilson Gurgel, Rafael Targino, Fernanda Pasian, Estela Lacerda e Alan Bariani. Vocês foram fundamentais!

Pra finalizar, gostaria de agradecer aos 60.345.999 cidadãos e cidadãs brasileiras que escolheram viver em um país que não escanteia a cultura e cujo governo não censura a liberdade de expressão artística. Ditadura nunca mais.

Será preciso, um dia, reler a história do século XX pelo prisma do exílio.

Enzo Traverso

LOPES, Elton Vinicius Telles. **Recortes históricos da produção audiovisual por cineastas brasileiros no exílio.** 2023. 95f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

RESUMO GERAL

No Brasil, no decorrer da ditadura civil-militar (1964 - 1985), a censura às mais diversas expressões artísticas foi uma prática recorrente que transparecia um claro instrumento de controle social. No campo do cinema, dezenas de produções nacionais - e estrangeiras - foram alvos dos censores. Perseguidos pelo Estado e impedidos de exercerem a liberdade artística por meio do audiovisual, muitos cineastas deram continuidade à sua carreira cinematográfica no exterior. Amparado nas considerações da historiadora Denise Rollemberg, este trabalho propõe traçar as experiências heterogêneas no exílio de quatro diretores brasileiros (Carlos Diegues, Silvio Tendler, Murilo Salles e Helena Solberg), bem como abordar a temática política retratada em seus filmes realizados em terras estrangeiras, que revelam estimável valor histórico e para a memória audiovisual. Para sustentar a argumentação, o trabalho utiliza-se da pesquisa bibliográfica e da análise fílmica do título “A nova mulher” (1974), de Helena Solberg, cuja produção ocorreu nos Estados Unidos.

Palavras-chave: Censura; Cinema; Ditadura Civil-militar; Exílio.

LOPES, Elton Vinicius Telles. **Historical pieces in audiovisual productions by Brazilian filmmakers in exile.** 2023. 95f. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

ABSTRACT

In Brazil, during the civil-military dictatorship (1964 - 1985), the censorship applied to a diverse artistic expressions was a recurring practice that appeared to be a clear instrument of social control. In the field of cinema, dozens of national – and foreign – productions were targeted by censors. Persecuted by the State and prevented from exercising artistic freedom through audiovisual media, many filmmakers continued their film careers abroad. Based on the considerations of historian Denise Rollemberg, this work proposes to trace the heterogeneous experiences in exile of four Brazilian directors (Carlos Diegues, Silvio Tendler, Murilo Salles and Helena Solberg), as well as to approach the political theme portrayed in their films made in foreign lands, which reveal an estimable historical value, also for audiovisual memory. To support the argument, the work uses bibliographic research and film analysis of the title “The Emerging Woman” (1974), by Helena Solberg, whose production took place in the United States.

Key words: Censorship; Cinema; Civil-military Dictatorship; Exile.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dercy Gonçalves, Manuel Rocha e Grijo Sobrinho em cena de.....	15
Figura 2 - Cena do filme <i>O Grande Ditador</i> , de Charles Chaplin.....	16
Figura 3 - Cena de <i>Rio, 40 graus</i> , de Nelson Pereira dos Santos	19
Figura 4 - Cena de <i>Terra em transe</i> , de Glauber Rocha	26
Figura 5 - Cena do filme <i>A entrevista</i> , de Helena Solberg - A	630
Figura 6 - Diferença na exploração dos corpos dos banhistas dos gêneros masculino e feminino em cenas do filme <i>A entrevista</i> , de Helena Solberg.....	641
Figura 7 - Contraste dos modelos e comprimento dos vestidos nas cenas em que a personagem desfila pela rua (esq.) e quando está prestes a subir ao altar (dir.)	652
Figura 8 - Cena do filme <i>A entrevista</i> , de Helena Solberg - B	674
Figura 9 - Cena do filme <i>Meio-dia</i> , de Helena Solberg - A	79
Figura 10 - Estudantes promovem um ato de rebeldia em sala de aula e atacam o professor	79
Figura 11 - Cena do filme <i>Meio-dia</i> , de Helena Solberg - B	730
Figura 12 – Frame de <i>A nova mulher / Noiva com cara de desprezo</i>	796
Figura 13 – Frame de <i>A nova mulher / Mãe ao centro com a família</i>	796
Figura 14 – Frame de <i>A nova mulher / Presente de casamento</i>	807
Figura 15 – Frame de <i>A nova mulher / Créditos iniciais</i>	852

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5	Ato Institucional 5
AP	Ação Popular
FRELIMO	Frente de Libertação Moçambicana
INC	Instituto Nacional de Cinema
MAM	Museu de Arte Moderna
NAWSA	National American Woman Suffrage Association
PUC	Pontifícia Universidade Católica
SLON	Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles
UNE	União Nacional dos Estudantes
UP	Unidade Popular

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO GERAL	9
2	A CENSURA PRESENTE NA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA	12
2.1	A ORIGEM DA CENSURA	12
2.2	O ESTADO NOVO E A CRIAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA (DIP)	14
2.3	<i>RIO, 40 GRAUS</i> E O CINEMA NOVO	17
2.4	O GOLPE DE 1964 E O ANTICOMUNISMO NO CINEMA	23
3	O MOVIMENTO DO EXÍLIO	29
3.1	A SUBJETIVIDADE DO EXÍLIO	29
3.2	“BRASIL, AME-O OU DEIXE-O”	34
4	CINEASTAS BRASILEIROS NO EXÍLIO	37
4.1	CARLOS DIEGUES: CENSURA PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS	37
4.2	SILVIO TENDLER, ENTRE A FRANÇA E O CHILE	41
4.3	MURILO SALLES, O “CAMARADA BRASILEIRO”	47
4.4	DE VOLTA AO BRASIL	51
5	PANORÂMICA: HELENA SOLBERG	57
5.1	A ÚNICA MULHER	57
5.2	A <i>ENTREVISTA</i> (1966) E A CONDIÇÃO DA MULHER BURGUESA	61
5.3	<i>MEIO-DIA</i> (1970) E A REVOLUÇÃO MIRIM ORGANIZADA	68
6	CLOSE: HELENA SOLBERG	75
6.1	A <i>NOVA MULHER</i>	75
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
	FILMOGRAFIA	95

1 INTRODUÇÃO GERAL

Em 2019 fui convidado para fazer a cobertura jornalística de um festival de cinema. Tratava-se do Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba, que estava então em sua 8ª edição. Dentro da programação havia uma mostra paralela intitulada Olhar Retrospectivo, que homenageava Raúl Ruiz. O cineasta, natural do Chile, estudou cinema em outros países e quando retornou ao seu país dirigiu “Três Tigres Tristes” (1968), filme que faturou o prêmio máximo no badalado Festival de Locarno, na Suíça. Era o início de sua monumental carreira como documentarista, fabulador surreal, contador de histórias, enfim, nascia um cineasta radical que é referência até hoje para muitos contemporâneos.

Com o golpe de 1973, que culminou no assassinato do então presidente Salvador Allende, diversos artistas chilenos – inclusive Ruiz – se viram forçados a abandonar o país. Nas páginas introdutórias do catálogo daquela edição do festival Olhar de Cinema lê-se: “o conceito de exílio reverbera em quase tudo que o cinema prolífico e épico [de Ruiz] nos apresenta, carregando dimensões políticas e existenciais” (OLHAR RETROSPECTIVO, 2019, p. 35).

A curadoria do evento percebeu que o exílio na América Latina não se restringia apenas a Ruiz, e decidiu multiplicar as vozes. A solução encontrada foi estabelecer um diálogo profícuo da homenagem ao cineasta chileno com produções realizadas por cineastas brasileiros também em suas experiências no exílio.

Esse foi um tema que me cativou por várias razões. A principal delas é que eu era familiarizado com aqueles cineastas brasileiros, mas nunca tinha ouvido falar dos filmes em questão: onde foram filmados? Quais foram as condições? Quais os temas que apresentam? A ideia preliminar deste trabalho era fazer um mapeamento dos títulos cinematográficos do exílio brasileiro. No entanto, conforme fui me aprofundando nesta temática, optei por um recorte mais preciso, centralizando o objetivo da pesquisa em selecionar determinados profissionais do cinema em situação de exílio, e buscar um denominador comum entre suas vivências e o perfil de filmes que produziram no exterior.

Em vez de uma listagem de títulos, escolhi quatro cineastas brasileiros para abordar neste trabalho. São eles: Carlos Diegues, Silvio Tendler, Murilo Salles e Helena Solberg. Durante a ditadura civil-militar no Brasil, os quatro partiram para o exílio em países diferentes, de onde deram continuidade aos seus trabalhos como

diretores de cinema. Esse grupo foi escolhido pelas diferenças e semelhanças que revelam suas experiências no exílio considerando vivências individuais e, principalmente, o tipo de conteúdo político que abordam em seus filmes e na documentação histórica que eternizaram como registro para outros países.

Antes de destrinchar o exílio particular de cada cineasta, este trabalho traz as motivações do desterro, além de conceituar propriamente o que é o exílio.

No capítulo inicial exploramos o histórico da censura na cinematografia brasileira, com enfoque nos anos do regime militar, isto é, a partir de 1964. Para isso fez-se necessário resgatar essa prática de repressão cultural existente desde o início do século XX e registrar o modo como ela foi, com o avançar dos anos e com destaque no governo de Getúlio Vargas, apropriada e refinada pelo Estado para travar lutas contra os agentes culturais.

Como consequência da censura e da perseguição política, com o impedimento de circulação de suas obras filmicas, muitos cineastas foram exilados ou optaram pelo autoexílio, pois assim poderiam dar continuidade à profissão ligada ao audiovisual. No capítulo 3, portanto, conceituamos o fenômeno do exílio brasileiro. Para tanto utilizamos duas obras seminais sobre o tema: “Exílio – Entre Raízes e Radares”, da historiadora Denise Rollemberg, e “Memórias do Exílio, Brasil 1964 – 19??”, da dupla Pedro Cavalcanti e Jovelino Ramos. Essa última contém teor mais político e é estruturada em entrevistas com pessoas engajadas com causas democráticas. Já a pesquisa de Rollemberg, que tem respaldo em outras áreas do conhecimento, como a Psicanálise, revela-se mais abrangente, posicionando o exílio como uma experiência heterogênea que pode ocasionar traumas e cicatrizes, mas também oportunidade e recomeços.

Consideramos a contribuição da pesquisadora Denise Rollemberg importante para o trabalho porque dialoga com as vivências exilares que exploramos no capítulo 4. Nosso enfoque é nos já citados Diegues, Tandler e Salles. A escolha desses cineastas se dá pela pluralidade de suas experiências, a começar pela diferença na escolha de seus destinos - França, Chile e Moçambique, respectivamente. Entretanto, as semelhanças entre eles também chamam a atenção, porque mesmo em condição de exílio, o trio teve a chance de realizar obras cinematográficas em terras estrangeiras, obras também discutidas no capítulo.

No capítulo 5 introduzimos a teoria do historiador francês Marc Ferro, sublinhada pelo pesquisador Eduardo Morettin, que destaca o fato de toda obra

fílmica ser um documento de viés historiográfico. Essa conceituação suporta as pesquisas deste trabalho, pois nos valem os filmes aqui escolhidos como fontes históricas.

Os capítulos 6 e 7 são dedicados à análise fílmica de três obras assinadas pela cineasta Helena Solberg, única mulher do movimento Cinema Novo e a única entre todos os cineastas do movimento que deu continuidade a uma consolidada carreira internacional após o seu autoexílio nos Estados Unidos. Inicialmente, são discutidos os curtas-metragens “A entrevista” (1966) e “Meio-dia” (1970), ambos filmados no Brasil, e depois o documentário em média-metragem “A nova mulher” (1974), primeiro filme assinado por Solberg no exterior. Para tal, a análise será dividida em dois eixos: *panorâmica*, que se propõe em evidenciar a verve política absorvida pelos filmes estreantes da cineasta, e *close*, que enfoca em sua primeira produção no exílio, mostrando as condições e oportunidades que levaram Solberg a costurar uma coerente linha narrativa em sua filmografia inaugural fora do Brasil.

2 A CENSURA PRESENTE NA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA

2.1 A ORIGEM DA CENSURA

No início do século XX, quando o cinema ainda era um território árido no Brasil, considerado uma atração secundária de feiras e espetáculos circenses, a censura já engatinhava e mostrava suas primeiras manifestações. De acordo com o dossiê detalhado sobre a censura cinematográfica no país, elaborado pelo jornalista e pesquisador cultural Inimá Simões (1999), foi em 1908, no “teatrinho do Grêmio São Paulo, mantido pela Igreja Católica” (p. 21), na capital paulista, que aconteceram os primeiros cortes a um filme.

Pelo local ter ligação direta com a Arquidiocese, nenhum filme era projetado sem a avaliação prévia de um reverendo, que considerava alguns conteúdos impróprios para mostrar ao público. Eis que o organizador do evento, imbuído de ingenuidade, encontrou uma solução para que a atração não fosse totalmente cancelada: disse ao sacerdote para que ele cortasse com a tesoura os trechos que não o satisfizesse e emendasse os cortes. Para Simões (1999, p. 21), “o que pareceu de início um mero *insight*, tornou-se uma ação sistemática”.

No ano seguinte, desta vez na capital federal da época (Rio de Janeiro), houve o primeiro caso de censura com a participação da polícia (SIMÕES, 1999). O filme *Os estranguladores* (1909), baseado em um episódio violento e verídico que ocorrera no Rio de Janeiro, já estava finalizado, portanto o seu conteúdo não foi adulterado. No entanto, a exibição da fita foi suspensa antes de sua estreia nas salas de cinema. Após recorrerem da proibição, a produção cinematográfica foi liberada pelo Poder Judiciário. *Os estranguladores* se converteu em “um dos primeiros sucessos de público do cinema brasileiro” (SIMÕES, 1999, p. 21).

Não foi mera coincidência, nem um fato isolado, que um filme apreendido pela polícia se transformasse em sucesso de bilheteria: dez anos após a estreia de *Os estranguladores*, em 1919, *O crime de Cravinhos* conquistou o público paulistano.

O crime dos Cravinhos narra um ato criminoso que envolvia os Junqueiras, uma das famílias mais poderosas do Estado de São Paulo. Diferentemente dos esforços para resolver o crime real, a polícia arregaçou as mangas para interromper a exibição do título nas salas convencionais de cinema. Eis que os produtores do longa-metragem entraram com ação judicial de reintegração de posse e, ao

recuperarem a fita, aproveitaram o ensejo para fazer uma espécie de marketing inverso na propaganda da segunda estreia do filme. Simões (1999, p. 23) afirma que utilizaram carros de som e enormes cartazes com os dizeres “VENHAM VER! SENSACIONAL! O FILME QUE A POLÍCIA PROIBIU FINALMENTE LIBERADO!”. No fim, esse é apontado como o primeiro grande sucesso do cinema paulista e ainda fez circuito de exibição em outros estados.

No período em que estouraram os conflitos da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), a produção de cinema de boa parte do mundo, sobretudo da Europa, foi interrompida, retornando a todo vapor a partir da década de 1920. Elaboradas em escala industrial, as produções hollywoodianas preenchem as salas de cinema, ditando o conteúdo consumido pelos espectadores. O abalo sísmico que a possibilidade de ver uma imagem em movimento provocou na sociedade não foi encarado com bons olhos pelas autoridades. A Igreja Católica, figuras políticas e homens da alta classe consideravam o cinema como um fenômeno que corrompia a mente do público e despedaçava o conceito dos bons costumes, afinal, “o cinema tirou a família de casa e a levou para salas de espetáculo, empurrou-a para as ruas, bares, restaurantes e, enfim, para novas formas de sociabilidade” (SIMÕES, 1999, p. 30-31). Muitas das imagens que o cinema apregoava eram incompatíveis com o que era considerado “correto”.

É nesse momento que o cinema enquanto espetáculo ganha o seu protagonismo entre os programas de entretenimento, desbancando outras atividades populares de lazer, como os circos e os teatros. “A esta altura, é a mais importante das diversões, condição que manterá até os anos 60, quando será substituído pela televisão” (SIMÕES, 1999, p. 23). Neste cenário efusivo, as salas de projeção começam a se multiplicar pelo país, não se restringindo apenas às capitais. Conseqüentemente, a censura ao desenvolvimento cinematográfico no Brasil, bem como à exibição de filmes, foi se tornando uma medida institucional cada vez mais refinada.

2.2 O ESTADO NOVO E A CRIAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA (DIP)

Registros apontam que, ironicamente, o pioneiro da censura cinematográfica no Brasil foi também um realizador audiovisual. Trata-se do cineasta Antônio Campos, que administrava um órgão fiscalizador sob tutela do governo estadual de São Paulo. Simões (1999) aponta que Campos, considerado o primeiro censor, foi convocado no fim dos anos 1920 para estruturar um escritório similar no Rio de Janeiro, onde já existia a Censura das Casas de Diversões do mandato do então presidente Washington Luís (1926 – 1930). Nesse sentido, duplicaram-se as competências para supervisionar os espetáculos públicos, incluindo o cinema. “As atividades censórias eram compartilhadas entre o governo central e os Estados da Federação, iniciando uma série de conflitos que se arrastarão por décadas” (SIMÕES, 1999, p. 25).

A censura institucionalizada e a disposição do trabalho dos censores no plano federal foram estabelecidas em 1932, e aprimoradas em 1939, no Estado Novo de Getúlio Vargas (1937 – 1945), com a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Além de zelar pelas relações trabalhistas, no que tange à censura, a função do DIP era basicamente fiscalizar os meios de comunicação em circulação, incluindo jornais, publicações periódicas, transmissões radiofônicas e tipos variados de manifestação cultural pública. Quanto às produções cinematográficas, foram regulamentadas oito regras proibitivas:

- 1- qualquer ofensa ao decoro público;
- 2- cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes;
- 3- divulgação ou indução aos maus costumes;
- 4- incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- 5- conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com os outros povos;
- 6- elementos ofensivos às coletividades e às religiões;
- 7- imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais;
- 8- cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas (SIMÕES, 1999, p. 26).

Também era comum artistas e intelectuais serem convidados para participar do órgão controlador do DIP. Dentre alguns nomes, personalidades renomadas,

como o jornalista Prudente de Moraes Neto¹ e o compositor Vinicius de Moraes² foram citados entre os censores que já integraram a bancada (SIMÕES, 1999).

Em seus primeiros anos de controle criativo, que coincidiu com o início da Segunda Guerra Mundial, o DIP já realizava cortes nas produções cinematográficas brasileiras. Um dos casos que não escapou da censura foi o irreverente musical *Samba em Berlim* (1943) dirigido por Lulu de Barros, que contava com um elenco estelar que incluía Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Mesquitinha e outros atores comediantes requisitados. Na avaliação de Simões (1999), o filme ironiza o nazifascismo e ridiculariza a figura de Hitler. Um dos números musicais, inclusive, foi inteiramente excluído porque ao fundo do cenário aparece a imagem de Josef Stalin, figura proeminente do Comunismo.

Figura 1 - Dercy Gonçalves, Manuel Rocha e Grijo Sobrinho em cena de *Samba em Berlim* (1943)



Fonte: Portal Memórias Cinematográficas (2022).

Filmes estrangeiros também eram banidos de exibição no Brasil pelo crivo dos censores do DIP. O caso mais polêmico durante o Estado Novo, de acordo com

¹ Jornalista brasileiro, crítico literário, jurista, cronista, poeta e professor. Jovem, fundou junto com o historiador Sérgio Buarque de Holanda a revista *Estética*, que defendia ideias modernistas no campo da arte. Dirigiu sucessivas redações, entre elas a do *Diário Carioca* e, depois, a sucursal de *O Estado de S. Paulo* no Rio de Janeiro. Em 1963 e 1964, em seus artigos, atacou severamente o governo de João Goulart. Em 1975, foi eleito presidente da Associação Brasileira de Imprensa, cargo em que defendeu os perseguidos pela ditadura civil-militar (GULLAR, 2009).

² Um dos grandes nomes da cultura do Brasil no século XX. Escritor, letrista, diplomata, dramaturgo, cantor, crítico literário e de cinema, entre outros, o também conhecido como “poetinha” foi um dos mais famosos nomes da Música Popular Brasileira e sua extensa obra é reconhecida mundialmente (TANCREDI, 2022).

Simões (1999), foi a proibição de *O Grande Ditador*, de Charlie Chaplin, lançado em 1940. O pesquisador identifica que a sátira antiditatorial de Chaplin, ainda que obviamente endereçada a Hitler e à Alemanha nazista, atacava o regime brasileiro por tabela e feria o código de regras estipulado pelo órgão da censura. Para justificar sua análise, Simões (1999, p. 28) cita as objeções feitas pelo então diretor da DIP, major Coelho dos Reis, que considerava algumas cenas “definitivamente comunistas e desmoralizadoras da Forças Armadas”.

Figura 2 - Cena do filme *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin



Fonte: Portal Papo de Cinema (2022).

Em um contexto de ação extremamente conservador, em que o Estado se posicionava como o fiscal moralizador que decide o que o cidadão deve ou não assistir, baseado em seu arbitrário código de conduta, muitos filmes brasileiros e estrangeiros foram vetados. No caso das produções nacionais, às vezes nem a versão “sem cortes” chegou a ser exibida ao público.

Fica evidente, portanto, a montagem de um aparato ligado ao Estado, destinado a controlar as manifestações de pensamento e de opinião, do plano mais sofisticado ao mais simplório, do livro ou filme que vem do exterior à transmissão do alto-falante na pracinha do interior. E o brasileiro segue a sua vida sob tutela dupla: a do Estado, via DIP, e da Igreja Católica, que cuida com muita atenção dos efeitos deletérios que o cinema pode provocar no seu rebanho espalhado pelo país (SIMÕES, 1999, p. 27).

A ação severa do DIP, que inclui os vetos às produções cinematográficas, dura até a extinção do órgão, no declínio do Estado Novo em 1945, período

concomitante com o fim da Segunda Guerra Mundial. O Brasil recebe, então, novas configurações.

O general Eurico Gaspar Dutra (1946 – 1951) é eleito presidente da república no ano seguinte e, uma semana antes de sua vitória, cria-se o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, um braço do Ministério da Justiça. Mesmo com suspeitas levantadas de que figurões do extinto DIP estivessem “infiltrados” nesse departamento, Simões (1999) pontua que nos anos subsequentes foram poucas as intervenções da censura no cinema - nem mesmo com as chanchadas populares, regadas a piadas de duplo sentido e mulheres em vestimentas com as pernas à mostra.

Eis que um terremoto em formato de celuloide estava iminente para abalar a “calmaria” que reinava entre a censura e a cinematografia brasileira. Trata-se de *Rio, 40 graus*, primeiro longa-metragem do novato Nelson Pereira dos Santos, então um jovem de 26 anos que seria tombado como um dos precursores do movimento Cinema Novo.

2.3 RIO, 40 GRAUS E O CINEMA NOVO

Em 1955 houve a primeira tentativa de estrear *Rio, 40 graus* nos cinemas, porém o filme foi interrompido pelo crivo ideológico do Estado. Simões (1999) reconstrói o episódio ao relatar que, inicialmente, a fita foi liberada com classificação indicativa de 10 anos de idade. Semanas depois, o chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, coronel Geraldo de Menezes Cortes, vetou a exibição do filme em todo o território nacional. Em seu argumento, vociferava que *Rio, 40 graus* enaltecia delinquentes juvenis, utilizava linguagem inadequada à boa educação do povo, incitava a desordem com a apresentação de marginais e desonrava figuras públicas proeminentes, como um deputado retratado na história como um homem inculto. Em suma, era um filme que só servia aos interesses políticos dos comunistas.

Ainda em sua sustentação do porquê o longa merecia ser censurado, ao coronel Menezes Cortes é creditada uma fala folclórica de que “no Rio não fazia um calor de 40 graus e, portanto, o filme era falso” (SIMÕES, 1999, p. 47). Do outro lado havia a pressão da imprensa de esquerda. Manifestos lançados por intelectuais e até um telegrama assinado por artistas franceses pediam que a interdição a *Rio, 40*

graus fosse interrompida. Sessões foram proibidas e estabeleceu-se uma verdadeira corrente em defesa do filme, ocasionando um ambiente aflitivo no governo.

Grande entusiasta da obra de Nelson, o pesquisador francês Laurent Desbois (2016) opina que a obra foi vetada sob um pretexto falacioso e pelo seu caráter de produção comunitária, deturpado pelas autoridades como “comunista”. Finalizado para ganhar as telas de cinema no segundo semestre de 1955, *Rio, 40 graus* foi liberado da censura imposta em dezembro do mesmo ano e foi finalmente exibido no circuito somente em março de 1956, quando Juscelino Kubitschek assumiu a cadeira de presidente da república.

