

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

RAFAEL CASTANHEIRA PARRODE

ENTRE A RESISTÊNCIA E A UTOPIA:
VESTÍGIOS DO TERCEIRO CINEMA NAS EXPERIÊNCIAS DO CINECLUBE
ANTÔNIO DAS MORTES E DO GRUPO CHASKI

SÃO PAULO

2023

RAFAEL CASTANHEIRA PARRODE

Entre a resistência e a utopia:

vestígios do terceiro cinema nas experiências do Cineclube Antônio das Mortes e do Grupo
Chaski

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.

Linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica.

SÃO PAULO

2023

AGRADECIMENTOS

Um trabalho de pesquisa nunca é feito sozinho. Há uma comunidade que possibilita que dele nos ocupemos e a ele nos dediquemos, já que a vida cotidiana e as dificuldades impostas por ela não cessam. Nos últimos quatro anos, testemunhamos a destruição e a morte operadas por um governo de extrema-direita – o qual me recuso a mencionar aqui. Passamos por uma pandemia que dizimou parte importante da população brasileira, presenciamos o aumento das desigualdades, olhamos para um mundo em ruínas, onde o futuro nos parecia sempre incerto. Mas a história é cíclica e, diante do fim do horror, podemos, agora, iniciar um novo ciclo, que nos ofereça uma possibilidade de mudança sobre os destroços do passado que ainda ocupam o horizonte. Portanto, devo agradecer em primeiro lugar ao Excelentíssimo Presidente Lula por, aos poucos, devolver a dignidade e a esperança que nos é de direito, por reafirmar sua crença na educação como possibilidade de liberdade e de superação das desigualdades e injustiças. Os desafios são gigantes, mas há uma fagulha de esperança.

Agradeço ao meu orientador, professor Rubens Machado Júnior, por sempre se colocar a frente desse caminho tortuoso que a pesquisa nos impõe, guiando-me com paciência e carinho. Agradeço à minha companheira Camilla Margarida por todo o suporte afetivo, emocional e material determinantes para a realização desta pesquisa. Sem ela, este trabalho não existiria. Agradeço ao meu filho Vicente por sempre me fazer acreditar no futuro e por ser sempre um estímulo para que quaisquer dificuldades sejam superadas. Agradeço à minha mãe Sandra e ao meu pai Luiz Antônio por serem sempre o esteio, por acreditarem e me apoiarem em todas as minhas escolhas. Agradeço aos meus irmãos Marcelo e Luiz Antônio, aos meus tios e tias e aos meus primos e primas, por nunca deixarem de me amparar nos momentos mais difíceis.

Meus agradecimentos ao Lourival Belém Junior, um oásis de sabedoria e poesia no meio do deserto da vida. Ao Dijose por me fazer sempre crer no poder transformador do cinema. Ao Eudaldo Guimarães por ser o eterno guardião da nossa memória. E a todos os membros do Cineclube Antônio das Mortes que direta ou indiretamente contribuíram para esta pesquisa. A todos os antigos e os atuais membros do Grupo Chaski por me permitirem acreditar no cinema como uma ferramenta de luta e transformação da realidade.

Agradeço aos meus companheiros de vida e de cinema, Henrique Borela e Marcela Borela, por tantas conversas, por tantas partilhas e afetos. Agradeço à Marina da Costa Campos pela generosidade, escuta e amizade, e por sua inaugural pesquisa sobre o CAM, que norteou todo este trabalho. Ao Filipe Barbosa pela amizade e parceria, que tornaram o trabalho de revisão e formatação desta dissertação ainda mais completos. Agradeço aos meus companheiros

de pesquisa Geraldo Blay Roizman, Lorena Duarte, Dalila Camargo, Tiago Mendonça, João Campos e, especialmente, às queridas Anna Karina Balalai e Jéssica Frazão pela amizade e companhia nos primeiros anos morando em São Paulo, afastado de casa.

Agradeço ao professor Mateus Araújo pelo carinho e generosidade, que me possibilitaram acreditar na universidade como um lugar de humanidade, afeto e rigor diante do conhecimento. Ao Marcelo Ribeiro pela amizade e pelas conversas sempre inspiradoras. Ao professor Henri de Alencar Gervaiseau por possibilitar o aprendizado com a docência por meio do estágio PAE. Agradeço a todos os funcionários da ECA e do PPGMPA pela permanente atenção e disponibilidade. Aos colegas da representação discente que sempre se colocaram em defesa da democratização do acesso à pós-graduação e dos estudantes pesquisadores. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa concedida e que tornou possível a dedicação integral a esta pesquisa. Por fim, agradeço a todos os familiares, amigos e colegas que, de modo direto ou indireto, contribuíram para a elaboração deste estudo.

Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Finance Code 001

RESUMO

Esta pesquisa busca, por meio de uma análise fílmica, estabelecer pontos de contato entre as experiências coletivas do Cineclube Antônio das Mortes no Brasil e do Grupo Chaski no Peru, que, nos anos 1980, propuseram-se a dar continuidade aos ideais revolucionários do cinema latino-americano. Respondendo cada um à sua maneira às proposições teóricas e estéticas que delineavam as lutas políticas em que o cinema se inseriu na América Latina a partir dos anos 1960, aqueles coletivos produziram filmes que adaptaram esse legado estético-político às suas realidades e demandas locais. Pretendeu-se entender, então, como alguns de seus filmes, com a devida consideração de suas particularidades, materializavam e reconfiguravam as referências de que se apropriavam, tendo em vista também as inovações tecnológicas que possibilitaram a democratização dos meios de produção do cinema em contraposição ao neocolonialismo e ao neoliberalismo que se engendraram na América Latina neste período. Buscou-se compreender também de que forma e em que medida a concepção de “terceiro cinema” se expande na região e passa a se tornar um modelo amplo de enfrentamento aos status quo do cinema dominante e dos meios de comunicação massivos, e, ao mesmo tempo, uma ferramenta de luta política – imbrincada nos movimentos populares e contra as injustiças e desigualdades crescentes em cada contexto local.

Palavras-chave: Cineclube Antônio das Mortes; cineclubismo; cinema latino-americano; Grupo Chaski; terceiro cinema.

RESUMEN

Esta investigación busca, a través de un análisis filmico, establecer puntos de contacto entre las experiencias colectivas del Cineclub Antônio das Mortes, en Brasil, y del Grupo Chaski, en Perú, que, en la década de 1980, se propusieron continuar los ideales revolucionarios del cine latinoamericano. Respondiendo cada uno a su manera a las propuestas teóricas y estéticas que delinearon las luchas políticas en las que se insertó el cine en América Latina a partir de la década de 1960, estos colectivos produjeron películas que adaptaron este legado estético-político a sus realidades y demandas locales. El objetivo fue comprender cómo algunas de sus películas, teniendo en cuenta sus particularidades, materializaron y reconfiguraron las referencias de las que se apropiaron, teniendo en cuenta también las innovaciones tecnológicas que permitieron la democratización de los medios de producción cinematográfica en oposición al neocolonialismo y al neoliberalismo que se engendraron en América Latina en este período. También buscamos entender cómo y en qué medida el concepto de “tercer cine” se expandió en la región y se convirtió en un modelo amplio de enfrentamiento al status quo del cine dominante y de los medios de comunicación de masas, y al mismo tiempo en una herramienta de lucha política - entrelazada con los movimientos populares y contra las crecientes injusticias y desigualdades en cada contexto local.

Palabras-clave: Cineclub Antônio das Mortes; cineclubismo; cine latinoamericano; Grupo Chaski; tercer cine.

ABSTRACT

Through film analysis, this research seeks to establish points of contact between the collective experiences of Cineclube Antônio das Mortes in Brazil and Grupo Chaski in Peru, which, in the 1980s, set out to continue the revolutionary ideals of Latin American cinema. Responding each in their own way to the theoretical and aesthetic propositions that outlined the political struggles in which cinema was inserted in Latin America from the 1960s onwards, these collectives produced films that adapted this aesthetic-political legacy to their local realities and demands. The aim was to understand how some of their films, with due consideration of their particularities, materialized and reconfigured the references they appropriated, also taking advantage of the technological innovations that enabled the democratization of the means of film production in response to the neocolonialism and neoliberalism that were being engendered in Latin America in this period. We also sought to understand how and to what extent the concept of “third cinema” expands in the region and becomes a broad model of confrontation with the status quo of dominant cinema and mass media, and at the same time a tool of political struggle-imbriated in popular movements and against growing injustices and inequalities in each local context.