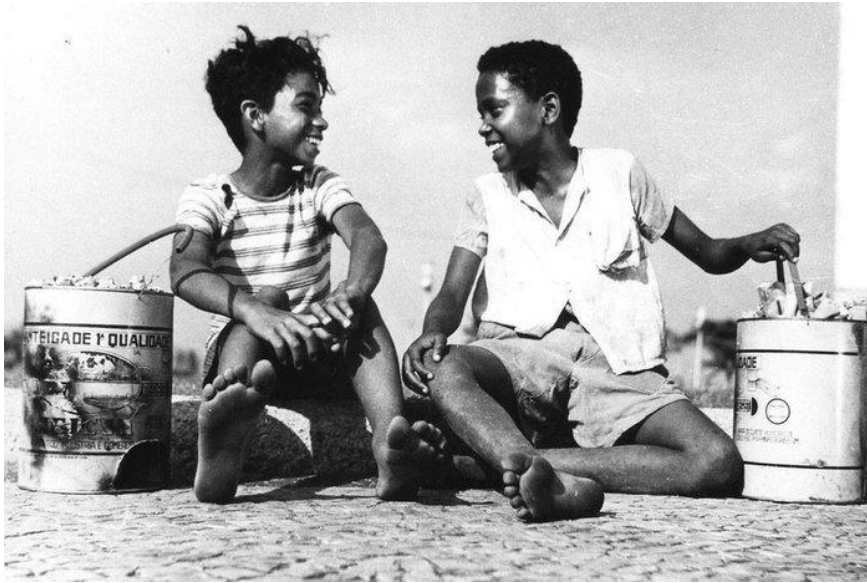
Liberado, *Rio, 40 graus* se beneficiou do escândalo, da surpresa e da novidade, sendo anunciado como o “divisor de águas” do cinema nacional. Essa produção barata filmada longe dos estúdios mostra a realidade do povo tomando cinco crianças negras não profissionais como protagonistas, desafiando convenções e provando que é possível fazer um filme de qualidade com poucos recursos e imaginação, fincando os pés na realidade social (DESBOIS, 2016, p. 103-104).

Em contrapartida, Simões (1999) ressalta que o filme não foi tão bem assim de bilheteria. A obra foi favorecida pelo episódio de censura, porém não se converteu em um sucesso de público. O próprio diretor, Nelson Pereira dos Santos, comenta que os espectadores ligaram o veto à possibilidade de haver mulheres nuas em cena, então saíram decepcionados das sessões, porque não esperavam uma estética totalmente diferente, mais próxima da linguagem de um documentário. *Rio, 40 graus* não foi uma exceção entre os títulos cinematográficos censurados pela sua verve política, mas causou um grande reboliço na cena cultural brasileira, ficando “evidente que a reação da censura já começa a ser banalizada pelo conflito ideológico, no qual tudo o que não condiz com o figurino oficial é rotulado de comunista” (SIMÕES, 1999, p. 49).

Mas por qual motivo essa produção especificamente causou tanto desconforto? A trama, à primeira vista, é simplória. De acordo com o artigo no portal Memorial da Democracia, o enredo de *Rio, 40 graus* narra as desventuras de quatro garotos negros e pobres do Rio de Janeiro num domingo de muito calor. Moradores do Morro de Cabuçu, eles vendem amendoim em cinco pontos turísticos da cidade: Copacabana, Maracanã, Pão de Açúcar, Corcovado e Quinta da Boa Vista. Com

forte influência do Neorrealismo Italiano³, é uma ousadia do diretor, entre outros radicalismos narrativos, deslocar o protagonismo para personagens marginalizados, oriundos da favela. Simões (1999, p. 49) afirma que a intenção de Nelson era evidenciar nas telas o povo brasileiro tal como ele é, sem nenhum tipo de romantização em seu retrato, anunciando ao público desacostumado “a existência de um tipo de cinema que fugia completamente aos predicados habituais”.

Figura 3 - Cena de *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos



Fonte: Portal Memorial da Democracia (2022).

A ruptura artística inaugural de *Rio, 40 graus* é um dos elementos-chave do movimento Cinema Novo, considerado a nascente do cinema brasileiro moderno. Além das produções independentes do Brasil dos anos 1950, a pesquisadora Maria do Socorro Carvalho (2006) atribui as influências do Cinema Novo a outras duas correntes cinematográficas europeias: o já citado Neorrealismo Italiano e a Nouvelle

³ Movimento cinematográfico que despontou nos anos 1940, caracterizado por histórias sobre a classe trabalhadora, filmadas com pouquíssimos recursos. O movimento surgiu em uma época na qual o principal estúdio de produção cinematográfica italiano, a Cinecittà, havia sido bombardeado pelos inimigos de Benito Mussolini. Nesse contexto, um grupo de cineastas resolveu ir às ruas, em locações reais, usando iluminação natural e o mínimo de equipamentos, frequentemente com atores não profissionais, para capturar as histórias da população mais humilde. A maioria tratava de temas como as dificuldades econômicas e sociais na Itália pós-Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945). Dois dos mais importantes precursores do Neorrealismo foram o diretor francês Jean Renoir, com *Toni* (1935), e o italiano Alessandro Blasetti, com *1860* (1934). O impacto do Neorrealismo foi enorme, não apenas na Itália como no surgimento da Nouvelle Vague na França, do Cinema Novo no Brasil, do Cinema Livre na Inglaterra, da Escola de Cinema Polonesa e de diversos outros grupos de cineastas ao redor do mundo. O movimento inspirou ainda diretores do movimento Cinema Paralelo Indiano (KREUTZ, 2018).

Vague Francesa. O radicalismo na abordagem das histórias, as narrativas não lineares, a descentralização dos estúdios para gravação a céu aberto e a inovação de planos e montagem são algumas das características dessas vertentes. A autora discorre que os cineastas cinemanovistas queriam inovar na forma e no conteúdo, uma vez que os temas abordados em seus projetos exigiam diferenciação dos padrões tradicionais de Hollywood, por exemplo.

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado como um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, como prometia o célebre lema do movimento (CARVALHO, 2006, p. 290).

Como parte do ideário cinemanovista, romper com a imagem do Brasil enquanto colônia estimulava criativamente os diretores a resgatar a história do país e propor, através dos recursos cinematográficos, discussões incendiárias sobre diversos aspectos – político, social e cultural. Na concepção de Carvalho (2006), a recuperação histórica do Brasil era adaptada a roteiros que escancaravam rachaduras do nosso passado, como a escravidão e o misticismo religioso, e que traziam esses temas – pouco explorados pelo cinema brasileiro até então – para o centro da roda. Em muitos títulos do Cinema Novo, a repressão, a violência e a liberdade cerceada que deram o tom a muitos acontecimentos políticos da história brasileira serviram como elementos para ambientar a narrativa e conscientizar o povo oprimido a lutar por seus direitos.

Os profissionais do audiovisual considerados fundadores do Cinema Novo são Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Carlos Diegues e Glauber Rocha. Com exceção desses dois últimos, um alagoano e um baiano respectivamente, os demais cineastas são do Rio de Janeiro. O crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (1980) classifica o Cinema Novo como uma vertente carioca que representou o melhor do que era produzido no cinema brasileiro moderno. Nas palavras de Desbois (2016, p. 117), “trata-se de um movimento da juventude burguesa branca do Brasil, revoltada contra o meio de onde

saiu (os ‘ocupantes’) e em busca de um melhor equilíbrio social com os ‘ocupados’ (descendentes de índios ou escravos negros)”.

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada [...] Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social [...] A significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos [...] Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafeira e estádio de futebol (GOMES, 1980, p. 102-103).

Os filmes do Cinema Novo conquistaram êxito no exterior “por um cinema que não explorou o exotismo da cultura brasileira nem criou uma arte ‘universal’ ou panfletária para ser reconhecido” (CARVALHO, 2006, p. 296). A admiração pelos centros de cultura cinematográficos do mundo, sobretudo pela influente crítica europeia, é comprovada pela seleção oficial de títulos cinemanovistas por festivais de cinema consagrados mundo afora.

Restringindo a lista à primeira metade dos anos 1960, alguns filmes que valem menção são *Garrincha, a alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, *Os cafajestes* (1962) e *Os fuzis* (1964), ambos de Ruy Guerra, no Festival de Berlim. A lista do Festival de Cannes, na França, incluiu *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha; *Ganga Zumba, rei de Palmares* (1963), de Carlos Diegues; e *Vidas secas* (1964), de Nelson Pereira dos Santos. Outros títulos brasileiros que marcaram presença nesses festivais, mas que não se enquadram necessariamente na corrente do Cinema Novo são o vencedor da Palma de Ouro – honraria máxima de Cannes – *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, que também assina *Vereda da Salvação* (1965), selecionado em Berlim e *Noite Vazia* (1965), de Walter Hugo Khouri. Uma amostra do quanto o cinema moderno brasileiro recebeu projeção e prestígio internacional.

No Brasil, entretanto, a síndrome moralista da censura perseguia o cinema de vanguarda. De acordo com Simões (1999), enquanto *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol* não enfrentaram maiores problemas pelo crivo da censura, *O*

*pagador de promessas*⁴, por exemplo, sofreu cortes em uma cena de beijo, teve todas as suas cópias recolhidas e ainda teve problemas quanto à sua classificação indicativa. “Enquanto o órgão federal determinou faixa de 10 anos, os funcionários cariocas [do Serviço de Censura do Rio de Janeiro] consideraram que só poderia ser visto por maiores de 18, reduzindo significativamente o público potencial do filme” (SIMÕES, 1999, p. 69).

Ainda mais penoso foi o apedrejamento moral protagonizado pelo Estado e pela polícia ao filme *Os cafajestes*⁵. Simões (1999, p. 63) reconta o episódio que envolveu a liberação da Censura Federal, mas encontrou entraves junto ao chefe de polícia do Rio de Janeiro. Ele avaliou a história como uma “apologia de crimes de atentado ao pudor, estupro, sequestro, extorsão, posse de mulher mediante fraude”, dentre diversas acusações arbitrárias, denunciando que a trama manchava a imagem da chamada Cidade Maravilhosa. Até que *Os cafajestes* fosse finalmente liberado em meados de 1961 pela Justiça Federal – sob o governo do então presidente João Goulart, após a renúncia de Jânio Quadros –, diversas instituições tentaram impedir ou limitar a sua exibição, a exemplo do Tribunal de Justiça da Guanabara e o Juizado de Menores de São Paulo.

Esse episódio de desencontros no que diz respeito à censura de *Os cafajestes* evidencia um cabo de guerra sem precedentes na história do cinema brasileiro, colocando até os setores conservadores contra si mesmos no veredito do filme ser impróprio ou não. Simões (1999) ironiza que as autoridades dos órgãos de censura estavam indecisas acerca do que poderia se considerar imoral, já que somente no Rio de Janeiro, a obra de Ruy Guerra foi liberada e proibida duas vezes. “O Brasil vive uma das mais criativas temporadas cinematográficas de toda a sua história, mas por azar ela coincide com um momento em que a censura emite sinais

⁴ Zé do Burro considera seu burro seu melhor amigo. Assim, quando a fera adoece, Zé faz um juramento de que se seu burro se recuperar, ele carregará uma cruz por todo o país e dará sua terra aos pobres. Baseado na peça teatral homônima do dramaturgo Dias Gomes, com Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Norma Bengell e Geraldo Del Rey no elenco. É até hoje o único filme brasileiro a conquistar a Palma de Ouro, prêmio máximo do Festival de Cannes (SÃO PAULO, 2022).

⁵ Escrito e dirigido por Ruy Guerra, com participação no roteiro de Miguel Torres e Jece Valadão, Norma Bengell compondo o elenco, o drama conta a história de um jovem rico, muito mimado, que ao ver seu pai indo à falência, organiza um plano para reverter a situação. Ele consegue um cúmplice para armar um flagrante do tio rico com uma mulher. O objetivo era tirar fotos e tentar ganhar dinheiro através de uma chantagem. Em novembro de 2015, o filme entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Foi indicado ao Urso de Ouro em 1962 (SANTOS, 2022).

contraditórios. Libera, mas em seguida proíbe. Ou libera e depois volta a avaliar, com rigor ainda maior” (SIMÕES, 1999, p. 81)

Neste imbróglio de desacordos da censura, o revolucionário Cinema Novo dava seus primeiros passos no Brasil. Contudo, tal como menciona Simões (1999, p. 70), “o principal desafio era outro. Que chegou de repente, com data marcada: 31 de março de 1964”.

2.4 O GOLPE DE 1964 E O ANTICOMUNISMO NO CINEMA

Como observado neste capítulo, no período anterior ao golpe militar de 1964⁶, a censura regida pelo Estado se limitava a propor – com êxito, em muitos casos – cortes aos filmes produzidos pelos cineastas brasileiros. Quando alguma cena feria o código moral estipulado pelos censores, esses não hesitavam em retirar o conteúdo do produto final. Alguns títulos tiveram passagens inteiras vetadas; já outros filmes, com o respaldo de movimentos de intelectuais, jornalistas e outros grupos influentes, puderam, através de seus realizadores, requerer uma liminar para rever os direitos de exibição, que eram algumas vezes concedidos pela Justiça Federal. Todavia uma recorrência da censura era: a faixa etária do filme era ampliada, o que restringia o alcance da obra a mais públicos.

Após o golpe de 1964, a situação do cinema com a censura ganhou contornos mais radicais e abortivos. A pesquisadora Leonor Pinto (2006, p. 4) afirma que “o lema central era proibir, sempre que possível. Se as duas opções falhassem, ‘colocar na geladeira’, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito”. Essa estratégia evitava que os produtores recorressem ao departamento de censura porque o filme estaria “em análise” por tempo indeterminado. Essa era uma maneira de o regime militar garantir que o filme não seria exibido, cumprindo o seu dever nacionalista de perpetuar a ideologia da ditadura. Em outras palavras, a ação da censura no mercado cinematográfico brasileiro, bem como em qualquer outro tipo de manifestação artística, era moldar

⁶ O Golpe Militar, conduzido entre 31 de março e 2 de abril de 1964, foi uma conspiração realizada pelos militares e parlamentares contra o governo de João Goulart. O conchavo contra esse presidente aconteceu por conta da insatisfação das elites com os projetos realizados nesse governo, em especial as Reformas de Base. Os militares, então, apresentaram à nação o Ato Institucional nº 1 que permitiu, por meio de eleição indireta, a posse do marechal Humberto Castello Branco como presidente (VIANA, 2005).

seus conteúdos aos projetos políticos do regime militar. Depois de março de 1964, a autora salienta que

a censura é reorganizada, com vistas a servir aos interesses políticos dos militares no poder. A censura praticada no Brasil, de 1964 a 1988, não foi apenas repressão localizada, mas mecanismo essencial para a estruturação e a sustentação do regime militar. No mercado interno usou de todos os artifícios para garantir a maior e a mais eficiente difusão da ideologia vigente, investindo na reorganização do departamento de censura, subordinando-o à Polícia Federal, regulamentando a carreira de censor federal, para a qual passa a ser exigido nível superior, e investindo na formação dos censores com a promoção de cursos internos (PINTO, 2006, p. 3-4).

A autora classifica a reestruturação da censura pós-golpe em quatro fases: a) a moralista, de 1964 a 1966, que pretendia preservar o *modus operandi* conservador dos setores da sociedade que foram favoráveis ao golpe; b) de 1967 a 1968, a autora observa uma crescente militarização dos censores, preocupados com o cunho político dos filmes; c) a partir de 1969, com a instauração do Ato Institucional nº 5⁷, a autora define a censura como político-ideológica, assumindo de forma escancarada a sua faceta mais violenta com a repressão e o enfrentamento direto; d) por fim, de 1975 a 1988, Pinto (2006) nota que a censura é deslocada das salas de cinema para proibir a transmissão de produções brasileiras “subversivas” na televisão, meio que foi se popularizando cada vez mais no decorrer dos anos.

Para os estudos trazidos neste trabalho, vamos focar a terceira fase da ação da censura no pós-golpe, período em que os filmes deveriam refletir os projetos da ditadura no plano político. Quando *Rio, 40 graus* (1955) foi banido sob acusações da censura de ser um filme com valores comunistas, Simões (1999, p. 49) caçoa que esta era ainda uma argumentação rudimentar. Foi após o golpe que, segundo ele, “o anticomunismo perdeu a sua característica folclórica, quase artesanal, tornando-se assunto de estrategistas [...] Trata-se, em 1964, da indústria do anticomunismo”.

⁷ De todos os atos institucionais editados o AI-5 foi com certeza o mais famoso e mais duro de todos eles. Foi emitido por Costa e Silva considerado fazer parte da chamada “linha dura” e é considerado o marco para os anos de maior repressão durante o regime. Com o AI-5 o presidente pode intervir em Estados e municípios, suspender direitos políticos de qualquer cidadão por 10 anos, cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais sem qualquer limitação imposta pela Constituição, decretar o recesso do Congresso Nacional que somente poderia voltar a funcionar após a convocação do próprio presidente, como também suspendeu a garantia de habeas corpus para determinados tipos de crimes (GUAIRO, 2019).

À exceção de interdições mais severas, um dos títulos festejados afetado pela paranoia anticomunista foi *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965)⁸, de Roberto Santos. Simões (1999) afirma que o seu realizador entrou em depressão profunda ao saber dos ataques feitos ao seu filme. Em Belo Horizonte, por exemplo, um dos diretores da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) exigiu que todos os cartazes do filme fossem recolhidos do campus e não autorizou a exibição da obra sob o argumento de que o pôster do filme era vermelho, a cor que remete ao comunismo.

Por outro lado, *Terra em transe* (1967)⁹, de Glauber Rocha, teve suas poucas cópias recolhidas em todo o território nacional por ser “perigoso e marxista”, opinião consensual de militares que foram convidados a assistir e avaliar o teor político do filme, um dos marcos do Cinema Novo. A respeito de *Terra em transe*, Pinto (2006, p. 8) cita o cineasta Carlos Diegues, que considerava “o filme mais atacado, repudiado, odiado, de toda a história do movimento”.

No entanto, os censores não contavam que o filme, um mês após a sua interdição no Brasil, causaria um reboiço no Festival de Cannes, de onde *Terra em transe* saiu com dois prêmios prestigiosos, incluindo o atribuído pela Fipresci (Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica). Com projeção mundial e para manter a imagem do Brasil no exterior de “pátria democrática”, sob a ira dos militares, o filme assinado por Glauber Rocha finalmente ganhou as salas do circuito exibidor brasileiro. Esse acontecimento provocou “irritação em ambientes militares mais ‘sensíveis’, que precisaram engolir uma rebelião contra as determinações oficiais e aguentar um pedido de revisão com pressões vindas até do exterior” (SIMÕES, 1999, p. 95).

⁸ Baseado no conto homônimo do drama Sagarana, de João Guimarães Rosa, dirigido por Roberto Santos e com Leonardo Villar e Joffre Soares compondo o elenco, conta a história de Augusto Matraga, um violento fazendeiro traído pela esposa, emboscado por seus inimigos e dado como morto. É salvo e volta-se para a religiosidade, mas é instigado quando conhece Joãozinho Bem Bem, jagunço que o faz viver um conflito interno. Matraga começa então a oscilar entre seu temperamento agressivo e o misticismo que não consegue mais abandonar. Foi vencedor do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1966. Em novembro de 2015, o filme entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. O filme teve um *remake* dirigido e roteirizado por Vinícius Coimbra e Manuela Dias em 2011 e tem os atores João Miguel, Vanessa Gerbelli, Chico Anysio e José Wilker em seu elenco.

⁹ O filme brasileiro de 1967, do gênero drama, roteirizado e dirigido por Glauber Rocha utiliza como metáfora um país fictício da América Latina, e com o fio condutor do transe da personagem principal, Glauber faz uma crítica abrangente da política que vai dos líderes autoritários de direita aos líderes populistas e às organizações políticas de esquerda. Eldorado, um país fictício da América Latina, brilha com a luta interna pelo poder político. Um jornalista cansado se opõe a dois candidatos políticos igualmente corruptos: um pseudopopulista e um conservador.

Figura 4 - Cena de *Terra em transe*, de Glauber Rocha



Fonte: Portal Instituto Moreira Salles (2022).

No ano seguinte ao lançamento de *Terra em transe*, mais precisamente no dia 13 de dezembro de 1968, é assinado o Ato Institucional nº 5 (AI-5). No pacote, as garantias constitucionais foram eliminadas e o Congresso Nacional foi fechado por tempo indeterminado. A censura absoluta estipulada pelo AI-5 veio acompanhada pela profissionalização dos censores. De acordo com Pinto (2006, p. 11), o primeiro curso registrado para a formação dos censores foi criado em 1972, e a intenção era a análise de possíveis “propagandas subversivas” nos filmes, uma vez que “na análise da produção cultural, a preocupação agora é com a ‘ditadura comunista’”. Simões (1999, p. 94) afirma que os censores, apelidados de “intelectuais do regime militar”, eram “analfabetos em termos de cinema, de linguagem e de cultura audiovisual”. Pinto (2006, p. 4) sublinha a limitação intelectual dos censores, baseando-se nas interpretações deturpadas e nos erros gramaticais grotescos em seus pareceres, porém lamenta que essas imperfeições “nunca impediram a Censura de ser um dos mais competentes órgãos de repressão da ditadura e, seguramente, um dos pilares de sustentação do regime”.

O AI-5, podendo ser considerado um segundo golpe do regime militar, mais incisivo na sua restrição às expressões artísticas, na concepção de Maria do Socorro Carvalho (2006, p. 305), “aumentou o distanciamento do Cinema Novo de sua temática social e política, levando-o a uma fase de reflexão sobre seu próprio cinema, a cultura e a história brasileira recente”. É o que Pinto (2006) define como a inauguração da metáfora e da alegoria no cinema de resistência. Alguns filmes que

compreendem esta fase são *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)¹⁰, de Glauber Rocha; *Macunaíma* (1969)¹¹, de Joaquim Pedro de Andrade; *Brasil, anos 2000* (1969)¹², de Walter Lima Jr.; e *Os Herdeiros* (1970)¹³, de Carlos Diegues.

Sob o cabresto político do AI-5, a imprensa até então poupada foi inserida no contexto dos censores. Os filmes submetidos para análise neste período, de acordo com Simões (1999, p. 120), “enfrentaram um rigor muito maior para a sua liberação. Os cineastas passam por um verdadeiro sufoco, sofrem humilhações, vivem situações kafkianas, ameaçadoras”. De acordo com Pinto (2006, p. 4), “a censura, hierarquicamente bem organizada, foi sagaz, implacável, poderosa e suas decisões frustraram sonhos, impediram caminhos, abortaram promessas e calaram gerações”.

Passar pelo crivo da censura e ter a sua liberdade de expressão nivelada pelo Estado era uma situação extremamente frustrante para muitos artistas; e então, houve um momento decisivo de buscar soluções para darem continuidade aos seus trabalhos.

Os primeiros meses após a edição do AI-5 trazem perspectivas sombrias para os compositores, músicos, artistas plásticos, cientistas

¹⁰ O filme brasileiro de 1969, do gênero aventura e western, dirigido por Glauber Rocha. Antônio é um outrora grande assassino de líderes populistas e revolucionários no Brasil, cuja velhice e falta de trabalho o reduziram a uma vida de ociosidade e insegurança. Quando ele consegue um novo contrato, descobre que seu último alvo, Coirana, é um jovem líder carismático e envolvente com ideias significativas. A narrativa envolvente dentro do olhar metalinguístico comum ao Cinema Novo, a câmera arrastada e a música vibrante nordestina dão quase uma impressão de continuação a *Deus e o Diabo*. Por muitos é considerado a obra prima do Mestre Glauber, já passado a fase experimental da primeira leva de filmes (PIZZINI, 2006).

¹¹ O filme brasileiro, de 1969, do gênero comédia e fantasia, escrito e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, baseado na obra homônima de Mário de Andrade, conta a história de Macunaíma, um homem negro adulto nascido em uma aldeia na selva brasileira, que mais tarde se transforma magicamente em um homem branco antes de fazer uma viagem cheia de aventura para a cidade de São Paulo. Uma vez lá, ele se torna uma espécie de dândi, apaixonando-se por Ci, uma revolucionária que morre em um bombardeio acidental. Depois de roubar um industrial implacável, Macunaíma retorna à sua aldeia, onde encontra seus conhecimentos recém-adquiridos e posses de pouca utilidade. Macunaíma representa o típico brasileiro, que acaba sendo devorado pelo sistema, há uma tendência geral que identifica a retórica do filme à corrente tropicalista (GUEDES, 2011).

¹² O filme dirigido por Walter Lima Jr. com Raul Cortez é contextualizado no Brasil do ano de 2000, parcialmente devastado pela Terceira Guerra Mundial. Uma família de imigrantes chega a uma pequena cidade, à qual dão o nome de “Me Esqueci”. O trio é recrutado por um indigenista para fingir-se de índios durante a visita de um general. No dilema entre integrar-se ao sistema ou preservar a liberdade individual, a família caminha para a desagregação enquanto a cidade se prepara para o lançamento de um foguete espacial (ADORO CINEMA, 2022)

¹³ Crítico da burguesia brasileira em relação ao poder e ambientada nos anos 1930 a 1964, o filme lançado em 1970, foi produzido durante o AI-5 e teve o título original *Brado Retumbante* censurado e trocado por *Os Herdeiros* como forma de denúncia sobre legado do populismo na política brasileira. A crônica, apesar de contar com orçamento relativamente baixo, foi filmada em Brasília, Vassouras, São Paulo e Rio de Janeiro, com cenários de várias épocas, muitos atores, incluindo Sérgio Cardoso no papel principal e sem roteiro, como uma das marcas do cinema novo presente na produção (BARBEDO, 2016).

sociais, dramaturgos, atores, cineastas, professores, estudantes e padres; enfim, para todos os que não se afinam com as novas regras. Muitos investem na clandestinidade, partindo para a luta armada. Há os que preferem o caminho do aeroporto, por onde passam milhares de pessoas rumo ao exílio forçado ou voluntário. Em pouco tempo, nossos principais artistas e pensadores estão formando comunidades na Europa, de onde seguem a distância os acontecimentos (SIMÕES, 1999, p. 138).

Considerando o apreço conquistado pelos exemplares do cinema moderno brasileiro no exterior, sobretudo na Europa, nesse início da década de 1970 foram dados os primeiros passos rumo a terras estrangeiras. É justamente sobre o fenômeno do exílio que será concentrado o próximo capítulo.

3 O MOVIMENTO DO EXÍLIO

3.1 A SUBJETIVIDADE DO EXÍLIO

Ao deparar-me com diversos estudos e trabalhos acadêmicos de caráter historiográfico sobre o período da ditadura civil-militar brasileira, percebi que a maioria explora as consequências das intervenções da estrutura estatal nas mais variadas camadas sociais. Se considerarmos que foram 21 anos de regime autoritário no país, conclui-se que são inúmeras as esferas esmiuçadas pelos pesquisadores em seus trabalhos, com diferenciações de objetivos e metodologias. A experiência no exílio, todavia, não está entre os temas mais acessados.

A pesquisadora Denise Felipe Ribeiro (2010) relata a escassez de trabalhos que se dedicam a contar a história de exilados brasileiros durante o regime militar. Ao comparar estudos brasileiros com estudos de outros países da América Latina, a autora salienta que existem muito mais pesquisas sobre o exílio em países como Chile e Argentina, e que elas são mais significativas e aprofundadas. No Brasil temos uma abordagem exclusivamente focada em livros de memória e depoimentos.

A partir de algumas dessas publicações seminais o presente capítulo vai traçar um recorte da experiência exilar vivenciada por brasileiros no exterior. Em seguida abordaremos especificamente os artistas do audiovisual que buscaram abrigo em outros países.

É necessário ressaltar que este trabalho evita minimizar vivências individuais e torná-las coletivas por conveniência, em um movimento reprovável de colocar todas as experiências em uma mesma caixa. Rejeitando o reducionismo, portanto, pretende-se abordar o exílio considerando a diversidade das trajetórias.

Para alcançar esse objetivo, é essencial recorrer às contribuições da historiadora Denise Rollemberg, que classifica o exílio como uma experiência heterogênea. Em seu vasto estudo sobre o tema na obra “Exílio – entre raízes e radares” (1999), a autora traça uma análise do exílio brasileiro levando em consideração relatos pessoais (entrevistas), cartas, manuscritos, fotografias e qualquer tipo de plataforma documental produzida pelos exilados. É possível identificar perspectivas diversas, não se prendendo exclusivamente ao contexto histórico e de ruptura política da época. A historiadora vai além ao estabelecer uma abordagem pessoal e emocional de quem viveu anos no exílio, oferecendo um

panorama dos objetivos dos excluídos da vida pública no Brasil e como se deu a adaptação em terras estrangeiras.

Essas vivências plurais, sejam elas ligadas à militância ou a simples atividades cotidianas, como estudos ou ligadas ao campo profissional, culminam na diversidade das trajetórias individuais que Rollemberg (2007) explicita em seus estudos.

As trajetórias no exílio variaram não só de pessoa para pessoa, mas também *na* mesma pessoa, segundo razões explicadas, muitas vezes, pelas circunstâncias históricas, mas que vão muito além destas, dizem respeito a um mundo subjetivo que só a História, como campo de conhecimento, não dá conta (ROLLEMBERG, 2007, p.1).

A subjetividade de testemunhos dos exilados brasileiros também compõe a obra coletiva “Memórias do Exílio, Brasil 1964 - 19??” (1978). Segundo seus idealizadores, a ideia de reunir essas memórias em um livro surgiu de brasileiros que estavam exilados na Polônia, país com vasto histórico de emigrações políticas. Eles se depararam com um material abrangente de memórias coletivas que são consideradas essenciais para a bagagem cultural do país e que hoje formam um acervo histórico valioso (CAVALCANTI; RAMOS, 1978).

Inspirados pelos poloneses, os idealizadores do projeto, partindo do pressuposto de que o exílio é uma realidade brasileira pós-golpe de 1964, tinham como objetivo a recuperação da cultura nacional por meio de memórias coletivas. Inicialmente essas memórias foram sendo reunidas através de um questionário que os exilados responderam para compartilhar suas vivências. Posteriormente, o método utilizado foi a entrevista - o que acarretou aumento da equipe de trabalho e encarecimento na viabilidade do projeto, com viagens, despesas com correios e transcrição das fitas gravadas para o papel.

Os autores afirmam que as perguntas direcionadas aos brasileiros exilados pertenciam a dois grupos de problema. O primeiro é de ordem temporal. Os entrevistados eram convidados a dissertar sobre o “antes e o depois” do exílio, com o intuito de “gerar um maior conhecimento da influência dos condicionamentos institucionais, mas principalmente averiguar as transformações a nível pessoal, no social e no ideológico” (CAVALCANTI; RAMOS, 1978, p. 12). O outro grupo posiciona-se no campo espacial: “de onde e para onde”.

Precedente às entrevistas, consta uma breve ficha técnica dos entrevistados exilados, contendo a profissão exercida no Brasil, data do exílio, lugares que habitou no exterior e o alegado crime. Entre as pessoas entrevistadas, nota-se que todas tiveram participação ativa no enfrentamento contra a ditadura, eram membros da resistência ao horror imposto pelos militares. Dentre os entrevistados conhecidos, como o artista e intelectual Abdias do Nascimento¹⁴ e o cientista político e organizador da Ação Popular (AP), Herbert José de Souza, o Betinho¹⁵, somam-se nomes de civis anônimos que atuavam como jornalistas, líderes estudantis, líderes operários, ativistas pelos direitos humanos, entre outras funções.

Ainda que o conteúdo das entrevistas busque demarcar os participantes enquanto cidadãos ou cidadãs comuns, resgatando a origem, criação, infância, vocação profissional, entre outros temas de caráter pessoal, inevitavelmente as respostas coletadas e a condução da conversa esbarram no viés político. Contudo, os coordenadores da obra são enfáticos em esclarecer que

embora tratando de pessoas eminentemente políticas, esta não é uma documentação da atividade política enquanto tal. Via de regra, a política é feita por intermédio de organizações sociais. Seus documentos têm de acomodar as pressões e as próprias regras às formações coletivas. Aqui, buscamos ouvir os indivíduos! Não é possível separar o indivíduo do membro desta ou daquela organização, mas fizemos um esforço para relaxar os mecanismos de autocensura implicados na disciplina organizativa. O clima de bate-papo favoreceu essa disposição (CAVALCANTI; RAMOS, 1978, p. 15).

Rolleberg (1999) pontua que é uma predominância, quase uma exclusividade entre os pesquisadores sobre o exílio explorar o tema com enfoque no

¹⁴ Acadêmico, artista, poeta, dramaturgo, ativista pan-africano e político afro-brasileiro. Criador do Teatro Experimental do Negro (1944), do Museu de Artes Negras (1950), organizador da Convenção Nacional dos Negros Brasileiros (1946), do Primeiro Congresso dos Negros Brasileiros (1950) e do III Congresso da Cultura Negra nas Américas (1982). Professor Emérito da State University of New York em Buffalo, foi o primeiro congressista afro-brasileiro a defender os direitos humanos e civis dos negros no Legislativo Nacional, em 1983. Foi Secretário de Defesa e Promoção do Povo Negro do Estado do Rio de Janeiro e Secretário de Direitos Humanos e Cidadania. Como curador do projeto Black Arts Museum, começou a desenvolver seu próprio trabalho criativo (pintura) e, a partir de 1968, expôs amplamente nos Estados Unidos, Brasil e exterior. Recebeu reconhecimentos nacionais e internacionais por seu trabalho, incluindo o prêmio especial Toussaint Louverture da UNESCO por contribuição à luta contra o racismo, concedido a ele e ao poeta Aimé Césaire em 2004. Foi oficialmente indicado ao Prêmio Nobel da Paz de 2010 (MACEDO, 2005).

¹⁵ Um dos maiores ativistas dos direitos humanos no Brasil, responsável pelo projeto Ação da Cidadania Contra a Fome e a Miséria e pela Vida, Betinho fez campanhas pela ética na política e em prol da reforma agrária e dos direitos dos povos indígenas (TV BRASIL, 2012).

desenraizamento da pátria sob perseguição política ou como meio de evitar que o futuro exilado virasse um alvo dos militares. Para a autora, “quando o exílio é descoberto, pode existir um certo pudor em reconhecê-lo como tal” (p. 35). O já citado livro “Memórias do Exílio, Brasil 164 - 19??” é um exemplo que se desdobra na elaboração de uma percepção essencialmente negativa do exílio, trazendo à tona a solidão, violência, insegurança, isolamento, incompreensão e incertezas em seus depoimentos.

De acordo com a autora, historicamente a conceituação consensual do exílio implica em “afastar/excluir/eliminar grupos ou indivíduos que, manifestando opiniões contrárias ao *status quo*, lutam para alterá-lo” (1999, p. 25). A situação do exilado é conduzida sob esses termos de “castigo”, uma espécie de abandono no qual o anonimato é inevitável. A construção pessoal do homem a partir de seus projetos e motivações é desmantelada por conta do exílio, o que resulta, segundo a historiadora, em uma situação de despersonalização. “O exílio rompe com o conforto da relação na qual o homem é reconhecido” (ROLLEMBERG, 1999, p. 25).

Partindo desse conceito de crise de identidade, salientam-se as consequências emocionais extremas que o exílio provocou na vida de muitas pessoas em meio à ausência de perspectivas. Podemos citar como exemplo os casos do frei Tito de Alencar e da ativista Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora), que cometeram suicídio enquanto viviam no exterior em 1971 e 1976, respectivamente, ambos com apenas 31 anos de idade. Para Rollemberg (2007, p. 10), “a morte foi o caminho que frei Tito de Alencar e Maria Auxiliadora Lara Barcellos encontraram para pôr fim ao medo, ao vazio e à loucura”.

Os agentes exilados citados no parágrafo acima, frei Tito de Alencar e Dora, foram centrais ou ao menos citados em produções audiovisuais que tratam da ditadura civil-militar. No caso do religioso, destacamos o curta-metragem biográfico *Frei Tito* (1983), de Marlene França; *Ato de fé* (2004), de Alexandre Rampazzo; e a adaptação cinematográfica do livro *Batismo de sangue*, escrito por Frei Betto em 1982 e traduzido para o cinema em 2007 pelo cineasta Helvécio Ratton. No caso de Dora, duas obras merecem menção: o documentário *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro; e *Quando chegar o momento (Dora)*, realizado em 1978 a quatro mãos pelo sueco Lars Säfström e pelo cineasta brasileiro em exílio, Luiz Alberto Barreto Leite Sanz.

Em seus trabalhos, Rollemberg (2007) se debruça sobre os preceitos da

psicanálise e explora o sentimento de “luto social” e “estranhamento”, que a autora identifica como uma sensação presente e partilhada no exilado. Ela sugere “conhecer as histórias, as trajetórias de vida para melhor conhecer a História” (ROLLEMBERG, 2007, p. 2). A autora não descarta as passagens subjetivas e os traços de personalidade dos indivíduos que encontraram no exílio a solução para continuar a trilhar seus caminhos.

A ideia é analisar as condições de se viver no exílio com lentes mais ampliadas, com subjetividade e atento à diversidade dos relatos. Rejeitando o romantismo, é claro, mas também sem o comodismo de decretar todas as trajetórias como coletivas e degradantes.

Há depoimentos que enfatizam a maravilha de deixar um país sob ditadura (ou um país/Chile) e, da liberdade, viria a força para superar as dificuldades cotidianas. Já para outras pessoas o dia a dia foi um drama insuportável, que levou, no limite, à loucura ou até mesmo ao suicídio, evidenciando o quão dilacerante a dor do exílio pode ser (ROLLEMBERG, 2007, p. 6).

Faz-se necessário esclarecer que os efeitos irreparáveis provocados pela experiência do exílio não estão colocados em xeque neste trabalho. A percepção negativa do exílio brasileiro discutida na maioria dos trabalhos é legitimada pelas centenas de histórias registradas, inclusive nas obras supracitadas neste capítulo. Entretanto, é interessante organizar os fatos em sua cronologia e relativizar o tratamento dado ao tema do exílio, principalmente se ponderarmos que anterior ao afastamento e exclusão do país de origem, houve lutas políticas nas quais as vítimas do autoritarismo sobreviveram e tiveram suas vidas preservadas. “O exílio é fruto da exclusão, da negação, da dominação, da anulação, da intolerância. Em si, guarda valor negativo [...] mas o exílio é também a negação da negação, a luta pela afirmação, a resistência” (ROLLEMBERG, 1999, p. 24).

Amparada pelos estudos psicanalíticos, a autora propõe analisar os elementos presentes entre os extremos para se ter uma compreensão do que é o exílio, o que inclui o acesso a uma esfera subjetiva dos exilados. Não são ignorados as incertezas e o medo do desconhecido estimulados pela experiência exilar; pelo contrário, o movimento é de incorporar o aspecto negativo a um inevitável choque cultural.

As memórias no exílio e do exílio brasileiro dos anos 1960 e 1970 são memórias de estranhamento, desenraizamento, sofrimento, perdas, luto, dor, confusão, loucura, morte. Mas também de descobertas, aprendizado, enriquecimento, redefinições, amplitudes, nascimentos, resistência, vida. O diálogo entre História e Psicanálise contribuiu na compreensão de diversidades, contradições e dubiedades que a experiência impõe ao exilado (ROLLEMBERG, 2007, p. 2).

Dessa forma, uma “dupla face” do exílio é apresentada. Ao mesmo tempo em que se articulam conflitos e vivências dolorosas, surge a possibilidade de descoberta, renovação, renascimento, transgressão. Não temos aqui, evidentemente, a intenção de reproduzir algo semelhante a um discurso típico do abjeto núcleo de palestrantes que exaltam o enriquecimento pessoal por meio da superação e do sofrimento. Entretanto, Rollemberg (1999, p. 33) pontua que o exílio também pode ser uma oportunidade de transformação e de recomeçar uma nova vida.

A autora argumenta que alguns sintomas, como o luto – não só pelos “mortos” e “presos políticos”, mas o luto “social” e a perda de seus referenciais – são postos como sintomas coletivos para todos os desenraizados; já outros sintomas possíveis durante o processo de adaptação, o de encarar o exílio como uma ampliação de horizontes, por exemplo, nem sempre é manifestado pelos exilados em sua totalidade. Daí a importância defendida pela historiadora de examinar o exílio em sua diversidade, de contar a história do exílio a partir das histórias de vida dos exilados, além de recorrer às ciências e campos do conhecimento (sociologia, antropologia, literatura, psicologia, entre outras) para compreender o tema com mais riqueza, amplitude e analisar as suas multiplicidades. Para Rollemberg (1999, p. 46), secundarizar certos aspectos, como a estrutura cultural e psicológica do exilado, corre o risco de produzir “uma visão parcial e limitada da experiência concreta”.

3.2 “BRASIL, AME-O OU DEIXE-O”

Um convite declarado à clandestinidade e à expatriação travestido de slogan político, “Brasil, ame-o ou deixe-o” foi utilizado durante o governo do General Emílio Médici¹⁶ (1969 – 1974), período considerado pelos historiadores como os “anos de

¹⁶ Presidente ditador militar do Brasil, entre os anos de 1969 e 1974. Durante o seu governo, o país

chumbo” por conta do agravamento da repressão policial regida pelos decretos do Ato Institucional nº 5. O mote, de cunho nacionalista, evidenciava a intenção de eliminar brasileiros que fossem contrários à nova ordem política identificada com a ditadura civil-militar e fundamentada na dita obediência civil. O slogan não era transparente em dizer qual seria a resposta dada pelo Estado a quem não “amar” o Brasil ao gosto dos militares; o slogan não explicita a perseguição, a prisão política, as sessões de tortura e os assassinatos protagonizados pelos militares àqueles que decidiam não deixar o país.

Cumprindo o papel de isolar grupos sociais de luta, o exílio foi a saída encontrada por muitos brasileiros, sobretudo advindos de uma classe média escolarizada. O tal slogan data do final dos anos 1960, mas o movimento de desterro no período que envolve a ditadura civil-militar teve início em seu primeiro ano, 1964, logo após o golpe do dia 1º de abril.

Concentrando-se nos indivíduos brasileiros que viveram exilados nas décadas de 1960 e 1970, Rollemberg (1999) os separa em duas gerações: a geração de 1964, cujos representantes estavam mais diretamente ligados a movimentos reformistas, além de sindicatos e partidos de esquerda; e a geração de 1968, formada majoritariamente por jovens revolucionários que participaram de movimentos estudantis. Apesar das diferenças entre as pessoas que compunham as duas gerações, como idade, estabilidade profissional e financeira e as dificuldades de se adaptarem em território alheio, a autora é assertiva ao sublinhar o mal-estar geral de que

o exílio foi, para as gerações 1964 e 1968, a ruptura com uma realidade e o desenraizamento do universo de referências que dera sentido à luta. A derrota de um projeto político e pessoal, o estranhamento em relação a outros países e culturas, as dificuldades de adaptação às novas sociedades, o sentimento de infantilização que a adaptação muitas vezes implica, o não-reconhecimento nos novos papéis disponíveis, tudo isto subvertia a imagem que os

viveu o chamado "Milagre Brasileiro" caracterizado pelo crescimento do PIB, da renda per capita e a triplicação da dívida externa com aumento de concentração de renda, e também os "Anos de Chumbo", uma vez que a ditadura civil-militar atingiu seu pleno auge, com controle das poucas atividades políticas toleradas, a repressão e a censura às instituições civis foram reforçadas e qualquer manifestação de opinião contrário ao sistema, foram proibidas. Foi um período marcado pelo uso sistemático de meios violentos de repressão como a tortura e o assassinato (CORDEIRO, 2009).

exilados tinham de si mesmos, desencadeando crises de identidade (ROLLEMBERG, 2007, p. 5).

Conforme abordado brevemente no início do capítulo, a experiência do exílio brasileiro deve ser considerada heterogênea por vários elementos que se digladiam, como o país de destino e suas diferentes realidades de adaptação e inserção social. Ao colher testemunhos de inúmeros entrevistados, Rollemberg (1999) se estende na classificação dos exilados e nas motivações que levaram ao desterro: houve os que foram de fato perseguidos pelo regime militar; os que foram atingidos pelo banimento; aqueles que não aprovavam o grau de violência que o Brasil estava imerso; as pessoas que foram acompanhar filhos ou cônjuges; entre outros casos que, independentemente das razões, de acordo com a historiadora, são pessoas estabelecidas como exiladas.

De acordo com Rollemberg (1999), é impossível quantificar os brasileiros que experienciaram o exílio, ainda mais se considerarmos o amplo sentido de exílio defendido pela autora. Foram várias tentativas frustradas de contabilizar, mas, de acordo com os seus escritos, os números não indicam fonte oficial ou alguma referência confiável.

No mais, fixando-se no contexto da ditadura civil-militar, o exílio pode ser interpretado como uma vitória e um incômodo para os militares. A vitória consiste no afastamento de manifestantes que não compactuavam com a nova ordem política e econômica; e o incômodo estava expresso no ódio dos militares a quem conseguia deixar o país e continuassem no exterior as ondas de denúncia que iam de encontro à imagem que a ditadura civil-militar - apoiada por potências mundiais, como os Estados Unidos - queria sustentar no exterior (ROLLEMBERG, 1999, p. 48).

No próximo capítulo falaremos sobre alguns catalisadores do incômodo da ditadura civil-militar no exílio: artistas que utilizaram da manifestação intelectual no meio cinematográfico para exercer um cinema militante com causa bem definida. Nenhum dos exilados denunciaram exatamente o regime militar no Brasil; porém, dentro das suas limitações políticas e geográficas, fizeram do cinema um veículo para exercitar o espírito revolucionário, pois conforme Rollemberg (1999, p. 35), “o exílio também pode ser – e frequentemente é – o lugar da resistência, da continuidade da luta”.

4 CINEASTAS BRASILEIROS NO EXÍLIO

Tendo em consideração as contribuições de Rollemberg (1999) sobre o exílio como um caleidoscópio de experiências plurais, neste capítulo, optamos por priorizar as vivências no exterior de três diretores brasileiros: Carlos Diegues, Silvio Tendler e Murilo Salles. O trio se direcionou para terras estrangeiras na primeira metade da década de 1970, porém cada um compartilha histórias singulares e distintas entre si, a começar pelos destinos que escolheram fixar residência provisória: França, Chile e Moçambique, respectivamente. Nesses países eles seguiram trabalhando como profissionais do audiovisual, entre percalços e oportunidades únicas.

Além de comprovar a diversidade da experiência exilar, a escolha destes três diretores se fundamenta em três motivos: 1) como a repressão cultural foi capaz de atravessar o Atlântico e impedir a produção no exterior assinada por um brasileiro (Diegues); 2) como os outros dois brasileiros (Tendler e Salles) evocaram a memória através da imagem em movimento e ajudou na escrita da história dos países onde foram abrigados, valendo-se do registro contemporâneo e de materiais de arquivo; 3) ao contrário de Glauber Rocha, por exemplo, não é comum o nome destes realizadores serem mencionados em trabalhos acadêmicos quando se aborda o exílio de cineastas brasileiros, portanto, a opção de priorizá-los.

A estrutura do capítulo seguirá a seguinte ordem na exposição dos conteúdos: Carlos Diegues e sua relação com a censura no exílio; o então jovem Silvio Tendler e sua participação na execução do documentário coletivo *La spirale* (1976); Murilo Salles e sua estreia na função de diretor com o longa-metragem moçambicano *Estas são as armas* (1978).

4.1 CARLOS DIEGUES: CENSURA PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS

Em formato de entrevista tradicional, estruturado no clássico perguntas e respostas, a autora Silvia Oroz (1984) propõe no livro “Carlos Diegues - Os filmes que não filmei” uma reflexão desse fenômeno da criação cinematográfica, passeando exclusivamente por cada um dos nove longas-metragens que compõem a filmografia do cineasta até 1982. A exceção entre os longas percorridos é o média-metragem *Séjour* (“Permanência” em tradução livre), lançado em 1970, o qual a

entrevistadora classifica como “vital no processo do autoexílio europeu” do cineasta (OROZ, 1984, p. 10).

Diegues e a esposa permaneceram por dois anos exilados na Itália e França, entre 1969 e 1971. “Foi uma época muito difícil, mas também foi a gestação da maturidade de minha vida. Nasceu minha filha, meu casamento se consolidou porque viajei com a minha mulher, vivi fora e com dificuldades” (DIEGUES apud OROZ, 1984, p. 70). Em termos profissionais, o realizador afirma que foram anos complicados. Ainda que mantivesse contato com produtores de cinema importantes que conheceu em sua passagem pelos Festivais de Cannes e Veneza, ele não conseguia executar seus roteiros, ainda que mantivesse contato com produtores de cinema importantes que conheceu em sua passagem pelos Festivais de Cannes e Veneza, onde foi exibido o seu último filme concluído no Brasil, *Os herdeiros* (1970).

Além do destaque para as produções dirigidas por Carlos Diegues, Oroz (1984) faz jus ao título de sua obra ao especular durante a entrevista a respeito dos filmes engavetados e dos motivos pelos quais alguns desses projetos promissores não terem sido filmados. A autora defende que um projeto não é extinto quando se há uma resposta negativa, já que os filmes não-filmados podem ser materializados nos filmados por meio de diferentes recursos narrativos. Para ela, “é inegável que o conhecimento mais profundo de um cineasta abarca uma totalidade que inclui também o não realizado” (OROZ, 1984, p. 7). Nos próximos parágrafos, concentramo-nos nos filmes não-realizados por Carlos Diegues em seu exílio.

Na entrevista, o cineasta rememora dois projetos de filmes que não foram concretizados. O roteiro do primeiro, intitulado *Festa ao sol*, foi proibido pela censura do ditador Francisco Franco¹⁷ ao ser submetido aos produtores interessados e nunca saiu do papel. (OROZ, 1984).

O cineasta exilado também recebeu uma proposta do Instituto de Cinema da Argélia para realizar um filme no país. Em *A milésima segunda noite* a história seria centrada na “adaptação de um povo árabe - com uma tradição muçulmana muito religiosa - ao socialismo e aos conflitos da assimilação” (DIEGUES apud OROZ, 1984, p. 71). O cineasta descreve a sua experiência na Argélia pós-independência

¹⁷ Francisco Franco Bahamonde foi um general espanhol que liderou as forças nacionalistas na derrubada da Segunda República Espanhola durante a Guerra Civil no país e, posteriormente, governou a Espanha de 1939 a 1975 como ditador, assumindo o título de Caudilho, tipo de líder populista que exerce poder militar e político (CAVICHIOLO; GALLO, 2022).

da França¹⁸ como incômoda, por observar aspectos arcaicos da sociedade argelina, como a submissão da mulher em um contexto socialista e a grande desigualdade entre os povos. A exemplo, ele cita a existência de universidades de alto nível tecnológico rodeadas por uma “terrível miséria” (p. 71).

A intenção de Diegues com *A milésima segunda noite* não era condenar o regime argelino, mas analisar algumas questões sociais pós-libertação do imperialismo francês; era fazer um retrato da Argélia naquele momento histórico.

O cineasta relembra que ao enviar o roteiro para o Instituto de Cinema recebeu a devolutiva de que queriam um filme sobre a revolução argelina, nos moldes do clássico *A batalha de Argel* (1966)¹⁹, de Gillo Pontecorvo. Eis que Diegues fez uma comparação inevitável: “fazer na Argélia um filme sobre a ditadura no Brasil” (DIEGUES apud OROZ, 1984, p. 72). O entrevistado deixa nítido o seu desinteresse e defende que julgava a ideia controversa.

Em suma, os projetos inacabados/engavetados de Carlos Diegues durante o seu período de autoexílio na Europa decorreram de impedimentos pela censura franquista na Espanha e pela negação do Instituto de Cinema da Argélia por diferenças criativas e ideológicas.

Eis que *Séjour*, rodado na França a convite de uma emissora local, foi lançado em 1970 sob a assinatura de Diegues, único filme concluído em seu exílio. Com 55 minutos de duração, o média-metragem pode ser classificado como um híbrido entre ficção e documentário, e retrata a viagem de um brasileiro pelo território francês, expondo seus sentimentos como estrangeiro vivendo em outro país. O resultado mescla depoimentos de pessoas comuns abordadas nas ruas com imagens de filmes cultuados do cinema francês, o que demonstra a admiração do realizador pelo país onde escolheu viver por tempo determinado.

A priori, pelo tom solar e convidativo da obra, *Séjour* mais parece um cartão-postal da França, um filme com olhar apaixonado e sob encomenda para reafirmar a

¹⁸ A Argélia, entre 1525 a 1830, era o principal polo de poder do Império Otomano na região do Magreb, localidade estratégica que os turcos utilizaram para praticar ataques contra o transporte marítimo europeu. A invasão francesa na Argélia se inicia em 1830 com bombardeios navais na cidade de Argel, rapidamente as tropas do governante otomano são derrotadas e se inicia uma resistência tribal generalizada no território. O Acordo de Évian assinado em 1962 entre a Força de Libertação Nacional e a França anunciaram um cessar-fogo e garantiram um referendun sobre o destino da Argélia, que contou com a maioria favorável à independência (SAMPAIO, 2013).

¹⁹ Crônica realista da luta do povo argelino para derrubar o governo colonial francês em meados da década de 1950 com foco nos líderes do Movimento de Libertação, *Batalha de Argel*, de Gillo Pontecorvo, foi filmado em 1965 e lançado no final de 1967 sob a direção de Gillo Pontecorvo e fotografia de Marcelo Gatti com orçamento de \$806.735 dólares (EBERT, 2004).

civilidade e a distinção da Europa. Na entrevista com Oroz, Diegues ressalta que teve toda a liberdade para executar *Séjour*, e que ninguém se envolveu no roteiro. Todavia, “quando ficou pronto a direção da televisão fez vários cortes, me chamou e disse que o filme só passaria se sofresse uns três ou quatro cortes” (DIEGUES apud OROZ, 1984, p. 72).

Algumas das cenas cortadas envolvem: um plano na favela de Nantèrre, em Paris, onde operários e diversos trabalhadores imigrantes de nacionalidades distintas viviam em péssimas condições; e uma sequência em uma aldeia de aposentados localizada no sul da França, onde a população jovem opta pelo êxodo para a cidade grande e a cidade fica povoada apenas por pessoas idosas. “[...] Não gostaram e disseram com a máxima gentileza, com o máximo cuidado: ‘Ou a gente corta essas cenas ou então o filme não pode passar’” (DIEGUES apud OROZ, 1984, p. 73).

Séjour, no fim das contas, é uma produção picotada na sala de edição a gosto dos franceses. Até a data de conclusão deste trabalho não consta um lançamento comercial deste filme no Brasil, apesar de ele ter sido exibido especialmente em festivais temáticos de cinema. Não deixa de ser irônico - e lamentável - que o único filme finalizado no exílio com a assinatura do brasileiro sofreu diversas censuras de quem o financiava.

Ao dissertar sobre a sua experiência exilar enquanto profissional do audiovisual, Diegues demonstra tristeza e arrependimento:

Primeiro foi a Argélia, um país socialista, que recusou meu filme; depois a Espanha franquista recusava outro filme, e havia um país democrático e ocidental que também ia recusar. Eu já tinha passado por todos os regimes tinha sido censurado em todos, de maneira direta ou indireta [...] Durante os dois anos de exílio tinha sido muito censurado e foi decepcionante. Acho que foi ali que eu comecei a voltar para o Brasil. Tinha saído do Brasil de uma ditadura de direita, terrível, e depois de três projetos censurados, eu dizia para mim mesmo: ‘Que adiantou sair do meu país, se aqui fora acontece a mesma coisa?’ (DIEGUES apud OROZ, 1984, p. 73-74).

Ao contrário de Diegues, o cineasta Silvio Tendler não compartilha desse mesmo sentimento de desamparo quando descreve sua experiência na produção cinematográfica durante o seu exílio de seis anos, no Chile e na França.

4.2 SILVIO TENDLER, ENTRE A FRANÇA E O CHILE

Em entrevista concedida ao periódico ArtCultura, Silvio Tandler esclarece que a sua primeira escola de cinema foi o cineclubismo que frequentava ainda adolescente nos idos de 1965 no Rio de Janeiro, onde ainda não havia oficialmente uma escola de cinema. Na ânsia de realizar filmes para participar de festivais amadores, Tandler relembra que iniciou um duplo engajamento: “no trabalho cinematográfico, de fazer filmes, e ao mesmo tempo na política, pois o cineclubismo criou um vínculo muito forte com o movimento estudantil e eu comecei a me politizar e a ter minhas primeiras participações” (TENDLER apud MORETTIN e KORNIS, 2018, p. 111).

O cineasta comenta durante a entrevista que quando ele havia recém ingressado na universidade, muitos de seus professores começaram a ser cassados pela ditadura civil-militar. Antes de ir para o Chile trabalhar como cinegrafista, em 1970, mesmo ano em que Salvador Allende foi democraticamente eleito presidente, Tandler experimentou dois meses de clandestinidade em seu próprio país: havia se envolvido com um amigo da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro cujo plano era sequestrar um avião com destino a Cuba. “Consegui escapar, mas fiquei completamente desajustado no Brasil, numa época em que eu não queria morrer nem de susto, nem de bala, nem de vício” (TENDLER apud MORETTIN e KORNIS, 2018, p. 113).

Após rápida passagem pelo Chile, o cineasta foi para a França para estudar cinema e história na conceituada Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais²⁰, onde foi apadrinhado pelo historiador e professor Marc Ferro. Podendo transitar livremente em um espaço intelectual, culturalmente efervescente e historiograficamente rico na França pós-revolução de 1968, Tandler se valeu da oportunidade e assistiu aulas com representantes exponenciais da esquerda (TENDLER apud MORETTIN e KORNIS, 2018), como Jean Rouch²¹, e produziu

²⁰ A École des hautes études en sciences sociales, EHESS (Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais) é uma instituição francesa de ensino superior e pesquisa em ciências sociais pública de caráter científico, cultural e profissional voltado para o ensino superior essencialmente de pós-graduação e a pesquisa. Está situada no boulevard Raspail em Paris, e conta com alguns centros de pesquisa em Marselha, Lyon e Toulouse. A EHESS foi criada por decreto do governo francês, de janeiro de 1975, que tornou autônoma a seção de Ciências Econômicas e Sociais da École pratique des hautes études (EPHE).

²¹ Jean Rouch (1917-2004), matemático e engenheiro de formação, atuou entre a antropologia e o cinema, campos, para ele, inseparáveis. Sua obra e pensamento encontram repercussão nos dois

uma monografia sobre a obra do cineasta holandês Joris Ivens²², além de encontros casuais com pessoas da classe artística francesa, sobretudo do audiovisual.

Talvez tenha sido o encontro com o crítico de cinema Philippe Haudiquet que levou sua experiência do exílio a outro capítulo importante.

Ele disse: “Olha, você não procura a produtora do Partido Comunista, não, porque ela é muito careta, você tem que procurar o grupo do Chris Marker, que é plural”. E aí eu fui ao SLON [Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles, coletivo de cinema fundado por Marker] com a cara e a coragem, com a recomendação desse crítico e deixei um bilhete lá para o Chris Marker dizendo “eu sou brasileiro, morei no Chile, estou aqui na França e gostaria de encontrá-lo”. Um dia eu estava no hotel Stella, uma espelunca em que eu morava, e recebo um telefonema. Uma voz truncada diz: “Chris Marker.” Eu disse que queria encontrá-lo, e ele: “Então vem para cá.” Terminei trabalhando com ele também, ficando muito amigo dele. Essas foram as minhas escolas de cinema (TENDLER apud MORETTIN e KORNIS, 2018, p. 115).

Na mesma entrevista Tandler reconhece a sorte de ter sido jovem naquele período de seu exílio na França e poder ter vivenciado um momento em que o trânsito e o contato direto com diversas personalidades do cinema eram mais facilitados, o que lhe abriu portas para adentrar no ramo cinematográfico e lhe garantiu experiência prática em sua formação como documentarista. “Hoje eu não sei se aconteceria de você ligar para um cara como o Chris Marker e ele te retornar a ligação. Era uma época muito fácil de se conseguir isso. Eu não sei se hoje existe essa generosidade” (TENDLER apud MORETTIN e KORNIS, 2018, p. 116).

Após o golpe de Estado no Chile que culminou na morte do então presidente Salvador Allende, no dia 11 de setembro de 1973, o cineasta Chris Marker se mobilizou para criar um coletivo de cinema militante para documentar o episódio. Na obra “O cinema latino-americano de Chris Marker”, Carolina Amaral de Aguiar (2015)

domínios, sendo que sua extensa produção de filmes etnográficos - mais de 120 filmes, a maioria produzida na África ocidental - sobrepõe-se, do ponto de vista dos rebatimentos posteriores, aos seus escritos (ESTRELA DA COSTA, 2016; MOTTI, 2020).

²² Nascido em 1898 na Holanda, a vida da pessoa de Ivens sobrepõe sua obra como documentarista autor de 43 documentários, até sua morte na França, em 1989. Apelidado de “holandês voador”, encontrou ao seu modo maneiras de retratar a experiência humana e uma via plural para a sua transformação. Dentre sua vasta filmografia estão: Zuyderzee (1930), na Holanda, Os 400 Milhões (1938), através da China, ou À Valparaíso (1962), revelando o Chile, que mesclam sua evolução como documentarista e descoberta pessoal na militância política e a discussão ideológica.

dedica um capítulo ao complexo processo de elaboração que resultou no documentário *La spirale* (“A espiral”, em tradução livre), lançado em 1976. Segundo Aguiar (2015), a motivação de se fazer *La spirale* foi movida pelo engajamento de Marker na causa dos opositores à ditadura militar chilena.

O documentarista francês distribuiu convites para integrar sua equipe e reuniu um grupo robusto de realizadores para compor a ficha técnica desse filme coletivo. Ele “repetiu o papel de articulador que havia exercido anos antes, em 1966, quando reuniu uma grande equipe do meio cinematográfico francês em torno de uma causa política” (AGUIAR, 2015, p. 174). Nesse trecho a autora se refere a *Loin du Vietnam* (“Longe do Vietnã”, em tradução livre), um filme feito em episódios que presta apoio aos vietnamitas na infame guerra travada contra os Estados Unidos. Colaboraram com as filmagens e a montagem da obra antiimperialista cineastas como Agnès Varda, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, entre outros.

Aguiar (2015) disserta sobre o surgimento da ideia que viabilizou *La spirale*. Segundo ela, a iniciativa surgiu do encontro entre Marker e o sociólogo e docente Armand Mattelart, que “desenvolveu uma teoria acerca da construção de um complô que derrubou Allende” (p. 171).

A autora afirma, entretanto, que o processo coletivo de produção foi controverso em decorrência das versões dadas pelos seus realizadores. Enquanto Marker mantinha-se em silêncio, por ser avesso a entrevistas, Mattelart não dava o devido crédito a Marker, resgatando em uma entrevista concedida pelo sociólogo no ano de lançamento do documentário a declaração de que o cineasta francês sugeriu a produção do filme e reuniu uma equipe híbrida de diferentes setores da esquerda em prol de uma causa, porém permaneceu ausente da edição por meses (AGUIAR, 2015).

O presente trabalho não pretende se prolongar a respeito da atribuição de autoria de *La spirale*, mas julga válido trazer à discussão os pontos de divergência entre seus realizadores, ainda mais considerando a presença de um jovem brasileiro de 23 anos de idade, em condição de exilado, no coletivo. Marker convidou Tandler para integrar a equipe e ele foi ao Chile em 1973 portando uma câmera emprestada pelo francês para documentar o golpe. O cineasta exilado dá a sua contribuição sobre os desencontros referentes à autoria:

[...] em julho de 1973 voltei ao Chile para passar as férias. Um mês depois, no dia 5 de setembro, fui embora, porque o golpe já estava dado. Quando eu voltei para a França e o Chris Marker foi organizar um grupo para fazer o filme sobre o Chile, ele me convidou. O filme começou com ele, com o Régis Debray, eu, a Valérie Mayoux, que era montadora, e a Jacqueline Meppiel, que também era montadora, tinha carta do Centro Nacional de Cinematografia de diretora e assinou oficialmente a direção. Depois entrou o Armand Mattelart, que não se bicou com o Debray, e o Debray, que não tinha interesse em brigar com ele, muito polidamente, deixou o filme, que foi então virando o filme do Mattelart. Mas eu trabalhei nesse filme. Foi o meu primeiro trabalho e foi um convite do Chris (TENDLER apud MORETTIN e KORNIS, 2018, p. 117).

A fim de estancar quaisquer contradições, citamos os 12 realizadores de *La spirale* baseando-se nos créditos iniciais do documentário. Constam os nomes de Chris Marker, Armand Mattelard, as montadoras Jacqueline Meppiel e Valérie Mayoux, Jean-Michel Folon, Jean-Claude Éloy, François Perier, Pierre Flament, Luc Perini, Étienne Becker, Antoine Bonfanti e Silvio Tendler.

Aguiar (2015) oferece uma análise densa sobre *La spirale*, não apenas tematicamente, mas concentrando-se nos aspectos da narrativa fílmica, considerando planos, cortes, captação de som, elementos fílmicos em geral, além da montagem, da voz *over* e demais métodos reconhecidos pelo documentário clássico com o intuito de esmiuçar suas analogias e metáforas. O filme, vale ressaltar, compreende o período entre as eleições de 1970 até o golpe de Estado de 1973 sem seguir uma ordem cronológica dos fatos.

Baseando-se na já citada entrevista concedida por Mattelart, a autora enumera os tipos de materiais audiovisuais utilizados na montagem final de *La spirale*: “filmes de autor, especialmente de diretores militantes como Patricio Guzmán e o cubano Santiago Álvarez; noticiários produzidos pela Chile Films; reportagens diversas de redes de televisão de várias partes do mundo” (AGUIAR, 2015, p. 178). A pesquisadora ressalta a dificuldade enfrentada pelos montadores para a pesquisa de material de arquivo, além da busca empreendida por outros tipos de documentação, como livros, fotografias e recortes de jornais. Quanto aos documentos de imagem em movimento, ela explica:

Para produzir *La spirale*, a equipe enfrentou ainda uma grande dificuldade na pesquisa de material de arquivo. Após o golpe militar, assim como seus realizadores, muitas das imagens dos

documentários militantes chilenos e da Chile Films, gravados durante a Unidade Popular (UP), foram exiladas. Ou seja, saíram clandestinamente e de forma difusa do país. Portanto, reunir gravações, tanto efetuadas por realizadores de esquerda como as feitas por redes de TV de direita, foi também uma forma de desafiar esse exílio, que com a proibição de exibição e a destruição de planos rodados durante os anos da UP realizadas pela ditadura visava impor um “esquecimento” dessa época (AGUIAR, 2015, p. 178-179).

A questão de arquivos audiovisuais exilados como meio de preservação de uma memória não é um fenômeno incomum. Patrícia Machado (2017), doutora em Comunicação e Cultura, encabeçou uma pesquisa de quatro anos em que descobriu “a existência de uma rota clandestina de imagens cinematográficas entre Brasil, Cuba e França durante os anos 1960 e 1970” (p. 373). Essa pesquisa foi motivada pelo surgimento, quatro décadas depois, mais precisamente no ano de 2007, do registro que o cineasta Eduardo Scorel realizou no dia do enterro do estudante Edson Luís²³, em março de 1968. Esse fato ficou tatuado na memória do país e inaugurou diversos protestos no Brasil.

A aparição dessas imagens estimulou a escrita de seu artigo, que aponta para a circulação de arquivos considerados “perdidos” por diferentes países durante a ditadura civil-militar. A identificação desses materiais traz à tona a raridade de imagens históricas e testemunhais dos anos de repressão no Brasil, e também revela “a maneira pela qual esse material foi e pode ser usado para suscitar, ilustrar ou elaborar memórias sufocadas” (MACHADO, 2017, p. 374).

Em artigo publicado na revista “CPDOC 30 Anos”, Eduardo Scorel (2003) elenca três imagens históricas produzidas no Brasil após o golpe de 1964 - entre elas a citada procissão fúnebre e o enterro de Edson Luís que o cineasta filmou no conturbado ano de 1968 - e interroga retoricamente sobre o paradeiro desses materiais de arquivo. Scorel (2003, p. 46) atenta para a precariedade da preservação “de um repertório audiovisual [brasileiro] que possa servir de referência à memória coletiva e à realização de documentários históricos”. Segundo o articulista, os efeitos de elementos naturais desfavorecem a preservação dos

²³ Foi um estudante secundarista brasileiro assassinado por policiais militares que invadiram o restaurante Calabouço, no centro do Rio de Janeiro, no dia 28 de março de 1968, durante uma manifestação estudantil. Edson tinha 18 anos e era um dos 300 estudantes que jantavam no local. Os estudantes conseguiram resgatar o corpo de Edson Luís e o carregaram em passeata pelo centro do Rio até as escadarias da Assembleia Legislativa, na Cinelândia, onde foi velado (MEMORIAL DA DITADURA, 2022).

registros e a isso soma-se a ação predatória dos seres humanos e das instituições (ir)responsáveis e a insensibilidade de governos, o que condena a memória audiovisual brasileira à total precariedade.

Em 2007, quatro anos após a publicação do artigo relatado no parágrafo acima, foi descoberto por Machado que o trecho filmado por Escorel no dia do cortejo fúnebre e enterro de Edson Luís foi utilizado em dois raros filmes do já citado documentarista Chris Marker. São eles: *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969) e *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970). Machado (2017, p. 386) descreve que os filmes integram uma série de curtas que tinham como objetivo “denunciar a violência, as perseguições, as torturas e os assassinatos cometidos pelos representantes do poder em vários países que enfrentavam conflitos, guerras e ditaduras”.

A autora também insinua que este mesmo trecho poderia ter sido usado no seminal documentário *O fundo do ar é vermelho* (1977)²⁴, também assinado por Marker. No entanto, ao comparar as imagens captadas por Escorel com o fotograma do documentário em questão, a autora destaca diferenças sutis no ângulo e posicionamento de quem fez a filmagem, constatando que essa imagem não era de autoria de Escorel. No coletivo/produtora SLON, fundado por Marker para a produção de filmes coletivos e militantes, Machado (2017, p. 387) pontua que um caderno com informações e a duração dos extratos utilizados em *O fundo do ar é vermelho* indica que o trecho nomeado “O enterro de Edson Luís no Brasil” aparece como “domínio público” e que provavelmente pertencia a cinegrafistas anônimos.

Aguiar (2015) traz diversas assimilações da forma e do conteúdo entre *O fundo do ar é vermelho* e *La spirale*, que contém trechos filmados por Silvio Tendler. A começar pela remontagem de episódios da história política na América Latina: enquanto o primeiro aborda uma década, de 1967 e 1977, *La spirale* se concentra entre 1970 e 1973, da vitória de Salvador Allende até o golpe de Estado que culminou em seu assassinato. Além dessa comparação está a evidência da montagem de ambas as produções por meio de arquivos registrados por múltiplos cineastas e “por utilizar especialmente extratos de documentários militantes e

²⁴ Lançado em 1977 sob a direção e roteiro de Chris Marker, o documentário trata sobre a turbulência política global nas décadas de 1960 e 1970, incluindo a ascensão da Nova Esquerda na França e o desenvolvimento de movimentos socialistas na América Latina (BRASIL; FAGIOLI, 2018).

material produzido por televisões, como reportagens veiculadas pela emissora francesa ORTF” (p. 263).

Semelhanças à parte, no que tange aos materiais de arquivo com expressivo caráter testemunhal filmados por brasileiros e utilizados nos documentários estrangeiros de mesma autoria, é necessário pontuar a condição de seus realizadores. Enquanto Silvio Tendler, residente exilado na França, foi convidado por Marker para ir ao Chile filmar com uma câmera emprestada, Eduardo Scorel permaneceu no Brasil e deu seus registros como perdidos até serem evidenciados nos curtas dirigidos por Marker, o que acusa o despacho de suas imagens para o exterior. Como aponta Machado (2017), seus arquivos foram exilados por uma rota clandestina em que não há respostas concretas, apenas suposições de como as imagens poderiam ter chegado em determinados países.

No mais, tanto Tendler quanto Scorel têm em comum o fato de serem realizadores importantes no processo revolucionário, por fazerem do cinema uma fonte documental que incorpora o uso das imagens em movimento na escrita histórica.

4.3 MURILO SALLES, O “CAMARADA BRASILEIRO”

Antes dos 30 anos de idade, o carioca Murilo Salles já era um diretor de fotografia consolidado que circulava entre produções influentes do cinema nacional da década de 1970. Sua carreira iniciou junto ao cineasta Bruno Barreto, de quem fotografou três longas-metragens: *Tati, a Garota* (1973), *A estrela sobe* (1974) e o fenômeno *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), adaptação cinematográfica do romance homônimo de Jorge Amado. Em entrevista concedida ao portal Revista de Cinema, a jornalista e crítica de cinema Maria do Rosário (2019) mapeia os passos de Salles e afirma: “quando ‘Dona Flor’ estourou nas bilheterias (mais de 10 milhões de ingressos), o jovem diretor de fotografia foi tocado por imenso desejo de descobrir novos mundos, enfrentar novos desafios”.

Rosário (2019) atribui o desbravamento de Salles ao seu autoexílio por cidades nos Estados Unidos, na França e em Moçambique, além de sua estreia na função de diretor de cinema. Entrevistado pelo jornalista Christian Carvalho Cruz (2019) para a Revista ZUM, o cineasta comenta sobre a viagem ao exterior motivada pela saudade de seus amigos que estavam exilados por conta da repressão da

ditadura civil-militar. “Primeiro fui a Paris, onde fiquei por seis meses. Depois fui a Moçambique, levado pelo Ruy Guerra, para dar aulas de fotografia de cinema por quase dois anos” (SALLES apud CRUZ, 2019). Foi a convite do cineasta Ruy Guerra que Salles permaneceu no país africano, onde experimentou outra função por trás das câmeras: a de diretor de cinema.

Antes de prosseguir no terreno do cinema, é necessário recapitular o exílio brasileiro durante o período da ditadura civil-militar dividido em três fases por Denise Rollemberg (1999). Ancorada nos preceitos da autora, a pesquisadora Andreia Prestes Massena (2009, p. 69) caracteriza a migração de brasileiros exilados para a África como a terceira fase do exílio pelo fortalecimento do regime socialista que estava sendo desenhado no continente. Concentrando-se em Moçambique, o país foi um dos últimos a conquistar a sua independência de Portugal, em 1975, quando a Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO), de influência socialista, alcançou o poder. De acordo com Massena (2009), a facilidade de se comunicar, por ser o português o idioma oficial, e o levante da esquerda foram fatores que atraíram muitos brasileiros para Moçambique, onde encontraram um novo ideal de luta.

[...] uma das motivações foi o fator econômico, entretanto, isso não anulou as questões políticas que empolgavam e seduziam muitos exilados brasileiros, revalorizando as suas histórias, o seu passado, redefinindo as perspectivas [...]. Os exilados brasileiros, neste momento, vinham em sua maioria de outros países e não do Brasil. Na Europa, a participação política estava restrita à denúncia dos crimes cometidos pelo governo brasileiro. Na África seria possível retomar a luta, viver e trabalhar em um país que tinha um projeto de governo socialista (MASSENA, 2009, p. 69).

O primeiro filme dirigido por Murilo Salles em sua carreira, o documentário *Estas são as armas* (1978), é justamente sobre o processo de independência de Moçambique. No Brasil Salles havia exercido apenas a função de diretor de fotografia, então foi no exílio que, aos 28 anos de idade, ele ingressou em sua sólida carreira como diretor. O roteiro de *Estas são as armas* não se concentra unicamente na independência do país africano; a narrativa também volta no tempo para contar três décadas de imperialismo português no território e o conflito com a Rodésia²⁵, atual Zimbábue.

²⁵ Também conhecida como a Segunda Chimurenga, um termo shona que significa luta revolucionária, foi uma guerra civil na antiga Rodésia, atual Zimbábue, teve início em 1964 e fim com

Segundo a escritora Vavy Pacheco Borges (2017, p. 93), Salles formou junto com outros profissionais do audiovisual a primeira classe de convidados por Ruy Guerra a desempenhar trabalhos no Instituto Nacional de Cinema (INC) de Moçambique. Nas palavras do pesquisador Robert Stock (2016), o INC foi um importante centro de produção audiovisual, responsável pela produção de uma série de longas-metragens de ficção e documentário, tornando-se também “um ponto de encontro para cineastas, técnicos, operadores de câmera e outros colaboradores vindos das Américas e da Europa” (p. 102).

Em depoimento colhido para uma retrospectiva de sua filmografia, Salles lembra que em 1977 ministrou palestras sobre fotografia de cinema e foi professor em um curso oferecido pelo INC em Maputo, tornando-se conselheiro tecnológico da instituição. “Ajudei a colocar o laboratório para funcionar, colaborei na montagem de um estúdio de som, tive uma cinemateca à minha disposição, discutindo cada plano com os alunos” (SALLES, 2016, p. 34).

Tendo o acervo completo da cinemateca de Maputo à disposição, Salles diz que foi descobrindo nas prateleiras empoeiradas da instituição registros audiovisuais históricos do período colonial e da luta armada protagonizada pela FRELIMO. Ele apropriou-se do rico repertório e utilizou a moviola para realizar um filme de montagem a partir de materiais de arquivo, e assim nasceu, em 1978, *Estas são as armas*, importante filme militante da cinematografia moçambicana. “Foi cobrado o ingresso de um centavo para sabermos a quantidade de pessoas que estavam assistindo ao filme: foi o recorde histórico de bilheteria de Moçambique” (SALLES, 2016, p. 34-35).

Pela primeira vez o cineasta assumiu a direção e a montagem de um projeto. *Estas são as armas* tem 56 minutos de duração.

O Presidente Samora Machel insistia ser necessário que se fizesse um filme para explicar aos moçambicanos o que era imperialismo. Assumi a tarefa. Tinha à minha disposição um precioso material de registro da luta armada da FRELIMO além dos arquivos de centenas de cinejornais portugueses da época colonialista. O filme foi montado para emocionar um povo que se esforçava para entender o que era

uma revolução marxista-leninista, mas estava muito orgulhoso de poder construir sua própria nação (SALLES, 2016, p. 93).

Conforme mencionado acima, Salles utilizou no desenvolvimento de seu argumento filmes sobre a FRELIMO e a luta armada entre 1964 e 1974, período em que o imperialismo português era reinante e que o violento conflito com a Rodésia foi deflagrado, que só chegou ao fim com o Acordo Geral de Paz, de 1992. Stock (2016, p. 103) acrescenta que *Estas são as armas* também “se apoia sobre jornais cinematográficos coloniais e filmes produzidos pela Rádio Televisão Portuguesa e pelo Serviço Cinematográfico do Exército”. Isto é, Salles apoderou-se de arquivos oficiais concebidos por uma prática de cinema que pertencia às políticas culturais de dominação colonial.

Partindo de seu objetivo de mostrar à nação moçambicana o que é o imperialismo, o diretor estrutura o seu argumento por meio da subversão das imagens, conferindo-lhe novo significado. O interessante foi o trato com as imagens em movimento utilizadas na elaboração de *Estas são as armas*, porque elas foram encomendadas por uma emissora portuguesa e de um anexo do exército, então é de se imaginar que o conteúdo original fosse propagandístico à missão colonialista instaurada naquelas terras. No entanto, Salles promove uma alternância dessas imagens, exibindo o contraste com passagens originalmente filmadas pelo movimento independentista da FRELIMO.

Em *Estas são as armas* notamos que a voz *over* - que varia entre uma voz masculina e feminina creditadas a Américo Soares e Maria Cremilda respectivamente - e a banda sonora conduzem os espectadores para um discurso de caráter didático, enquanto as imagens de arquivo, independentemente da fonte, são empregadas com um valor argumentativo. Nessa articulação dos elementos sonoros e visuais é feita uma “aplicação de estratégias fílmicas e técnicas persuasivas que utilizam imagens de arquivo” (STOCK, 2016, p. 107).

Em seu primeiro filme como diretor, exilado em terras estrangeiras, Salles tira o mofo de uma série de documentos históricos e manipula o material, atribuindo um novo valor semântico às imagens captadas pelo regime opressor. Essa recontextualização das imagens de arquivo exhibe claramente uma posição política de independência, pós-colonial. Para Stock (2016, p. 109), “essa lógica [utilizada por

Salles] não surpreende quando se leva em conta que o filme está estreitamente ligado ao período em que prevalecia certo tipo de cinema: o ‘cinema de libertação’”.

4.4 DE VOLTA AO BRASIL

Neste capítulo, acompanhamos experiências exilares de três cineastas brasileiros, cada qual (re)agindo ao desterro de formas distintas e singulares. Na oportunidade de retomarem no estrangeiro seus trabalhos como profissionais do audiovisual, os três descreveram sentimentos de frustração e também de realização. Cacá Diegues, por exemplo, foi censurado nas tentativas de filmar na Argélia e na Espanha. Além disso, seu filme (*Séjour*), filmado na França, foi picotado na sala de edição após finalizado, a mando da emissora que encomendou a realização do projeto.

Diferenças e realidades à parte, as permanências no exterior de Silvio Tendler e Murilo Salles estão mais próximas no sentido de êxito, pois ambos tiveram mentores consagrados (Chris Marker e Ruy Guerra, respectivamente) e chegaram até o fim na conclusão de suas produções. Tendler auxiliou nas captações imagéticas do golpe militar no Chile para composição do filme coletivo *La spirale*, enquanto Salles debutou como diretor de cinema com o documentário *Estas são as armas*. Outra semelhança entre os dois é o exercício de um cinema militante e revolucionário, com compromisso de resgate histórico para que a memória dos países - Chile e Moçambique - não fosse arruinada. No Chile, Tendler registrou o episódio com uma câmera emprestada; em Moçambique, Salles valeu-se de imagens de arquivo para contar a história a partir de um viés antiimperialista.

Concluimos que o exílio permitiu que essa dupla exercesse sua criatividade artística com liberdade de expressão, situação que, provavelmente, não seria possível no Brasil sob o cerco fechado do AI-5. Ainda assim, ao retornarem ao Brasil, Tendler e Salles lançaram no mesmo ano (1984), no ocaso do regime militar, obras cinematográficas notáveis que centralizam a repressão política, com roteiros historicamente conectados ao período da ditadura. Tendler permanece explorando o domínio e as possibilidades do documentário com *Jango*, enquanto Salles se encaminha para seu primeiro longa-metragem ficcional, *Nunca fomos tão felizes*, adaptação do conto “Alguma coisa urgentemente”, do escritor gaúcho João Gilberto Noll.

Como o título indica, *Jango* (1984), de Silvio Tendler, remonta a trajetória política de João Goulart, desde a eleição democrática que o tornou o 24º presidente do Brasil até sua deposição pelo golpe militar no primeiro dia de abril de 1964. Sucesso de bilheteria, tendo atraído cerca de 1 milhão de espectadores, *Jango* é considerado um documentário marcante, “um dos exemplos mais instigantes não apenas de como a história pode servir como matéria no cinema, mas, sobretudo, como o cinema pode intervir na história” (NAPOLITANO, 2012, p. 151).

A coleta de materiais de arquivo para a concepção de *Jango*, de acordo com o historiador Marcos Napolitano (2012), totalizou aproximadamente 60 mil rolos com 100 horas de filmes. Uma parcela considerável desses arquivos já havia sido prospectada na pesquisa que Tendler fez para o seu filme anterior *Os anos JK* (1980), inspirado em outro presidente brasileiro, Juscelino Kubitschek. Cinejornais brasileiros, imagens particulares da família Goulart e fotografias publicadas na imprensa formam a maior parte dos materiais de arquivo presentes no filme, cuja duração é de 102 minutos.

Dentre os autores que compartilham da relevância cinematográfica de *Jango* se encontra a pesquisadora Caroline Gomes Leme (2013), que considera a obra fílmica dotada de uma interpretação abrangente e com argumentos bem fundamentados a respeito do golpe de 64. Ela analisa: “É um documentário que não se acanha em tecer interpretações, adjetivar fatos ou personagens e conduzir a narrativa através de voz *over* imbuída de autoridade e conhecimento” (LEME, 2013, p. 80).

Entretanto, pela destreza e parcialidade de sua narrativa, *Jango* teve implicações com a censura política na época de seu lançamento, no calor do movimento Diretas Já²⁶. O documentário foi vetado no Festival de Gramado sob acusações dos censores de propaganda e “desejo de achincalhar os militares e a revolução” (LEME, 2016, p. 260). Tendler denunciou o veto à imprensa e, no fim das contas, *Jango* foi liberado na íntegra, sem cortes e com classificação etária livre. Com essa obra, divisora de águas na carreira de Tender, o cineasta “consolidava sua posição como documentarista de sucesso, especializado na história da

²⁶ Foi um movimento político que ganhou força entre os anos de 1983 e 1984. Defendia a aprovação da Emenda Dante de Oliveira, que procurava garantir a realização de eleições presidenciais diretas em 1985. O movimento realizou campanhas em várias cidades brasileiras por meio de comícios em praças públicas, reunindo milhares de pessoas e unificou a oposição à ditadura. Apesar da derrota da emenda na Câmara dos Deputados, as eleições de 1985 foram vencidas por Tancredo Neves, um dos principais líderes do movimento (NEVES, 2019).

esquerda brasileira, caminho que ele seguiria daí em diante” (NAPOLITANO, 2012, p. 154).

De sua extensa filmografia, precipuamente vale o destaque a dois filmes que repercutem o tema deste trabalho. Um deles é o longa-metragem *Utopia e Barbárie* (2009), um documentário que faz uma radiografia incisiva dos efeitos do pós-Segunda Guerra Mundial nas mais diferentes esferas - sociais, políticas, culturais - no Brasil e no mundo.

Outro título, muito menos conhecido de sua carreira, é o curta-metragem de 6 minutos *Fragmentos do Exílio* (2003), uma espécie de filme-carta em que Tandler revisita os seis anos em que viveu no exílio por meio de fotografias pessoais e de cunho político, acompanhadas por uma legenda escrita a punho. A canção “Pátria amada idolatrada”²⁷, composta por Manduka e Geraldo Vandré, embala o filme do início ao fim. O cineasta dedica o curta à memória de personalidades proeminentes do cinema brasileiro, como Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e “a todos que por aqui ficaram segurando o rabo do foguete” (FRAGMENTOS..., 2003, 6 min.), isto é, àqueles que permaneceram no Brasil e enfrentaram os duros anos de autoritarismo da ditadura civil-militar.

Ao retornar ao Brasil, no início dos anos 1980, o cineasta Murilo Salles enveredou para o campo ficcional e lançou o seu primeiro longa-metragem, *Nunca fomos tão felizes* (1984). A história do filme narra os conflitos que marcam o reencontro entre pai e filho adolescente. Após passar anos estudando em um internato católico, o adolescente Gabriel, órfão de mãe, vai morar com o pai que acabara de sair da prisão. Em sua nova casa, o rapaz se depara com vários mistérios que rondam o passado de seu pai, vinculado a lutas políticas. Na contramão de *Jango*, enquanto inflamação de engajamento político, a produção assinada por Salles não foi julgada pelos censores como danosa para a imagem do país; para eles, no filme “prevalecem atitudes negativas, contudo sem forte poder de persuasão” (LEME, 2013, p. 259).

A autora endereça a condescendência da censura com *Nunca fomos tão felizes* pelo filme não assumir pretensões de ser uma obra histórica, com

²⁷ Se é pra dizer adeus / Pra não te ver jamais / Eu, que dos filhos teus / Fui te querer demais /No verso que hoje chora /Pra te fazer capaz /Da dor que me devora /Quero dizer-te mais /Que além de adeus agora /Eu te prometo em paz /Levar comigo afora /O amor demais /Amado meu /Sempre será /Quem me guardou /No seu cantar /Quem me levou /Além do céu /Além dos seus /E além do mais /Amado meu, /Que além de mim se dá /Não se perdeu /E nem se perderá.

reconstituição de época, por exemplo. O espectador sequer é comunicado em que ano a história acontece. Em vez disso, o filme vai apresentando o seu contexto histórico “de forma gradativa e lacunar” (LEME, 2013, p. 249). Não há elementos na narrativa que assumam a ligação do argumento fílmico com a ditadura civil-militar. No entanto, a conexão é inevitável pela interpretação sutil e simbólica do período em questão, uma vez que o filme valoriza mais o aspecto visual das imagens do que as palavras, que “entregam demais”.

Leme (2013) afirma que *Nunca fomos tão felizes* foi um dos filmes mais bem recebidos pela crítica dentre os que tematizam a ditadura civil-militar. Seus louros e honrarias recebidas em diversos festivais de cinema mundo afora posicionaram o longa em um lugar de prestígio. Prêmios no Festival de Locarno, na Suíça; exibição na seção Quinzena dos Realizadores no Festival de Cannes, na França; e, aqui no Brasil, premiações em diversas categorias nos festivais de Gramado e de Brasília. Esse foi o início triunfante de Murilo Salles, um cineasta que há mais de quatro décadas vem desenhando uma carreira coerente e multifacetada, aventurando-se entre ficção, documentários e a sua paixão inicial, a direção de fotografia.

Por sua vez, o alagoano Carlos Diegues não dirigiu nenhum filme que fosse relacionado diretamente com a ditadura civil-militar após seu retorno para o Brasil, em 1971. Entretanto, é importante ressaltar o flerte do realizador com a emancipação social de personagens subjugados, como os protagonistas de *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984).

Interpretada por Zezé Motta, *Xica da Silva* é uma mulher escravizada que utilizou sua beleza e sedução para roubar o coração de um fidalgo português que explorava as terras de Minas Gerais. O longa, que é baseado no romance homônimo de João Felício dos Santos, - de quem Diegues já adaptou para o cinema *Ganga Zumba* (1964)²⁸, o seu primeiro longa-metragem - retrata a ascensão social de uma mulher negra, pobre e escravizada que se revela transgressora.

Em sua entrevista para Silvia Oroz (1984), o diretor se diz emocionado com o sucesso comercial de *Xica da Silva* - quatro milhões de ingressos vendidos -, e

²⁸ Baseado no livro "Ganga Zumba" de João Felício dos Santos, ambientado num engenho de cana-de-açúcar, no nordeste brasileiro, entre os séculos XVI e XVII, uma comunidade de negros fugidos da escravidão, situada na Serra da Barriga, alguns escravos tramam uma fuga, inspirados pelo Quilombo dos Palmares. Entre eles, se encontra o jovem Ganga Zumba, que dá nome ao filme, um futuro líder daquela república revolucionária, a primeira de toda a América. O filme ganhou o prêmio Caravela de Prata na 16ª Semana Internacional de Cinema Religioso e de Valores Humanos - Instituto de Cultura Hispânica (EIRAS; LEMOS; DE OLIVEIRA, 2020).

encontra a resposta desse êxito na liberdade que um povo socialmente oprimido e derrotado politicamente pode encontrar vitória dentro de sua própria cultura.

As pessoas se identificavam com aquela violência revolucionária que a Xica possuía, que não era formulada através de uma estratégia de inteligência, mas de uma explosão intuitiva. Isso era 1976, o início do governo Geisel, e ainda não se vivia a euforia da anistia, da volta dos exilados, toda a coisa do Figueiredo. Era evidentemente claro para mim naquele momento que aquelas pessoas estavam reagindo junto com a Xica porque compreendiam que a única maneira que elas tinham de reagir, naquele momento, era assim, a única transgressão possível: a vitória do malandro sobre o herói (DIEGUES apud OROZ, 1984. p. 130).

Três anos após o lançamento de *Xica da Silva*, em 1979, Diegues dirigiu outro filme muito bem recebido pelo público: *Bye bye Brazil*²⁹, que vendeu dois milhões de ingressos no Brasil e o projetou internacionalmente (OROZ, 1984, p. 163). Aproveitando-se do renome no exterior, o cineasta fechou contrato com a produtora francesa Gaumont para realizar *Quilombo*, que também foi lançado em 1984, como os já citados *Jango* e *Nunca fomos tão felizes*. “Sempre que eu tinha alguma possibilidade de fazer um filme com orçamento maior propunha *Quilombo*, e as pessoas sempre recuavam” (DIEGUES apud OROZ, 1984, p. 130). E acrescenta: “*Quilombo* ficou flutuando nas minhas gavetas, nos meus arquivos [...] agora com o sucesso de *Bye bye Brazil* consegui uma produção internacional e a possibilidade de fazer o filme como eu queria” (DIEGUES apud OROZ, 1984, p. 132).

A trama de *Quilombo* é ambientada na segunda metade do século XVI, em pleno Brasil colonial. Escravizados fugitivos das plantações de cana-de-açúcar fundaram uma república livre nas montanhas do Nordeste chamada Quilombo dos Palmares. O filme, uma espécie de continuação de *Ganga Zumba* 20 anos após o lançamento, reproduz a hegemonia negra na formação da “primeira sociedade democrática de que se tem notícia em continente americano” (PETRONE, 1983, p. 136).

²⁹ Bye Bye Brasil é um *road movie* que conta a história da Caravana Rolidei, uma trupe circense que viaja pelo Brasil em um velho caminhão, que para em cidades do interior para se apresentar e fazer dinheiro. O grupo é liderado pelo mágico Lorde Cigano (José Wilker) e conta ainda com a dançarina Salomé (Betty Faria) e com Andorinha (Príncipe Nabor), o homem mais forte do mundo. A eles se juntam o sanfoneiro Ciço (Fábio Júnior), após uma paixão súbita por Salomé, e sua jovem esposa grávida Dasdô (Zaira Zambelli). Juntos, eles se apresentam em cidades das regiões Nordeste e Norte do Brasil, têm encontros com populares e indígenas, cortando o país e atravessando a Transamazônica, estrada recém aberta, que corta a floresta Amazônica projeto de vulto da então ditadura civil-militar (MUANIS, 2021).

Para não dizer que Diegues nunca realizou uma obra diretamente relacionada com a ditadura civil-militar, há um filme inédito que por muito tempo foi considerado “perdido”, intitulado *Oito universitários* (1967). Trata-se de um curta-metragem que entrevista oito universitários cariocas sobre seus sonhos, lutas e utopias no ano anterior à publicação do AI-5. Pelo menos um desses universitários foi morto pela ditadura.

No mais, a realização de filmes como *Xica da Silva* e *Quilombo*, assim como suas produções antes da experiência no exílio, como o citado *Ganga Zumba* e o filme coletivo em episódios *Cinco vezes favela* (1962), posicionam Diegues como um realizador interessado em colocar em primeiro plano as mazelas sociais, políticas e históricas do Brasil.

Eu só sei fazer filmes sobre o Brasil, só me interessa por isso. É onde eu vivo, e onde está o meu próximo mais próximo. O Brasil é a nossa força e a nossa fraqueza ao mesmo tempo. Essa tentativa de entender o país, de compreender o que está se passando, é algo que faz parte da minha vida e não tem como fugir disso. Acredito que o cinema brasileiro busca o mesmo (DIEGUES apud MININE, 2007).

Quanto aos anos vividos no exílio, à exceção de Diegues, que tentou produzir um filme de viés evidentemente político na Argélia, porém foi censurado, Silvio Tandler e Murilo Salles recontaram episódios históricos e marcantes de seus respectivos destinos por meio da imagem em movimento promovida pelo cinema. Essas ações foram triunfantes para a concepção de documentários de verve militante que motivaram a produção de outros filmes da mesma natureza, contribuindo para a escrita das histórias das nações retratadas.

No entanto, trazemos para a discussão a seguinte questão: até que ponto uma obra fílmica pode ser considerada um documento histórico? Visto que um filme é carregado pelas escolhas políticas e estéticas de seu realizador, não seria esta uma fonte histórica manipulada pelo olhar subjetivo de quem enquadra a imagem?

5 PANORÂMICA: HELENA SOLBERG

5.1 A ÚNICA MULHER

Aos 19 anos de idade, a cineasta brasileira Helena Solberg ingressou no curso de Línguas Neolatinas da Pontifícia Universidade Católica (PUC), do Rio de Janeiro. O ano era 1957 e a cinematografia brasileira se destacava, ao menos em termos monetários, principalmente pelas comédias financiadas pela produtora Atlântida³⁰, que tinha na popularidade da dupla Oscarito e Grande Otelo uma de suas grandes fontes de sucesso (DESBOIS, 2016).

Os filmes protagonizados pelos comediantes atraíam multidões às salas de exibição. Alguns títulos notórios são *Papai fanfarrão* e *Colégio de brotos*, ambos lançados em 1956 e protagonizados por Oscarito, sem contar o musical fenômeno de bilheteria *De vento em popa*, lançado no ano seguinte, estrelando Oscarito como a estrela do rock Melvis Prestes, uma paródia assumida de Elvis Presley.

Fixando-se em 1957, Grande Otelo, outro comediante amado e reconhecido pelo público pelas comédias pastelões da Atlântida, optou por trilhar outros rumos na carreira. Ele decide explorar seus dotes interpretativos e protagoniza o drama *Rio, zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos, um cineasta considerado autoral e em plena ascensão artística. De acordo com Laurent Desbois (2016, p. 97), pesquisador francês radicado no Brasil, os longas-metragens iniciais de Nelson são o extremo oposto das chanchadas da Atlântida e “sacudiram a produção local anunciando a eclosão de uma nova onda entusiasta e engajada que revolucionará o cinema nacional”.

Quando cita “nova onda”, Desbois (2016) se refere ao movimento Cinema Novo, que, como já mencionado neste trabalho, teve Nelson Pereira dos Santos como um dos precursores, com o lançamento de *Rio, 40 graus*, em 1955. Essa corrente cinematográfica, que no decorrer da próxima década revelaria o talento de grandes realizadores brasileiros, foi o que absorveu Helena Solberg para o

³⁰ A Atlântida Cinematográfica foi fundada no Rio de Janeiro em 18 de setembro de 1941, por Moacir Fenelon e os irmãos José Carlos e Paulo Burle. O objetivo era bem definido: promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Os filmes da Atlântida representaram a primeira experiência de longa duração na produção cinematográfica brasileira voltada para o mercado, com um esquema industrial autossustentado. A Atlântida produziu um total de 66 filmes até 1962, quando interrompeu suas atividades. Entre outras estrelas, a companhia congregou Anselmo Duarte, Eliana, Cyll Farney e seu irmão, o cantor Dick Farney, os comediantes Oscarito e Grande Otelo e os diretores Watson Macedo e Carlos Manga.

audiovisual brasileiro.

De acordo com Mariana Tavares (2014), autora do livro “Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo”, que traz passagens pessoais e destrincha as obras audiovisuais da diretora, foi no curso da PUC que a jovem se articulou com estudantes que formariam a segunda geração do Cinema Novo, como Arnaldo Jabor, Carlos Diegues e Nelson Pompeia. Participante do cineclube da universidade, Solberg também foi repórter em um jornal intitulado *O Metropolitano*, periódico cofinanciado pela União Nacional dos Estudantes (UNE). Em meio a um contexto evidentemente político e o atravessamento com o cinema, Tavares (2014, p. 26) reconhece a importância do jornal *O Metropolitano* como um espaço para que essa geração pudesse afirmar as suas ideias.

Para a elaboração de seu livro, Tavares desmembra a entrevista que fez com o pesquisador de cinema Hernani Heffner, atual gerente da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), onde são preservados diversos registros audiovisuais da memória cinematográfica brasileira. Sobre a relação de Helena Solberg e o Cinema Novo, Heffner defende categoricamente que ela foi a única mulher diretora que integrou a corrente cinemanovista. “Ela acabou tendo uma posição e uma atuação singulares dentro daquele grupo. Porque, a rigor, era um ‘clube do bolinha’. A única mulher do clube inteiro foi a Helena [...] logo no início, ela demonstra querer ser cineasta” (HEFFNER apud TAVARES, 2016, p. 26).

O estudo da historiadora Ana Maria Veiga (2014), em artigo que repercute o cinema praticado por mulheres brasileiras no período pós-golpe, que recrudescer em tempos de repressão até o final dos anos 1970 com a publicação da Lei da Anistia³¹, constata que as temáticas abordadas por estas produções dialogam com o feminismo, tornando-se importantes documentos fílmicos que enriqueceram o debate sobre a situação das mulheres latino-americanas. Coaduna-se com essa reflexão que o chamado “cinema de mulheres” funcionou em dupla resistência: ao regime militar e a outras formas de cerceamento de liberdade do indivíduo. “Observo o cinema dirigido por mulheres principalmente nos anos 1970 como uma articulação

³¹ Denominação popular dada à lei nº 6.683, sancionada pelo presidente João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, após uma ampla mobilização social, ainda durante a ditadura civil-militar. Art1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

em torno de reivindicações específicas em termos de igualdade e oportunidades” (VEIGA, 2014, p. 71).

A pesquisadora analisa parcialmente a filmografia das cineastas Tereza Trautman, Ana Carolina e Helena Solberg. Sobre essa última, Veiga (2014, p. 73) observa como a dupla opressão é respondida em representações fílmicas da cineasta, sobretudo nos documentários que ela realizou em seu exílio nos Estados Unidos, e conclui que a realizadora “afirma seu diálogo com o movimento feminista, que a fez incluir questões de gênero, além de classe e da opressão militar”. Heffner, abordado por Tavares (2014), sublinha que o propósito de Solberg era utilizar a sua independência autoral para dar vazão a um discurso feminista que não era explorado nas obras que compõem a corrente primordialmente masculina a qual ela era integrante.

Ela [Helena] tem um projeto pessoal muito claro, de ser uma cineasta que fala daquilo que os meninos do Cinema Novo não falam. Que é sobre as questões femininas. Os papéis femininos no Cinema Novo, de maneira geral, são bastante estereotipados. Em geral, pouco têm de libertários, pouco têm de transgressivos. São figuras que, inclusive, quase sempre têm funções amorosas (HEFFNER apud TAVARES, 2014, p. 27).

Heffner infere que os protagonistas heroicos do Cinema Novo são em sua esmagadora maioria personagens masculinos. É mencionada apenas uma exceção: a personagem sem nome interpretada por Irma Álvarez em *Porto das caixas* (1962)³², primeiro longa-metragem assinado por Paulo César Saraceni. De resto, pondera a raridade de “uma personagem feminina ter uma projeção maior e uma consciência política explícita” (HEFFNER apud TAVARES, 2014, p. 27).

Quando se propôs a analisar a representação do feminino a partir das mulheres fictícias do Cinema Novo, a pesquisadora Carolinne Mendes da Silva (2020) se refere à personagem não nomeada de *Porto das caixas* como uma mulher com autonomia e reativa, que rompe com o estereótipo da mulher passiva, ainda que recorra à ajuda de figuras masculinas para escapar da opressão doméstica em que está enclausurada. Infeliz no casamento, ela planeja o assassinato do marido e, para isso, seduz três homens pretendentes para cometer o homicídio.

³² O filme baseia-se em crime ocorrido no município de Itaboraí, no estado do Rio de Janeiro. Uma mulher muito pobre, maltratada por um marido ignorante e bruto, resolve assassiná-lo, e para conseguir quem faça isso, utiliza seus encantos femininos.

Em sua tese, Silva (2020) descreve diversos comportamentos da personagem de “Porto das caixas” que corroboram o que Heffner qualificou como “transgressora”, afinal, seus atos fogem ao padrão comum à época da mulher servil e obediente. A pesquisadora aponta para uma inversão de papéis do casamento tradicional mostrado no filme, pois enquanto o marido e os amantes da esposa são identificados como homens fracos e covardes, ela é insubmissa, rebelde e recusa-se a se ocupar de afazeres domésticos básicos. “Ainda que sofra no convívio com o companheiro, a protagonista não se subordina a ele, não procura esconder suas traições e não se preocupa em satisfazer suas vontades” (SILVA, 2020, p. 89).

Podemos compreender que, a partir das considerações de Silva (2020), o espectador de *Porto das caixas* está diante de uma personagem feminina central que é combativa, desassociada do trabalho doméstico e subversiva pela vinculação com o ambiente externo, vide o jogo de sedução que comanda com três homens diferentes. Contudo, é razoável classificar *Porto das caixas* como uma obra cinematográfica feminista?

O seu realizador, Paulo César Saraceni (1993, p. 137), declara em sua autobiografia que “o filme era um grito de revolta do povo brasileiro e principalmente da mulher: era feminista [...], antes mesmo da revolução feminista”. O diretor se autodefine como “sensível ao problema da mulher, escrava da casa” e que *Porto das caixas* levanta a bandeira em defesa da mulher em uma sociedade machista.

Silva (2020), entretanto, problematiza uma passagem do filme em que a protagonista vai até à feira comprar um machado, objeto que consumiria o crime. Quem lhe atende é uma mulher feirante, que não disfarça os olhares de desconfiança quando a cliente pensa em voz alta sobre sangue enquanto observa os objetos cortantes disponíveis na barraca. Em sua análise, a autora cita a inclusão de uma música instrumental da trilha sonora que suscita uma atmosfera de suspense enquanto a venda do machado é negociada. Essa mesma faixa musical, que induz a um clima de tensão, é reproduzida no final do filme, quando a vendedora cruza com a “viúva negra” e a flagra com um de seus amantes. Para a pesquisadora,

esse dado reitera que as ações da mulher não encontram ressonância ou solidariedade em outra personagem feminina; pelo contrário, essas ações são julgadas justamente pela vendedora do machado que, indiretamente, contribui para a concretização do

crime. Além disso, as atitudes da protagonista não envolvem uma dimensão política, pois não há perspectiva de uma transformação histórica, já que a libertação do jugo do marido permanece na esfera do drama individual da personagem (SILVA, 2020, p. 92).

A partir dessas acepções, concluímos que as motivações da personagem principal de *Porto das caixas* não são pensadas na providência de uma mudança social, o que não necessariamente lhe retira sua autoridade, domínio e o destaque de ser uma das personagens femininas pioneiras do cinema brasileiro que não foi representada como uma pessoa frágil, conformada ou mero interesse amoroso. “Ainda que não traga a ideia de luta pela emancipação feminina, a mulher de *Porto das caixas* tem um poder de decisão e a capacidade para reagir à opressão num contexto de opressão” (SILVA, 2020, p. 94).

O debate de que *Porto das caixas* - longa dirigido por um homem - pode ser considerado uma obra feminista é válido porque estamos diante, conforme pontuado por Tavares (2014, p. 27), do único filme pertencente ao Cinema Novo com uma personagem feminina “absolutamente transgressora”. Passamos, portanto, para a análise dos dois únicos curtas-metragens, um documentário e uma ficção, produzidos no Brasil pela única mulher desse movimento antes do exílio: *A entrevista* (1966) e *Meio-dia* (1970).

5.2 A ENTREVISTA (1966) E A CONDIÇÃO DA MULHER BURGUESA

A entrevista é um curta-metragem em formato documental concebido com imagens em preto e branco. Essa é a primeira produção audiovisual dirigida por Helena Solberg enquanto ainda residia no Brasil. Os créditos iniciais do filme são precedidos pelo letrero “os depoimentos utilizados na narração foram escolhidos entre setenta entrevistas gravadas com moças de 19 a 27 anos de idade, pertencentes a um mesmo grupo social” (*A entrevista*, 1966, 1 min.). A frase explica ao espectador o conteúdo verbal repleto de contradições que se seguirá nos 19 minutos de duração do documentário. As filmagens foram realizadas em 1964, mas o filme foi lançado somente dois anos depois, em 1966.

A entrevista é ambientado temporalmente no início dos anos 1960 e o argumento do filme mostra a condição da mulher de classe média alta do Rio de Janeiro nesse período. No decorrer do curta, testemunhamos os depoimentos de

mulheres anônimas sobre temáticas caras a elas, como casamento, liberdade, experiência sexual, ingresso em uma universidade, emancipação intelectual, submissão ao marido, entre outras aspirações. Enquanto o espectador ouve os depoimentos, acompanha uma personagem feminina - interpretada pela cunhada da diretora, Glória Solberg - se preparando para ir à praia e depois participando de um ritual de embelezamento para subir ao altar.

Apesar de ter sido instituído pela classe de cinema como documentário, *A entrevista* faz uso de passagens ficcionais em sua composição visual. Mariana Tavares (2014) indica que, pela utilização desse recurso, o cinema da diretora já nasce moderno, pois adiciona determinados elementos técnicos e estéticos que não eram tão comuns na linguagem do documentário, considerada a “expressão da verdade”. Outros exemplos dessa experimentação incluem elipses da montagem - assinada por Rogério Sganzerla, nome fundamental do Cinema Marginal - e a ausência da narração em *off*. Quanto às passagens encenadas, a autora conclui que “fazem parte do jogo da cineasta, que cria uma atmosfera ambígua para provocar reflexão, dúvida e desconfiança sobre aquilo que se vê [...] como se quisesse lembrar que ‘cinema é construção’” (TAVARES, 2014, p. 35).

Para a abordagem do filme neste trabalho, iremos dividir *A entrevista* em três partes que são apresentadas cronologicamente: praia, casamento e golpe.

No momento “praia”, observamos a personagem central em seu quarto trajando apenas uma camisa social enquanto manuseia algumas roupas. Ela pega uma muda e se dirige ao banheiro, onde a câmera de Solberg focaliza na pia coberta de produtos cosméticos, ressaltando a feminilidade da protagonista. Na cena seguinte, vestindo apenas biquíni, ela adentra um *closet* cheio de sapatos, arruma uma bolsa com óculos de sol e outros utensílios. Em segundo plano nota-se uma estátua de uma figura religiosa, induzindo a crer que a mulher representada é afeita ao Cristianismo.

Corta para o ambiente externo, nas ruas do Rio de Janeiro, a mulher desfila sem pressa pela calçada vestindo um vestido branco de mangas longas e uma bolsa, porém com as pernas à mostra. Ela analisa uma vitrine e, interessada com o que viu, adentra a loja, compra uma canga e se direciona à praia.

Figura 5 - Cena do filme *A entrevista*, de Helena Solberg - A



Fonte: A ENTREVISTA (1966).

Dois pontos chamam a atenção nesse trecho do filme: influenciada pela corrente da Nouvelle Vague, Solberg faz o seu registro com muita naturalidade, sem cortar na edição os sons diegéticos fora do quadro, provenientes do âmbito urbano, como o vento e barulhos do trânsito, de carros passando e buzinando. Essa opção estética evoca um senso de liberdade e independência desta mulher desacompanhada no exercício de explorar a cidade e comprar um objeto de banho com o próprio dinheiro.

Em segunda instância, evidencia a nudez da protagonista em sua intimidade enquanto está em casa escolhendo o que vai vestir e opta por um vestido curto, e caminha pelas ruas com as pernas expostas. Seu corpo é mais evidenciado na cena seguinte, quando já está na praia sobre a canga que acabara de comprar e passa bronzeador no corpo. Cabe lembrar que não há nenhum tipo de objetificação na intenção de Solberg; muito pelo contrário, com o naturalismo impresso em cada frame, a diretora busca enquadrar o corpo feminino como algo comum, um objeto de desconstrução, e não como um objeto de desejo.

Figura 6 - Diferença na exploração dos corpos dos banhistas dos gêneros masculino e feminino em cenas do filme *A entrevista*, de Helena Solberg



Fonte: A ENTREVISTA (1966).

Em contraponto à liberdade nata da personagem central, posicionada de bruços tomando sol, a câmera passeia pela praia e mostra um grupo de sete mulheres deixando a areia com toalhas brancas se cobrindo. Em seguida, um homem é visto somente de sunga jogando tênis, o que indica a diferença entre os gêneros na exposição de seus corpos. Concomitantemente, ao mostrar o ambiente praiano cercado de jovens, Solberg relativiza o grau de conservadorismo dos depoimentos que encobrem as imagens e explora a participação da juventude - sobretudo das mulheres - na parte três desta análise. Mas antes de abordá-la, vamos nos concentrar na parte dois: “casamento”.

Após à cena da praia, *A entrevista* tem um corte brusco e, em vez de mostrar os membros inferiores da protagonista, concentra-se em um *close* no seu rosto. A personagem está em um quarto de grandes dimensões, onde recebe um tratamento facial antes de ser maquiada. De costas, seu cabelo é trançado delicadamente por alguém não identificado. É descoberto, então, que a mesma mulher da praia está se preparando para o seu casamento, já que a tomada seguinte a mostra usando um véu - símbolo de pureza -, grinalda nos cabelos e recebendo ajuda para fechar o zíper de seu longo - e não mais curto como em “praia” - vestido branco. Sozinha neste quarto de grandes dimensões, ela caminha sem rumo e esboça sorrisos discretos.

Figura 7 - Contraste dos modelos e comprimento dos vestidos nas cenas em que a personagem desfila pela rua (esq.) e quando está prestes a subir ao altar (dir.)



Fonte: A ENTREVISTA (1966).

Ela desce as escadas desta mesma casa acompanhada de pessoas que aparentam ser sua família e a cerimônia de casamento, que muitos poderiam presumir que seria o clímax do documentário, é praticamente ocultada. Solberg opta por cortes rápidos para retratar o evento matrimonial, que passa quase imperceptível. A noiva, então, se isola, retira o véu e acontece uma elipse imagética, evidenciando que a noiva em questão é uma das entrevistadas pelo filme. Nesse momento, a ficção cede espaço para o real e *A entrevista* propositalmente abole a fronteira entre ficção e documentário. Essa ruptura permite que, agora, a mulher e não mais atriz Glória Solberg responda aos questionamentos feitos por Helena, com quem ela divide o sofá.

Para a pesquisadora e cineasta Karla Holanda (2018, p. 45), o fato de o filme não se respaldar em uma voz *over* que conduza um discurso sob encomenda convida o espectador a fazer suas próprias interpretações diante da apresentação de um material claramente ambíguo. A autora ainda acrescenta que ao se deslocar de trás das câmeras, quebrando a barreira de realizadora do filme e se colocando “ao lado das mulheres entrevistadas, a diretora não tem um diagnóstico a dar, aquelas incertezas e titubeios também são seus” (HOLANDA, 2018, p. 46).

Tavares (2014) ecoa esse pensamento da autorreferencialidade da cineasta e, baseada na longa entrevista que fez com a cineasta para escrever seu livro, aprofunda-se nas motivações particulares que levaram Helena Solberg a produzir *A entrevista*:

O filme nasceu de uma crise pessoal vivenciada pela própria diretora. Helena havia se casado e tido seu primeiro filho, época em que parou de trabalhar. Os papéis de dona de casa e mãe não lhe bastaram. Sentiu-se só e entediada e resolveu fazer um filme que abordasse as circunstâncias dessa crise [...] a partir dos encontros e entrevistas com suas contemporâneas de colégio, Helena fez uma revisão de sua formação católica e burguesa, em que estudar no “colégio certo”, ter “formatura de enfeite” e “casamento em grande estilo” faziam parte das etapas de formação das mulheres (TAVARES, 2014, p. 29-30).

Dessa forma, segundo a autora, a escolha dessa temática em sua primeira produção audiovisual vai de encontro com as pautas elegidas pelos filmes do Cinema Novo, que não enfocavam nos anseios e inquietações de figuras femininas, pois eram considerados assuntos periféricos. Disso decorre uma autonomia no conteúdo das obras de Solberg, que formalizam uma filmografia singular e coerente, sempre expondo a mulher em primeiro plano.

Por fim, a terceira parte de *A entrevista*, a qual nomeei “golpe”, surge na sequência da revelação da personagem noiva como uma das entrevistadas. A sua fala é interrompida abruptamente por uma trilha sonora inquieta, acrescida de uma locução com voz masculina que diz:

Apoiada pelas entidades femininas, como Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), realizou-se em março de 1964 a Marcha com Deus pela liberdade, movimento este que se propunha a preservar a democracia. Com a deposição de João Goulart a 1º de abril de 1964, implantou-se no Brasil um novo governo (A ENTREVISTA, 1966, 17 min.).

Durante e após a locução, são mostradas cenas históricas de pessoas em manifestações ostentando a bandeira do Brasil e cartazes e faixas com mensagens como “generais pela democracia” e “com Deus pela liberdade”. Solberg faz a escolha de expor, sobretudo, as mulheres que participaram do movimento. Em seguida, é evidenciada a violência protagonizada pelos militares em vias públicas enquanto se ouve com dificuldade uma voz abafada que cita o nome do general Humberto de Alencar Castelo Branco, primeiro presidente a assumir após o golpe militar.

Figura 8 - Cena do filme *A entrevista*, de Helena Solberg - B



Fonte: A ENTREVISTA (1966).

A parte “golpe” é consideravelmente mais curta que as demais, mas ainda assim, é veemente e causa estranhamento pela desconexão com o que o filme apresentava até então. Duas situações merecem destaque nessa passagem: a repetição constante da imagem estática do presidente deposto João Goulart e a intercalação das fotografias com brasileiros conservadores marchando a favor do golpe com cenas da personagem noiva, agora sem a fantasia, em silêncio.

Recorrente em suas obras posteriores, Solberg não resume o indivíduo em si mesmo. Ao referenciar a Marcha da Família com Deus pela Liberdade³³ e o golpe de 1964, a cineasta intenciona contextualizar as mulheres entrevistadas no momento político em que estão inseridas, relacionando-as a um episódio drástico e irreversível da história do Brasil. Na interpretação de Tavares (2014, p. 32), a cineasta queria “mostrar que essas mesmas mulheres, quando tiveram a oportunidade de se manifestar politicamente, saíram às ruas para defender os interesses econômicos e políticos de seus maridos, isto é, seus próprios interesses”.

Em texto assinado por Solberg para o catálogo de uma retrospectiva que fizeram em sua homenagem, a cineasta revisita a sua filmografia. Sobre *A entrevista*, ela assume que o filme é

³³ Foi o nome comum de uma série de manifestações públicas ocorridas entre 19 de março e 8 de junho de 1964 no Brasil em resposta ao que foi considerado, por militares e setores conservadores da sociedade, uma ameaça comunista representada pelas ações dos grupos radicais e pelo discurso em comício realizado pelo então presidente João Goulart em 13 de março daquele mesmo ano (COLEÇÃO CAROS AMIGOS, 2007).

Uma tentativa de examinar minha formação burguesa entrevistando um grupo de moças cujos depoimentos desconstroem a imagem romantizada de uma noiva a ser preparada para o casamento [...] Meu interesse pela condição da mulher é visceral, já que sou mulher, mas quis também entender outras estruturas de poder que nos oprimiam como homens e mulheres, pois vivi aqui em 1964 o golpe militar e assisti as consequências brutais do Ato Institucional nº5 (SOLBERG, 2018, p. 19-20).

Em entrevista datada de 2009 para a série Retratos Brasileiros, transmitido pelo Canal Brasil, Solberg comenta sobre *A entrevista* e declara que o filme foi considerado um filme feminista. Depois, ela acrescenta com modéstia: “naquela época tudo o que você falava da condição da mulher, chamavam de ‘feminista’”. (SOLBERG, 2009).

Em seu artigo, Holanda (2018) não só reafirma duas frentes do pioneirismo de *A entrevista* ao antecipar temáticas que viriam a sustentar a segunda onda do feminismo e na abordagem da classe média brasileira, como também reconhece o documentário como o que estabeleceu no país o exercício de um cinema feminista, militante e de independência autoral, sem seguir modismos. “Sua forma de produção, sua temática, sua estrutura e contexto lhes fazem merecer ser considerado o filme que funda o cinema moderno de autoria feminina no Brasil” (HOLANDA, 2018, p. 43).

5.3 MEIO-DIA (1970) E A REVOLUÇÃO MIRIM ORGANIZADA

Em seu cinema, Helena Solberg prioriza uma amálgama de duas frentes de opressões: a política/cultural e a social para com as mulheres. Já em seu primeiro filme documental, *A entrevista*, a cineasta deixa esta mensagem clara. Em seguida, ela envereda pontualmente para o domínio ficcional com o curta-metragem *Meio-dia*, lançado em 1970. Nesse curta, sobre o qual discorreremos adiante, a realizadora faz prevalecer o engajamento político ao registrar uma rebelião infantil promovida por estudantes de um colégio, local que vira palco para um ato organizado de desobediência.

Nos textos que recorreremos para analisar o itinerário cinematográfico de Helena Solberg, é sintomático notar que a maioria dos autores abordam o desconhecimento das produções assinadas pela cineasta. Em seu artigo sobre *A*

entrevista, Holanda (2018, p. 43) recapitula que muitos jornais de abrangência nacional cederam espaço em suas páginas para abordar a ousadia do filme, porém, nos anos seguintes, Helena é incluída em um balaio com outros cineastas que seriam ocultados da historiografia do cinema nacional. A esse apagamento, a autora argumenta que “só se poderá entender como natural a ausência de Helena e seu filme da história sob justificativa de sermos uma sociedade habituada a minimizar os feitos das mulheres” (HOLANDA, 2018, p. 43).

Quanto a *Meio-dia*, a negligência é ainda mais acentuada. Os pesquisadores Mariana Souto e Mateus Araújo (2018) reconhecem o apagamento do curta-metragem, afirmando que o filme permaneceu no ostracismo, como boa parte da filmografia de Helena Solberg. E acrescenta: “*Meio-dia* parece ter sido ainda mais esquecido do que os outros filmes, e até mesmo, ao que consta, pela própria Solberg” (p. 264). Tal suposição se dá pelas poucas considerações a respeito do filme nos estudos desbravadores de Mariana Tavares, a quem este capítulo dedica espaço considerável. Na pouca atenção dada ao filme, Tavares (2014) cita algumas experiências profissionais de Helena Solberg em trabalhos de outros cineastas, amarrando que essa bagagem foi importante para ela viabilizar a sua primeira obra no terreno ficcional.

É lamentável que não haja um estudo analítico e aprofundado sobre um filme tão visceral e relevante quanto *Meio-dia*. Essa ausência amplifica a ideia de seu apagamento da memória do cinema nacional. Filmado em 35 mm e com locações na cidade de São Paulo, o curta com imagens preto e branco teve baixo orçamento e contou com o desempenho de atores não profissionais. Tanto que o único nome do elenco que surge nos créditos iniciais é o de João Farkas, um dos garotos que, alheio aos outros alunos em uma trajetória solo e radical, é narrativamente o responsável por desencadear a rebelião dos estudantes.

De acordo com Souto e Araújo (2018, p. 264), o curta-metragem de Helena Solberg “reata, em 1970, com o espírito de 1968 ao visitar uma tradição mais antiga de filmes sobre a rebeldia infantil”. Os autores se referem a dois títulos de origem francesa em relação aos quais a própria realizadora já assumiu a inspiração: *Zero de Conduta* (1933)³⁴, de Jean Vigo, e *Os Incompreendidos* (1959)³⁵, de

³⁴ Polêmico na França por retratar um sistema educacional em crise, este filme se concentra em um grupo de meninos que estão fartos de seus professores repressores excessivamente zelosos. Colin, Caussat e seus colegas estão cientes de que sua escola está planejando uma festa, mas não estão

François Truffaut. Quanto ao ano de 1968 citado pela dupla, a ligação é clara com o “Maio de 68”³⁶, em que estudantes universitários protagonizaram uma onda de protestos nas ruas de Paris para exigir melhorias no setor educacional e foram detidos com a reação desproporcional e truculenta dos policiais.

Mas não é necessário atravessar o Atlântico para encontrar repressão militar em 1968 nas vias públicas das capitais. O jornalista Zuenir Ventura transcorre com detalhes no seminal livro-reportagem “1968 - O ano que não terminou”, em que aborda o estouro das manifestações estudantis no Brasil contra o sistema violento e corrupto da ditadura civil-militar. No cruzamento com o movimento francês, em “Maio de 68” o autor compara que “não se lutava no Brasil contra abstrações como a ‘sociedade da opulência’ ou a ‘unidimensionalidade da sociedade burguesa’, mas contra uma ditadura de carne, osso e muita disposição para reagir” (VENTURA, 2013, p. 130).

Seja no Brasil ou na França, o ano de 1968, considerado o “ano do orgasmo” pelo cineasta Silvio Tendler em seu documentário *Utopia e Barbárie* (2009), apresenta um conjunto de informações que Solberg absorveu para o argumento de *Meio-dia*. No entanto, a cineasta desloca a dramaturgia para um colégio misto (meninos e meninas), isto é, para um cenário povoado por personagens mirins de gêneros diferentes. Seria um sinal, portanto, de que a juventude seria eleita a arregaçar as mangas e lutar contra a repressão - ao invés dos adultos exibidos no filme, apáticos ou que perpetuam a ordem?

O embate geracional surge já nos primeiros segundos do filme, quando uma criança, de costas para uma mulher não identificada, recita a última estrofe do soneto *Meu pai*, do poeta mineiro Djalma Andrade (1894-1977). Os versos são: “Nunca dirás – que horror n’alma me vai!/ que te perdeste numa estrada escura/ por seguires os passos de teu pai!”. Após a declamação feita pelo menino, acompanhamos o braço dessa mulher oculta o envolvendo em sinal de aprovação.

dispostos a cooperar. Frustrados com as repreensões e punições dos professores, os meninos bolam um plano para interferir no evento.

³⁵ O filme conta a história de um jovem de 13 anos cujas aventuras foram baseadas na adolescência do próprio diretor François Truffaut, que encontra conforto no cinema.

³⁶ A partir de maio de 1968, ocorreu um período de agitação civil em toda a França, que durou cerca de sete semanas e foi pontuado por manifestações, greves gerais e ocupação de universidades e fábricas. No auge dos acontecimentos, que desde então ficaram conhecidos como 68 de maio, a economia da França parou. O fortalecimento do movimento estudantil na França (e no mundo) está diretamente relacionado com o aumento no ingresso de jovens na Universidade (SILVA, 2022).

Para os articulistas Souto e Araújo (2018, p. 266), esses dez segundos iniciais representam sem cerimônias “o círculo da ordem tutelar da família ou da escola (discurso do pai / reproduzido pelo filho / aprovado pela mãe ou professora), que o filme não cessará de atacar”.

O plano seguinte é a apresentação dos créditos iniciais num quadro negro. Uma jovem, mascando chicletes, escreve o título do filme na lousa, seguido pelos nomes de Helena Solberg, José Marreco (diretor de fotografia) e João Farkas (ator principal), mas sem especificar a função de cada um deles. Essa cena já introduz o espectador no âmbito escolar, espaço físico onde a revolta dos alunos ganha forma. A partir dessa curta passagem, também podemos intuir que a garota que escreve a ficha técnica lacônica no quadro apoderou-se de um giz e assumiu o comando da sala de aula, porque não há a presença rigorosa de um mestre. O fato de a menina estar mascando chicletes em ritmo acelerado também induz esse caráter de rebeldia.

Finalmente o espectador é apresentado ao protagonista. Quando ele surge em um *close*, irrompem-se acordes de uma canção que, posteriormente, descobrimos ser “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, lançada em 1968 e vetada pela censura na época. O garoto vai à escola, mas não adentra os portões. Ele está encostado em um muro com a pichação “a ditadura é foda”. Com os livros em mãos, não demora muito para ele virar as costas para a entrada do colégio e ir em direção ao lado oposto.

Inicialmente, ele explora a cidade, embarca em um ônibus, avalia com a mão no queixo o trabalho de três homens negros carpindo um terreno, invade uma partida de futebol sem ser convidado e é expulso na sequência. Como sinal de reprovação, o garoto chuta a sua camiseta no chão e até um cachorro que estava descansando no gramado. Ele foge do local, e prossegue com o seu ato impetuoso de continuar chutando objetos no chão. De repente, estaciona próximo a um riacho e examina os livros e cadernos que o acompanham em suas andanças solitárias. Sem arrependimento, o menino arremessa os materiais no rio e segue o seu caminho.

Figura 9 - Cena do filme *Meio-dia*, de Helena Solberg - A



Fonte: MEIO-DIA (1970).

Do plano dos cadernos boiando no rio, rumo ao esgoto, a cena corta para o interior de uma sala de aula, onde os cadernos estão abertos sobre as carteiras. O professor passeia pela classe e os alunos arqueiam as sobrancelhas, o observam quando ele passa. Eis que o professor é encurralado pelas crianças, que utilizam os próprios livros, lápis, régua e um pedaço de pau como munição para atacá-lo. Na interpretação de Souto e Araújo (2018, p. 268), “os pequenos, geralmente fracos e submissos, invertem o jogo através da união de suas forças – e daí emerge uma possível analogia com a relação povo/poder”.

Figura 10 - Estudantes promovem um ato de rebeldia em sala de aula e atacam o professor



Fonte: MEIO-DIA (1970).

Esse mesmo professor sai de um dos anexos da escola e vai até o pátio, onde alguns alunos e alunas estão posicionados. Novamente emparedado pelos estudantes, ele é morto no confronto. Uma mulher adulta é vista, mas é poupada pelo grupo. “É proibido proibir”³⁷, canção de Caetano Veloso, da qual só tínhamos ouvido alguns compassos iniciais, é amplificada e embala diversas cenas de crianças correndo, brincando e dançando. Na sequência, as vidraças do colégio são quebradas.

Figura 11 - Cena do filme *Meio-dia*, de Helena Solberg - B



Fonte: MEIO-DIA (1970)

As atitudes imprudentes enquanto perambulava pelas ruas do garoto protagonista, que não participa da radicalidade na escola, recebem uma expressão maior e coletiva por parte dos estudantes entre os muros do colégio, num ato

³⁷ A mãe da virgem diz que não / Que o anúncio da televisão/ Estava escrito no portão/ E o maestro ergueu o dedo/ E, além da porta/ Há o porteiro, sim/ E eu digo "não"/ E eu digo não ao "não"/ Eu digo: é proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir/ Me dê um beijo, meu amor/ Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem, em chamas/ Derrubar as prateleiras/ As estantes, as estátuas/ As vidraças, louças, livros... Sim/ E eu digo "sim"/ E eu digo não ao "não"/ E eu digo: é proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir/ Caí no areal na hora adversa/ Que Deus concede aos seus/ Para o intervalo em que esteja a alma imersa/ Em sonhos que são Deus/ Que importa o areal, a morte, a desventura/ Se com Deus me guardei?/ É o que me sonhei, que eterno dura/ É esse que regressarei/ Me dê um beijo, meu amor/ Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem, em chamas/ Derrubar as prateleiras/ As estátuas, as estantes/ As vidraças, louças, livros... Sim/ E eu digo "sim"/ E eu digo não ao "não"/ E eu digo: é proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir.

organizado de protesto político. “Com efeito, a revolta dos alunos não atinge apenas o professor que encarna a autoridade, mas também o espaço da escola como instituição” (SOUTO, ARAÚJO, 2018, p. 269).

O personagem central, agindo sozinho, não alcança nenhum tipo de mudança, como se sair a esmo e chutar cachorro e jogar os livros no rio fosse fazer alguma diferença. Tanto que, ao final do filme, ele retorna correndo ao colégio e ao observar todo o espaço físico depredado, compartilha com o espectador um sentimento ambíguo, coloca a mão na cabeça e escorre pelo rosto em um misto de inconformidade, agonia e arrependimento de não ter participado da rebelião. Sua confusão pressupõe que uma revolução não se faz sozinho.

A escolha de crianças e jovens de várias idades (protagonista adolescente, alunos menores na sala e no recreio, alunos maiores no massacre do professor no pátio), a conjugação do enfrentamento físico na escola (= luta armada?) e da descoberta do mundo pela evasão escolar (= desbunde?), o uso de uma canção política que afrontava a ditadura mas desagradava ao mesmo tempo a juventude ortodoxa de esquerda que a combatia, tudo no filme sugere e aponta para uma frente ampla, ao mesmo tempo política e existencial, contra a ordem repressiva (SOUTO, ARAÚJO, 2018, p. 275).

A alegoria poética e política de Helena Solberg, da luta contra a Ordem, entoada pela canção “É proibido proibir”, cujo letrista e intérprete se exilaria no ano seguinte na Europa por conta da perseguição política que sofrera no Brasil, honra as manifestações estudantis do ano de 1968 em um claro e imperdoavelmente esquecido exemplo de cinema militante brasileiro.

O último *take* que encerra *Meio-dia*, após o garoto presenciar o espaço escolar completamente destruído, foca em seu rosto, e ele está olhando indeciso para os dois lados, como se indagasse “para onde vou?”. Em sua análise, a jornalista Camila Vieira (2018, p. 51) compreende esta passagem como uma possibilidade de esperança, pois “é justamente ao assumir a mirada ainda tateante e duvidosa que a liberdade se inventa”.

6 CLOSE: HELENA SOLBERG

6.1 A NOVA MULHER

A nova mulher, lançado em 1974, é o primeiro filme dirigido por Helena Solberg nos Estados Unidos, país escolhido por ela para viver com a família o seu autoexílio. Trata-se de um documentário narrado em língua inglesa em formato de média-metragem, com aproximadamente 40 minutos de duração. O roteiro se propõe a percorrer cronologicamente os 170 anos de história do movimento feminista no país, começando na primeira década do século XIX. A primeira imagem do filme traz a seguinte dedicatória, em tradução livre: “para a memória das mulheres dos últimos 200 anos, cuja luta fez possível a nova mulher de hoje” (*A NOVA...*, 1974, 1 min.).

Quanto ao conteúdo imagético, o filme é formado por uma colagem de 300 imagens fixas que Solberg e sua equipe consultaram em registros oficiais retirados de diferentes fontes, como a Biblioteca do Congresso Americano, o Arquivo Nacional, a Biblioteca Pública de Nova York, entre outros centros de pesquisa. Além das fotografias, ilustrações e gravuras, *A nova mulher* apresenta trechos de filmes antigos e fragmentos de cinejornais (TAVARES, 2014). De acordo com os teóricos de cinema David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 534), *A nova mulher* é o tipo de documentário que podemos classificar como “documentário de arquivo, produzido pela reunião de imagens de fontes de arquivo”.

O documentário é estruturado por uma narração ininterrupta em voz *over*, que mescla vozes femininas e masculinas. Ao todo, como aponta Tavares (2014, p. 39), são dezesseis narradores que intercalam suas participações “para dar vida a diários, manifestos, reportagens, cartas e livros deixados pelas mulheres ativistas”. A seleção dessas vozes não é acidental; pelo contrário, é um artigo precipitado pelo roteiro, com o claro intuito de elaborar uma gama de personagens fora do quadro em uma narrativa que intercala imagens estáticas.

Tal qual em seu primeiro filme, *A entrevista* (1966) - analisado no capítulo anterior -, Solberg incrementa neste documentário uma marca ficcional, utilizando desta vez o recurso da oralidade. Os textos são reais, e a interpretação vocal de cada narrador, que varia entre sotaques, entonações e pausas dramáticas, imprime um tom emocional à produção, particularidade revolucionária e pouco usual na

maioria dos documentários da época, que primavam pela isenção e imparcialidade (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Mesmo não havendo uma encenação propriamente dita com atores se direcionando para a câmera – o que é aceitável no campo documental para sugerir ou reforçar uma informação real –, os narradores de *A nova mulher* utilizam seu talento vocal para dramatizar passagens específicas, criando uma narrativa amparada pelas imagens apresentadas. E, por essa razão, o público é gratificado com uma dimensão emotiva que adiciona empatia às causas defendidas pelo filme. De acordo com artigo escrito a quatro mãos pelas pesquisadoras Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2018, p. 55), “a narração assume frequentemente um tom professoral informativo, mas as vozes também apresentam uma certa leveza lúdica ao performar as falas que não deixaram rastro sonoro”.

No mosaico de personagens representados em *A nova mulher*, encontramos desde pessoas anônimas até figuras importantes que sacramentaram sua contribuição na história do feminismo. Entre os anônimos, por exemplo, estão uma dona de casa oprimida pelo trabalho doméstico, uma operária de “chão de fábrica” reivindicando melhores condições de trabalho e um político congressista que formula leis exclusivamente para beneficiar outros homens. Entre as personalidades conhecidas, são interpretadas cartas e depoimentos de mulheres que confrontaram a convenção patriarcal na luta por seus direitos. Entre elas, estão a ativista social Elizabeth Cady Stanton³⁸; a educadora Lucy Laney³⁹, considerada pioneira na educação de crianças negras nos Estados Unidos; e a escritora abolicionista e ex-escravizada Sojourner Truth⁴⁰, que ficou registrada na história com o seu potente discurso “Ain’t I a woman?” (“E eu não sou uma mulher?”, em tradução livre)⁴¹

³⁸ Autora, conferencista e principal filósofa dos direitos da mulher e movimentos de sufrágio, Elizabeth Cady Stanton formulou a agenda para os direitos da mulher que guiou a luta até o século XX (BAKER, 2005).

³⁹ Educadora norte americana que em 1883 fundou a primeira escola para crianças negras em Augusta, Geórgia. Foi incluída no Hall da Fama das Mulheres da Geórgia em 1992.

⁴⁰ Sojourner Truth (1797 – 1883) foi o nome adotado, a partir de 1843, por Isabella Baumfree, uma abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher. Truth nasceu no cativeiro em Swartekill, Nova York (MICHALS, 2015).

⁴¹ “Bem, minha gente, quando existe tamanha algazarra é que alguma coisa deve estar fora da ordem. Penso que espremidos entre os negros do sul e as mulheres do norte, todos eles falando sobre direitos, os homens brancos, muito em breve, ficarão em apuros. Mas em torno de que é toda esta falação? Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e nenhum homem conseguiu me superar! E não sou uma mulher?”

proferido em uma convenção de mulheres em Ohio, em 1851. Outras mulheres proeminentes citadas são Harriet Tubman⁴², Susan B. Anthony⁴³ e Mary McLeod Bethune⁴⁴.

Independentemente do período retratado pelo filme, até mesmo em situações quando são vitoriosas, é sempre constante a mensagem de que as mulheres eram condicionadas a serem servis, femininas, passivas e agradáveis. Dentro de seus lares, em suas intimidades, o documentário pinta a mulher como um ser afogado em desilusões, escravas domésticas, aprisionadas pelo casamento e cujo comportamento na sociedade deveria sempre seguir a cartilha da relação de poder favorável ao sexo masculino.

Condensar 170 anos de luta pelos direitos das mulheres nos EUA em apenas 40 minutos demanda um exímio esforço de síntese; e o roteiro de *A nova mulher* foi engenhoso em fazer um apanhado de acontecimentos históricos decisivos para o levante feminino no atravessar das décadas.

Com uma linguagem bastante didática, o filme mostra em ordem cronológica a participação das mulheres abolicionistas na luta pelo sistema escravagista; a empregabilidade de mulheres nas fábricas no início da industrialização, bem como a sua presença nas greves fabris aliadas a sindicatos geridos por homens; o

Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher?/ E daí eles falam sobre aquela coisa que tem na cabeça, como é mesmo que chamam? (uma pessoa da plateia murmura: “intelecto”). É isto aí, meu bem. O que é que isto tem a ver com os direitos das mulheres ou os direitos dos negros? Se minha caneca não está cheia nem pela metade e se sua caneca está quase toda cheia, não seria mesquinho de sua parte não completar minha medida?/ Então aquele homenzinho vestido de preto diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens porque Cristo não era mulher! Mas de onde é que vem seu Cristo? De onde foi que Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com Ele. / Se a primeira mulher que Deus criou foi suficientemente forte para, sozinha, virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e pôr novamente o mundo de cabeça para cima! E agora elas estão pedindo para fazer isto. É melhor que os homens não se metam./ Obrigada por me ouvir e agora a velha Sojourner não tem muito mais coisas para dizer” (MOURA, 2009).

⁴² Harriet Tubman foi uma abolicionista e ativista social americana. Nascido na escravidão, Tubman escapou e posteriormente fez cerca de 13 missões para resgatar aproximadamente 70 escravos, incluindo familiares e amigos, usando a rede de ativistas antiescravagistas e casas seguras conhecida como Underground Railroad.

⁴³ Susan B. Anthony foi uma reformadora social americana e ativista dos direitos das mulheres que desempenhou um papel fundamental no movimento sufragista feminino. Nascida em uma família Quaker comprometida com a igualdade social, ela colecionava petições antiescravistas aos 17 anos.

⁴⁴ Mary Jane McLeod Bethune foi uma educadora americana, filantropa, humanitária, mulher e ativista dos direitos civis.

tumultuado movimento pelo sufrágio feminino; a luta encabeçada pelo National Woman's Party (Partido Nacional da Mulher) por direitos igualitários; a oportunidade de receber salários decentes com a fabricação de armamentos na indústria bélica durante a Segunda Guerra Mundial, seguido pelo descaso do Estado por essas mesmas trabalhadoras que se tornaram viúvas da guerra; a participação das mulheres nos movimento dos Direitos Civis, contra a Guerra do Vietnã e na Revolução Cultural.

Outras temáticas pinceladas pelo roteiro incluem a saúde pública e a reformulação de leis a favor de métodos contraceptivos, além da deturpação da imagem da mulher independente, sexual e financeiramente promovida pela mídia. Tavares (2014) avalia que

A singularidade de *A nova mulher* está no roteiro que entrelaçou a interpretação (em diferentes vozes) dos textos deixados pelas mulheres às informações históricas e aos comentários sobre as lutas pela educação, melhores condições de trabalho, sufrágio universal, controle familiar, aborto e igualização salarial com os homens. Nesse contexto, o filme estabelece um diálogo entre o material confessional deixado pelas ativistas e a narração do documentário. Trata-se de um roteiro bem articulado, fruto de extenso trabalho de pesquisa e criação (TAVARES, 2014, p. 42).

Em um trecho específico do documentário, a crítica à condição de desprestígio da mulher na sociedade é abordada com um lampejo de humor autodepreciativo, mas sem deixar de ser respeitoso. A sequência mostra duas fotografias na íntegra, seguidas de *close* na face das mulheres, que se mostram extremamente desconfortáveis com a situação estampada nas imagens. Uma delas (Figura 12) é de uma noiva recém-casada acompanhada de seu marido, e a outra (Figura 13) é de uma mãe sentada, ao centro, com o marido e os três filhos pequenos ao redor. Outra imagem (Figura 14), que causa mais indignação do que riso, é de uma noiva – note o casamento sempre em pauta – que recebe de seu parceiro orgulhoso uma máquina de costura com a palavra “Domestic” como presente matrimonial. Enquanto essa passagem com as três figuras ganha atenção no filme, uma ópera desafinada é entoada ao fundo, trazendo uma sensação de paranoia. Após a cena, a narradora continua: “não era de admirar que mulheres ficavam histéricas e desmaiavam. Muitas delas dependiam de medicamentos que

continham heroína e morfina para escapar de suas existências tediosas”. É aí que a comicidade se esvai e *A nova mulher* volta à sobriedade.

Figura 12 – Frame de *A nova mulher* / Noiva com cara de desprezo



Fonte: A NOVA MULHER (1974)

Figura 13 – Frame de *A nova mulher* / Mãe ao centro com a família



Fonte: A NOVA MULHER (1974)

Figura 14 – Frame de *A nova mulher* / Presente de casamento



Fonte: A NOVA MULHER (1974)

Quando se propõe a fazer um resgate histórico sob a perspectiva feminina, ilustrando uma série de fatos relevantes ao longo dos anos, o texto que é narrado no filme se mostra educativo e pontuado em poucas palavras. Atrelado a esses acontecimentos marcantes, outro objetivo do roteiro é evidenciar a condição desfavorável na qual as mulheres eram enquadradas perante a sociedade - muitas vezes essas posições se firmavam como consequência destes eventos. A exemplo, podemos citar a mão de obra braçal das mulheres requisitada para a confecção de armas no período da Segunda Guerra Mundial, e o posterior rebaixamento ou demissão em massa dessas mesmas trabalhadoras com o término do conflito. Os episódios da história, portanto, refletiam sem desvios no tratamento direcionado às cidadãs estadunidenses.

Por outro lado, é interessante notar que, em certas passagens, o texto de *A nova mulher* deixa de lado a objetividade e o tom piedoso, abrindo espaço para uma fina ironia. O humor citado anteriormente é um ingrediente dessa receita, mas a narração também revela notas carregadas de frases combativas e provocadoras. O perfil acusatório é assumido em trechos como: “basicamente, mulheres eram propriedades passadas de pai para marido” / “mulheres que trabalhavam eram criticadas por tirarem trabalhos de homens” / “supostamente, todas as mulheres eram ou queriam estar sendo sustentadas por homens. Mas e quanto às mulheres que escolheram viver sem um homem?” (A NOVA..., 1974, 25 min.).

Solberg e sua equipe invertem a rota da acusação e trazem para dentro do movimento feminista, como uma breve, porém importante autocrítica ao esvaziamento dos valores feministas por certas organizações chefiadas por

mulheres. Vale citar as contribuições do National American Woman Suffrage Association (NAWSA)⁴⁵, que somente em 1920, trinta anos após a sua fundação, conquistou o direito para que as mulheres pudessem exercer o voto nas eleições.

Certamente, a NAWSA foi importante no sentido de, ao utilizar suas habilidades de militância com a experiência adquirida pelas greves dos sindicatos, ser capaz de se organizar em grupo para reivindicar pelos direitos básicos das mulheres. Entretanto, o filme esclarece que essa associação foi resultado da união das alas radicais e moderadas do feminismo, o que ocasionou desencontros e discórdias na essência do movimento. “Muitas sufragistas ignoravam as formas mais sutis de opressão contra as mulheres, iludindo-se de que com o direito ao voto, todas as mulheres seriam livres. E, por esse motivo, muitas sufragistas se viram envergonhadas” (A NOVA..., 1974, 22 min.). Mais adiante, a narração explicita sob quais circunstâncias a NAWSA precisou se rebaixar para que as mulheres – sobretudo as brancas - vigorassem para serem “livres”.

As táticas utilizadas para convencer homens a conceder o voto para as mulheres eram muitas vezes racistas e classicistas, e muitas vezes contradiziam os ideais feministas. Algumas sufragistas brancas advogavam por testes de letramento, como forma de prevenir negros e imigrantes de votarem. Algumas sufragistas defendiam o voto por acreditarem serem moralmente superiores ao homem por terem o talento natural da limpeza – seja em casa ou no governo. [...] O movimento foi esvaziado de valores feministas, análises históricas ou planos de ação futuros (A NOVA..., 1974, 25min).

Embora presente, a autocrítica desenhada pelo documentário não reproduz as consequências advindas com o fato de que as mulheres precisaram se igualar aos homens para conquistarem seus (poucos) direitos. Como já mencionado, a ambição de um filme de 40 minutos de duração em abarcar quase 200 anos de resistência feminina não possibilita que a obra dedique muito espaço para que os resultados dos fatos sejam desdobrados. Por essa impossibilidade de metragem, o roteiro segue a sua rigidez disciplinar em narrar cronologicamente os episódios.

⁴⁵ A National American Woman Suffrage Association foi uma organização formada em 18 de fevereiro de 1890 para defender o sufrágio feminino nos Estados Unidos. Foi criado pela fusão de duas organizações existentes, a National Woman Suffrage Association e a American Woman Suffrage Association. Considerado o mais radical dos dois, o NWSA deu prioridade a garantir o direito de voto das mulheres, e o grupo frequentemente provocava debates públicos por meio de suas propostas de reforma em várias questões sociais, incluindo casamento e divórcio.

Em seu artigo, as autoras Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2018, p. 54) reconhecem a importância de *A nova mulher*, mas afirmam que o filme, ao eleger seu ponto de partida, “se posta claramente em uma linhagem eurocêntrica”. Ademais, as pesquisadoras pontuam a incompletude do documentário na falta de esclarecimento de qual “nova mulher” está se referindo, pois prioriza primordialmente a branquitude em detrimento de outros grupos de mulheres que não recebem uma parcela igualitária na abordagem proposta pelo documentário.

Sua teleologia, é preciso que se note, privilegia aspectos de classe e menciona algumas discussões sobre raça [...] o filme, de maneira geral, dá maior atenção à experiência da mulher branca, deixando escapar algumas importantes diferenças entre as mulheres. A questão racial não alcança o presente do filme; o mesmo acontece com a diferença em relação à sexualidade. De certa forma, a linha do tempo traçada na obra é uma linha reta, *straight*, hétero. [...] Ao deixar escapar essas narrativas negras, lésbicas, indígenas, migrantes, o filme também deixa de mencionar como “a nova mulher” é, na verdade, várias, e suas antecessoras, forjadas no fogo fértil da diferença (BRANDÃO; SOUZA, 2018, p. 56-57).

De fato, o início de *A nova mulher* estabelece uma divisão bem demarcada sobre as ações e conquistas de mulheres brancas e negras no movimento feminista. Enquanto as primeiras conseguiam empregos (muito mal) remunerados em fábricas no Norte, as mulheres negras do Sul dos Estados Unidos, filhas de escravizados africanos, lidavam com a dupla opressão do racismo e do patriarcado, além de questões de sobrevivência que as brancas não se preocupavam rotineiramente, como a possibilidade de linchamento⁴⁶. Ao acessar o século XX, o roteiro do documentário escanteia a causa das mulheres negras.

O recorte bem delimitado que favorece as mulheres brancas persiste até os minutos finais, quando o filme recebe contornos otimistas ao citar o envolvimento das mulheres, a partir dos anos 1950, em manifestações radicais a favor dos Direitos Civis e contrário à Guerra do Vietnã. No entanto, mesmo nesse ambiente, elas eram

⁴⁶ Em 1900, o deputado federal George Henry White, republicano da Carolina do Norte e único membro negro do Congresso americano na época, apresentou na Câmara dos Representantes um projeto de lei sem precedentes para que linchamentos fossem processados como crimes federais. De acordo com a Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (NAACP, na sigla em inglês), uma das principais organizações de direitos civis dos Estados Unidos, foram registrados 4.743 linchamentos no país no período entre 1882 e 1968, ocasionando a migração negra para o Norte do país. Desses, 3.446 tiveram como vítimas pessoas negras. Mas somente em 2020 a lei foi aprovada pela Câmara, e recebeu o nome de Emmett Till, adolescente negro de 14 anos cujo linchamento em 1955, no Mississippi, chocou o país e impulsionou o movimento por direitos civis nos Estados Unidos (BBC, 2020).

minorias tratadas pelos homens como suas assistentes, meras secretárias. Foi então que, de acordo com o roteiro, elas começaram a se organizar e ter empregos remunerados, ficando conseqüentemente livres da dependência econômica dos homens, havendo uma “pré-condição para o surgimento de um movimento feminista de base” (A NOVA..., 1974, 35 min).

Embora consciente, mesmo não sendo tão operante no filme *A nova mulher*, um rápido manifesto é instaurado: o de que “o feminismo deve crescer para abarcar questões de idade, raça, classe e para todas as pessoas que não têm completo controle de suas vidas” (A NOVA..., 1974, 36 min). E acrescenta que a luta da revolução feminista engloba outras preocupações de cunho igualitário, como a distribuição de poder na sociedade, o sistema econômico e a estrutura familiar. Durante essa narração são mostradas fotos de mulheres de diferentes etnias e faixas etárias, em manifestações públicas e reuniões, estudantes com canetas ou um microfone a punho, entre outras imagens históricas que trazem a compreensão de que as mulheres estão unidas. O filme é encerrado com a canção “I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free” (“Eu Gostaria de Saber Como Seria se Sentir Livre”, em tradução livre)⁴⁷, na voz de Nina Simone.

É possível enquadrar *A nova mulher* como um projeto piloto dentro da meteórica carreira internacional da brasileira exilada Helena Solberg. Uma produção iniciante de uma cineasta que estava dando seus primeiros passos no exterior, onde ainda estava se adaptando e fazendo parcerias profissionais. Mesmo considerado um “filme menor” e de condições modestas, Brandão e Souza (2018, p. 54) destaca que o documentário “alcançou alguns marcos consideráveis, tendo vendido centenas de cópias e sido incluído como filme oficial da American Bicentennial Commission”.

⁴⁷ Eu desejo saber/ como é a sensação de ser livre/Eu desejo poder quebrar/Todas as correntes que me prendem/Eu desejo poder dizer/Todas as coisas que eu gostaria de dizer/Dizer em alto e bom som/Para o mundo todo ouvir/Eu desejo poder compartilhar/Todo amor que há em meu coração/Remover todas as barreiras/Que nos mantém separados/Eu desejo que você saiba/O que significa ser quem sou/Então você ir ver e concorda/Que todo homem deve ser livre/Eu desejo poder dar/Tudo que eu puder dar/Eu desejo poder viver/Tudo que eu puder viver/Eu desejo poder fazer/Todas as coisas que eu puder fazer/E quando eu chegar no limite/Começarei tudo de novo/Bem, eu desejo poder ser/Como um pássaro no céu/Quão doce seria/Se eu encontrasse um jeito de voar/Oh, eu voaria alto para o sol/E olharia lá embaixo para o mar/Então cantaria que eu sei - yeah/Então cantaria que eu sei ? yeah/Então cantaria que eu sei/Eu saberia como é a sensação/Oh, eu saberia como é se sentir livre/Yea Yeah! Oh, eu saberia como é a sensação/Sim, eu saberia/Oh, eu saberia/Como é a sensação/Como é a sensação/De ser livre.

O espectador nota uma rima narrativa durante os créditos iniciais e finais de *A nova mulher*. Nas duas extremidades do filme, são apresentados os bastidores com as profissionais envolvidas no projeto em plena atividade. São elas: Lorraine Gray (fotografia), Roberta Haber (roteiro e pesquisa), Melanie Maholick (roteiro e pesquisa) e Helena Solberg-Ladd (direção) – este foi um dos poucos títulos que Solberg foi creditada com o sobrenome do marido, James Ladd. As cenas enfocam o quarteto assistindo a trechos antigos em uma televisão, operando uma máquina de escrever, manipulando o aparelho de moviola, analisando fotografias antigas com uma lupa, entre outras funções essenciais da produção cinematográfica.

Na concepção de Tavares (2014), essas imagens das mulheres trabalhando na concepção do filme promovem um diálogo com o seu conteúdo, provocando uma reflexão de como é estruturada a representação no documentário, sublinhado pelo fato de que somente mulheres estão envolvidas nesta construção criativa. “A equipe que construiu o filme é, ao mesmo tempo, personagem [...] existe uma proposta política evidente de marcar a identidade da mulher que tem a liberdade de optar pela profissão que deseja e fazer suas escolhas, construir sua história” (TAVARES, 2014, p. 44). Também é notável que não somente a diretora toma o filme para si, como é um costume no cinema. O crédito de “a film by” (“um filme de”) é compartilhado entre as quatro profissionais da equipe, sustentando duas mensagens importantes evocados pelo documentário: a união das mulheres e que a arte do cinema só pode ser concebida desde que seja resultado de um trabalho coletivo e colaborativo.

Figura 15 – Frame de *A nova mulher* / Créditos iniciais



Fonte: A NOVA MULHER (1974)

Haber, Maholick, Gray e Solberg são parte fulcral do International Women's Film Project, uma organização independente que tinha como objetivo produzir filmes com temáticas políticas, tendo as mulheres como centro das narrativas. Esses projetos audiovisuais eram financiados por instituições estrangeiras. *A nova mulher*, criado em 1974, foi o primeiro filme deste núcleo de mulheres cineastas (TAVARES, 2014).

A autora conta que, ao chegar nos Estados Unidos Solberg se estabeleceu com a família na capital federal, Washington D.C., onde procurou fazer contato com pessoas ligadas ao cinema. Realizou alguns projetos colaborativos com o cineasta italiano Roberto Faenza⁴⁸ e essa experiência “deu a Helena a satisfação de, pela primeira vez nos EUA, fazer parte de um grupo. Não se sentia mais uma *outsider*, deslocada do meio cinematográfico” (TAVARES, 2014, p. 38). O *networking* foi se expandindo e na universidade Solberg conheceu outras mulheres com quem fundariam o International Women's Film Project. Posteriormente, outras profissionais se juntariam ao coletivo.

O International Women's Film Project produziria outros filmes, tendo Helena Solberg como regente. Na sequência de *A nova mulher*, as realizadoras deslocaram

⁴⁸ Diretor de cinema italiano. Nascido em Turim em 1943, Faenza formou-se em Ciências Políticas e obteve um diploma no Centro Sperimentale di Cinematografia.

o seu olhar dos Estados Unidos para a América Latina, onde filmaram documentários militantes e de cunho feminista. Colheram depoimentos de mulheres pobres e trabalhadoras em quatro países (Argentina, Bolívia, México e Venezuela) para a composição de *A dupla jornada* (1975)⁴⁹ e *Simplesmente Jenny* (1977)⁵⁰. Esses dois filmes, sob a direção de Helena Solberg, “inauguraram o que se tornaria um ciclo de documentários dirigidos por ela sobre a explosiva situação social e política latino-americana, cruzando as temáticas gênero e classe” (VEIGA, 2014, p. 74).

Sob a vigilância da ditadura civil-militar brasileira para filmar e produzir peças audiovisuais, Helena Solberg abandona o país e se muda para os Estados Unidos, onde consolida a sua extensa e premiada carreira cinematográfica. Podemos afirmar que seu autoexílio foi determinante para que ela desse continuidade em suas atividades, além de contribuir para que ela se apropriasse de documentos históricos e produzisse novos documentos para contribuir com a memória do cinema e dos países onde foi recepcionada.

⁴⁹ Filmado em fábricas no México e na Argentina, e em minas na Bolívia e Venezuela, *A Dupla Jornada* examina as condições da mão de obra feminina como força de trabalho na América Latina.

⁵⁰ Três meninas (Jenny, Marli e Patricia) relatam suas histórias de prostituição forçada e suas fantasias de ascensão social, casamento e felicidade, em um reformatório para adolescentes na Bolívia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Direta ou indiretamente encurralados pela repressão cultural patrocinada pela ditadura civil-miliar, os quatro cineastas abordados neste trabalho abandonaram o Brasil e construíram possibilidades de prosseguir em outros países suas carreiras no audiovisual. Sobretudo a partir de 1968, com a publicação do Ato Institucional nº 5, a censura com vigilância redobrada inviabilizou que diretores de cinema com expressivo cunho político continuassem seus trabalhos por aqui. Para alguns, portanto, o exílio foi a solução.

Conforme evidenciado no terceiro capítulo, a experiência do exílio sempre foi abordada exclusivamente com negatividade, como uma forma de viver clandestinamente em terras desconhecidas. Esse é um estereótipo construído no imaginário geral que de fato expressa a narrativa de muitos brasileiros expatriados. Entretanto, o trabalho busca esclarecer que o exílio também pode ser uma fase de recomeços, oportunidades e novas conquistas.

Nossa seleção dos cineastas brasileiros e suas experiências no exílio teve como objetivo elucidar esse contraste. Para o veterano Carlos Diegues, que a esta altura já possuía uma carreira consagrada no Brasil, a sua curta estadia na Europa foi frustrante porque a censura de outros países interrompeu seus projetos cinematográficos. Essa foi uma evidência de que a perseguição contra os artistas, inclusive do cinema, não tem limites de fronteiras. O único filme que Diegues conseguiu realizar no exterior, *Séjour* (1970), teve um lançamento modesto na TV francesa, mas, antes disso, foi picotado na sala de edição.

Por outro lado, os cineastas em ascensão Silvio Tendler e Murilo Salles obtiveram êxito em suas incursões cinematográficas durante o exílio. O primeiro teve a oportunidade de estudar cinema na França e ser apadrinhado por um dos maiores documentaristas em atividade na época (Chris Marker). Entre suas contribuições está o documentário *La spirale* (1976), filmado no Chile. Já Salles recebeu o convite do prestigiado Ruy Guerra – censurado no Brasil – para ir a Moçambique ministrar cursos de cinema. Salles, que já era um reconhecido diretor de fotografia no Brasil, estreou na função de diretor com o filme-ensaio *Estas são as armas* (1978).

A manufatura desses filmes se deu de formas distintas. Embora *La spirale* contenha diversas imagens previamente produzidas, Tendler foi até o Chile para registrar novas imagens com uma câmera emprestada. Salles, no entanto,

aproveitou um acervo intocado ao seu alcance e utilizou imagens de arquivo para compor o seu documentário. Baseado nos estudos do francês Marc Ferro (2010), ambas as produções podem ser classificadas como documentos históricos pela sua autenticidade.

A cineasta brasileira Helena Solberg, a quem este trabalho dedicou dois capítulos, envereda nessas duas possibilidades de fazer cinema: a captação de novos registros e a apropriação de imagens de arquivo para criar uma narrativa. Realizados no Brasil, os curtas-metragens *A entrevista* (1966) e *Meio-dia* (1970) se diferenciam em gênero e abordagem, porém compartilham um discurso aproximado por serem peças cinematográficas com evidente tom político, contrário à opressão estimulada pela ditadura brasileira.

Exilada nos Estados Unidos, Solberg é considerada a única mulher do movimento Cinema Novo e foi também a única desse grupo que persistiu em uma carreira internacional, construindo uma filmografia consistente como documentarista no exterior. Seu primeiro filme em seu exílio, *A nova mulher* (1974), foi produzido inteiramente com registros históricos, entre imagens estáticas e trechos de imagens em movimento extraídos de cinejornais e películas antigas.

Impedidos de fazer cinema no Brasil com a liberdade artística que lhes seriam de direito, os cineastas abordados nesta pesquisa colaboraram para a escrita da história dos países onde foram acolhidos em seu período de exílio. Com a destreza de contar histórias por meio da ferramenta audiovisual, narraram episódios políticos marcantes de outras nações. A instauração da ditadura de Pinochet no Chile (Tendler), o processo de independência de Moçambique (Salles) e a origem e ascensão do movimento feminista nos Estados Unidos (Solberg) são alguns dos exemplos retratados pela contribuição relevante no campo cinematográfico de brasileiros exilados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORO CINEMA. **Brasil ano 2000**. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-129946/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

AGUIAR, Caroline Amaral de. **O cinema latino-americano de Chris Marker**. São Paulo: Alameda, 2015.

ARAÚJO, M.; SOUTO, M. Um 1968 mirim? Notas sobre Meio-dia, de Helena Solberg. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 21, n. 1, p. 263–276, 2018. DOI: 10.29146/ecopos.v21i1.18505. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/18505. Acesso em: 26 ago. 2022.

BAKER, Jean H. **Sisters: The lives of America's suffragists**. Hill and Wang. New York, 2005.

BARBEDO, Mariana Gonçalves et al. **A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do Cinema Novo (1962-1969)**. 2016.

BBC. **A trágica história dos linchamentos nos EUA, que devem virar crime federal após 120 anos de tentativas fracassadas**. 2020. Portal G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/02/27/a-tragica-historia-dos-linchamentos-nos-eua-que-devem- virar-crime-federal-apos-120-anos-de-tentativas-fracassadas.ghtml>. Acesso em: 25 set. 2022.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BORGES, Vavy Pacheco. **Ruy Guerra: paixão escancarada**. 1a ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. A nova mulher: em torno de *The Emerging Woman* (1974). In: AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (Orgs.). **Catálogo Retrospectiva Helena Solberg**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018. p. 52-57.

BRASIL, André; FAGIOLI, Julia. O fundo do ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da história. Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, v. 45, n. 50, p. 79-101, 2018.

CAETANO, Maria do Rosário. **Murilo Salles expõe fotos do autoexílio**. 2019. Revista de Cinema. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2019/08/murilo-salles-expoe-fotos-do-autoexilio/>. Acesso em: 05 set. 2022.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006. p. 289-309.

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa; RAMOS, Jovelino (Org.). **Memórias do exílio, Brasil 1964-19???**: 1. De muitos caminhos. Vol. 1. Editorial Arcádia, 1976.

CAVICHIOLO, Bruno Gazalle; GALLO, Carlos Artur. Entre Deus e o Estado: Salazar, Franco e a Igreja Católica nas ditaduras ibéricas do século XX. **Revista Memória em Rede**, v. 14, n. 27, p. 309-334, 2022.

CINEMATOGRAFICA, Aurora. **Helena Solberg - Retratos**. YouTube, 9 ago. 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=83RcAdHwCYk&t=59s>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

COLEÇÃO CAROS AMIGOS. **A ditadura militar no Brasil**: a história em cima dos fatos. Fascículo 1. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2007. p. 25.

CORDEIRO, Janaina Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, [S.L.], v. 22, n. 43, p. 85-104, jun. 2009.

CPDOC 30 anos / Textos de Célia Camargo... [et al]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 2003.

CRUZ, Christian Carvalho. **Fotógrafo e cineasta Murilo Salles lança livro com fotografias resgatadas dos anos 1970**. 2019. Revista ZUM. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-murilo-salles/>. Acesso em: 06 set. 2022.

DE OLIVEIRA, Cintia Mary et al. **O Massacre de Mueda (1960) e a constituição das narrativas nacionais em Moçambique (1962-1986)**. 2019.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Ed. 34, 2020.

EBERT, Roger. **The cinematic fortunes of war**. 2004. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-battle-of-algiers-1967>. Acesso em: 31 out. 2022.

EIRAS, Rafael Garcia Madalen; LEMOS, Anna Paula Soares; DE OLIVEIRA, Joaquim Humberto Coelho. "Ganga Zumba" e "Quilombo" de Cacá Diegues: duas utopias para o amplo presente. **Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 38-39, p. 176-188, 2020.

ESTRELA DA COSTA, Ana Carolina. 2016. **Jean Rouch**. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/autor/jean-rouch>. Acesso em: 29 out. 2022.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUAIRO, Maria Laura Moraes. **A violação dos direitos humanos e a redemocratização do Brasil após a ditadura militar**. 2019. 50 f. TCC (Graduação) - Curso de Direito, Centro Universitário Toledo, Araçatuba, 2019. Cap. 1. Disponível em: <http://www.unitoledo.br/repositorio/handle/7574/2250>. Acesso em: 13 nov. 2022.

GUEDES, Wallace Andrioli. Antropofagia e Tropicalismo no cinema brasileiro: reflexões propostas a partir do filme Macunaíma. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 17., 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo: Anpuh, 2011. p. 1-16. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300642291_ARQUIVO_TrabalhoAnpuh2011.pdf. Acesso em: 13 nov. 2022.

GULLAR, Ferreira. **Para muitos, ele era o cara**. 2009. Folha de S.Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3008200922.htm>. Acesso em: 05 nov. 2022.

HOLANDA, Karla. A entrevista de Helena: em torno de “A entrevista” (1966). In: AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (Orgs.). **Catálogo Retrospectiva Helena Solberg**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018. p. 43-47.

KREUTZ, Katia. **Neorealismo italiano**. 2018. Academia Internacional de Cinema. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/neorealismo-italiano/>. Acesso em: 07 nov. 2022.

LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

MACEDO, Márcio José de. **Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1914-1968)**. 2005. 285 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MACHADO, Patrícia. Uma rota clandestina de imagens produzidas no Brasil durante a ditadura militar. In: AGUIAR, Carolina Amaral de et al (org.). **Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética**. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 372-395.

MASSENA, Andreia Prestes. Entre Brasil e Moçambique: os caminhos percorridos no exílio. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, v. 20, n. 1, 5 jan. 2009.

MATTOS, Carlos Alberto; SALLES, Murilo (Orgs.). **O cinema de Murilo Salles: o Brasil em cada plano**. Rio de Janeiro, 2016.

MEMORIAL DA DITADURA. **Edson Luís de Lima Souto**. 2022. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-luis-de-lima-souto/>. Acesso em: 20 out. 2022.

MICHALS, Debra. **Sojourner Truth (1797-1883)**. 2015. National Women's History Museum. Disponível em: <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/sojourner-truth>. Acesso em: 24 set. 2022.

MIOTTI, Maurício. O cinema etnográfico de Jean Rouch. **Revista Sem Aspas**, p. 207-219, 2020.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Sojourner Truth**. 2009. Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sojourner-truth/>. Acesso em: 25 set. 2022.

MININE, Rosa. Cacá Diegues: o povo brasileiro pelas câmeras. **A Nova Democracia**, jul. 2007. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-35/286-caca-diegues-o-povo-brasileiro-pelas-cameras>. Acesso em: 5 set. 2022.

MORETTIN, E.; KORNIS, M. A. Entrevista com Silvio Tendler. **ArtCultura**, [S. l.], v. 20, n. 36, 2018. DOI: 10.14393/ArtC-V20n36-2018-1-08. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/45592>. Acesso em: 3 ago. 2022.

MUANIS, Felipe. Da estética realista ao pós-clássico nos filmes de Cacá Diegues: Bye, Bye Brasil e O grande circo místico. **ALCEU**, v. 21, n. 45, p. 13-31, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango, de Silvio Tendler. In: NAPOLITANO, Marcos, MORETTIN e KORNIS, Mônica Kornis (orgs.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

NEVES, Ozias Paese. A trajetória dos primeiros embates do Movimento Pró-Participação Popular na Constituinte—MPPC (1985-1988): afetos e temores na “transição política”. **Diálogos**, v. 23, n. 3, p. 176-195, 2019.

Olhar Retrospectivo. **Catálogo Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba**. Curitiba: Olhar Distribuição, 2019.

OROZ, Sílvia; DIEGUES, Carlos. Carlos Diegues - **Os filmes que não filmei**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

PETRONE, Ana Ligia. Palmares, segundo a objetiva de Carlos Diegues. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 104, n. 33. 186, p. 36. 15 mai.1983.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >. Acesso em: 12 dez. 2022.

PIZZINI, Joel. **Scorsese diz que filmes de Glauber Rocha o influenciam; leia entrevista**. 2006. Folha de S.Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u63439.shtml>. Acesso em: 15 nov. 2022.

RIBEIRO, Denise Felipe. **Memórias do exílio e do retorno ao Brasil antes da anistia**. In: XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO: Memória e Patrimônio, 2010, Rio

de Janeiro. Anais eletrônicos - XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO: Memória e Patrimônio, 2010.

RODRIGUES, Nicole; THOMAZ, Omar. Fay Chung: trajetória de uma sino-zimbabuana na Rodésia colonial (1941-1980). **Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP**, n. 27, p. 1-1, 2019.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROLLEMBERG, Denise. **Entre raízes e radares: o exílio brasileiro (1964-1979)**. In: JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTÓRIA, 11., 2007, San Miguel de Tucumán. Anais [...]. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán, 2007. p. 1-20. Disponível em: <https://cdsa.aacademica.org/000-108/758.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.

SAMPAIO, Thiago Henrique. O discurso de Jean-Paul Sartre sobre o colonialismo francês e a Guerra de Independência da Argélia (1954-1962). **Revista Filogênese**, v. 6, n. 1, p. 27-38, 2013.

SANTOS, Jeanne O. **Clássicos nacionais**. Cinema em Cena. Disponível em: <https://www.cinemaemcena.com.br/lista/ver/classicos-nacionais>. Acesso em: 11 nov. 2022.

SÃO PAULO. CINEMATECA BRASILEIRA. . **O pagador de promessas**. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 11 nov. 2022.

SARACENI, Paulo Cesar. **Por dentro do cinema novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. **Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

SILVA, Carolinne Mendes da. **Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)**. 2020. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/T.8.2020.tde-06112020-171450. Acesso em: 2022-08-22.

SILVA, Daniel Neves. **Maió de 1968**. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/maio-1968.htm>. Acesso em 21 set. 2022.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

SOLBERG, Helena. Notas sobre uma retrospectiva. In: AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (Orgs.). **Catálogo Retrospectiva Helena Solberg**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018. p. 19-22.

STOCK, Robert. Cinema e conflito no Moçambique pós-colonial: imagens de arquivo como ilustração e evidência em “Estas são as armas” (1978). In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (Org.). **África(s): cinema e revolução**. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016. p. 101-110.

TANCREDI, Silvia. **Vinicius de Moraes**. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/vinicius-moraes.htm>. Acesso em: 07 nov. 2022.

TAVARES, Mariana. **Helena Solberg do cinema novo ao documentário contemporâneo**. São Paulo: É Tudo Verdade. It's All True. Festival Internacional de Documentários. International Documentary Film Festival, 2014.

TV BRASIL. **Herbert José de Souza, o Betinho**. 2012. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/delapraca/episodio/herbert-jose-de-souza-o-betinho>. Acesso em: 12 nov. 2022.

VEIGA, Ana Maria. 07. “Cinema de mulheres” e ditadura: o contexto brasileiro. **Revista Brasileira de História da Mídia**, [S.L.], v. 3, n. 2, p. 71-80, 23 set. 2015. Revista Brasileira da História da Mídia.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VIANA, Nildo. Acumulação capitalista e golpe de 1964. **Revista História & Luta de Classes**, Rio de Janeiro, v. 01, n. 01, p. 19-27, 2005.

VIEIRA, Camila. Rebeldia e desobediência: em torno de “Meio-dia” (1970). In: AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (Orgs.). **Catálogo Retrospectiva Helena Solberg**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018. p. 48-51.

FILMOGRAFIA

A entrevista. Direção: Helena Solberg. Produção de Helena Solberg. Brasil: Distribuição própria, 1966. Disponível em: < <https://vimeo.com/716009197>>. Acesso em: 25 nov. 2022. (19 min.).

A nova mulher. Direção: Helena Solberg. Produção de Helena Solberg. Estados Unidos: Film Images, 1974. 1 DVD (40 min.).

ESTAS são as armas. Direção: Murilo Salles. Produção de Instituto Nacional do Cinema. Moçambique: Cinema Brasil Digital, 1978. 1 DVD (60 min.).

FRAGMENTOS do exílio. Direção: Silvio Tendler. Produção de Caliban. Brasil: Distribuição própria, 2003. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mc8Uu-tVxws>>. Acesso em: 15 ago. 2022. (6 min.).

JANGO. Direção: Silvio Tendler. Produção de Hélio Paulo Ferraz. Brasil: Embrasilme, 1962. 1 DVD (75 min.).

LA spirale. Direção: Chris Marker; Armand Mattelart; Jacqueline Meppiel; Valérie Mayoux. Chile: Les Films Molière; Reggane Films; Seuil Audiovisuel, 1976. 1 DVD (155 min.).

MEIO-DIA. Direção: Helena Solberg. Produção de Helena Solberg. Brasil: Distribuição própria, 1970. Disponível em: < <https://vimeo.com/456241625>>. Acesso em: 28 nov. 2022. (10 min.).

NUNCA fomos tão felizes. Direção: Murilo Salles. Produção de Marisa Leão; Murilo Salles. Brasil: Embrasilme, 1984. 1 DVD (91 min.).

PORTO das Caixas. Direção: Paulo César Saraceni. Produção de Fernando Coni Campos. Brasil: U.C.B., 1962. 1 DVD (75 min.).

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção de Nelson Pereira dos Santos; Mario Barros; Ciro Freire Cúri; Louis-Henri Guitton; Pedro Kosinski. Brasil: Columbia Pictures do Brasil, 1955. 1 DVD (100 min.).

SÉJOUR. Direção: Carlos Diegues. França: TV francesa, 1970. 1 DVD (56 min.).