Keywords: *Cineclube Antônio das Mortes; cineclubism; latin american cinema; Grupo Chaski; third cinema.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A TV transmite o concurso de beleza.....	26
Figura 2 – A mulher assiste a TV ou nos encara?.....	26
Figura 3 – Michelle Pfeiffer atua num comercial de sabonetes.	34
Figura 4 – A garota assiste ao comercial.	34
Figura 5 – Gina Cedemanos, ativista do movimento Flora Tristan.....	35
Figura 6 – Ruth Villanueva, ativista do movimento Flora Tristan.....	35
Figura 7 – Beatriz Suárez, repórter fotográfica.....	35
Figura 8 – A retórica das mãos de Irma Vargas Fuller.	35
Figura 9 – Trabalhadores montam o palco para o concurso.....	36
Figura 10 – Mulheres camponesas almoçam e bebem.....	37
Figura 11 – <i>Camponesas de Quiquijana (1940)</i> , de Martín Chambi.	37
Figura 12 – Mulheres camponesas lêem.	37
Figura 13 – <i>Mestiças de Ollantaytambi (1934)</i> , de Martín Chambi.	37
Figura 14 – Herminia Yupanqui, Delegada da comunidade de Suttocpaccha - Cuzco.....	39
Figura 15 – Baile oferecido para a modelos do concurso.	39
Figura 16 – Mulher campesina e sua bebê ouvem discursos de lideranças.....	40
Figura 17 – Homem olha para as mulheres que desfilam.	40
Figura 18 – Candidatas ao concurso interagem com o Peru mítico.	40
Figura 19 – Plano do centro da capital limenha.	41
Figura 20 – Plano da periferia da capital limenha.....	41
Figura 21 – A anciã nos olha.....	42
Figura 22 – Léo do Carmo se alimentando da “cultura do capim”.	49
Figura 23 – Um deboche diante das políticas públicas incipientes para a cultura de Goiás.	49
Figura 24 – João Bennio sai do caixão para travar um diálogo com Glauber Rocha.....	49
Figura 25 – Desfile fúnebre com o caixão de João Bennio pelo centro de Goiânia.....	49
Figura 26 – DCE da UFG em um frame de <i>Recordações de um presídio de meninos</i>	55
Figura 27 – Ruínas do prédio abandonado do COOJ em Goiânia.	67
Figura 28 – O homem se transforma em mulher, num <i>raccord</i> retirado do filme <i>Terceiro Mundo</i> (1979) de Divino Conceição.	71
Figura 29 – Colagem de fotos e reportagens que o filme usa para contar sobre o surgimento do COOJ e da FEBEM na ditadura militar.	71
Figura 30 – Marcas deixadas pelos menores internos nas paredes do COOJ.	73
Figura 31 – Hélio de Brito interpreta o repórter da TV local que flagra uma sessão de tortura no COOJ.	75
Figura 32 – Guaralice Paulista interpreta uma jovem cineasta que entrevista um ex-interno do COOJ	

interpretado por Eudaldo Guimarães.	76
Figura 33 – A restituição do álbum de fotos das crianças e os óculos tipo maloqueiro.	76
Figura 34 – Noemí Araújo compartilha os óculos “tipo maloqueiro” com os outros membros do CAM.	78
Figura 35 – Crianças nas ruas de Goiânia.	79
Figura 36 – O personagem interpretado por Divino Conceição em frente aos portões do COOJ. Logo depois ele folheia diversos livros.	80
Figura 37 – Divino Conceição em uma das sequências de <i>Recordações de um presídio de meninos</i>	81
Figura 38 – Divino Conceição foge de quem?	83
Figura 39 – O Anhanguera e o cinema goiano.	85
Figura 40 – Campo e contracampo da cena final de <i>Recordações de um presídio de meninos</i>	86

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ABD-GO – Associação Brasileira de Documentaristas de Goiás.
- CAM – Cineclube Antônio das Mortes.
- CEASA – Centro de Abastecimento do Estado de Goiás.
- CIPCA – Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- CNC – Conselho Nacional de Cineclubes.
- COOJ – Centro de Observação e Orientação Juvenil.
- CPC – Centro Popular de Cultura.
- DCE – Diretório Central do Estudantes.
- ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente.
- FEBEM – Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor.
- FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental.
- FUNABEM – Fundação Nacional de Bem-Estar do Menor.
- GECU – Grupo Experimental de Cine Universitario.
- Grecia – Grupo Experimental de Cinematografía e Artes.
- GRIFE – Grupo dos Realizadores Independente de Filmes Experimentais.
- MRTA – Movimento Revolucionario Tupac Amaru.
- ONU – Organização das Nações Unidas.
- PCB – Partido Comunista Brasileiro.
- SENAI – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial.
- SIMA – Sistema de Informação do Mercado Agrícola.
- SUS – Sistema Único de Saúde.
- UEE – União Estadual dos Estudantes.
- UFG – Universidade Federal de Goiás.
- UNE – União Nacional dos Estudantes.
- USP – Universidade de São Paulo.
- VR – Vanguardia Revolucionaria.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 CHASKI: MENSAGEIROS INCAS DO TERCER CINE	20
2.1. Restabelecer o “olho selvagem”	25
2.2 A etnografia como resistência	36
2.3 O espectador capturado	40
3 EVOCAR PARA RECOBRAR A UTOPIA.....	43
3.1 João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano.....	44
3.2 Do cineclube ao <i>front</i> de batalha.....	51
3.3 O direito de sonhar é a própria revolução	59
3.4 Evocações de um êxtase tranquilo	65
3.5 Divino Conceição: um guerrilheiro do cinema	81
3.6 Como remendar um coração partido?	82
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
5 REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

Minhas primeiras experiências cineclubistas se deram a partir das reuniões da Associação Brasileira de Documentaristas de Goiás (ABD-GO). Cinéfilo, permaneci por algum tempo isolado, desinteressado da produção local. Meu interesse pelo cinema era atravessado essencialmente pela crítica, que possibilitava uma relação mais dialógica com os filmes. Eu já havia presenciado sessões de curtas de realizadores goianos no Cine Goiânia Ouro, visto alguns trabalhos do coletivo Fora da Lei¹, do Movimento do Vídeo Popular e de outros cineastas da velha guarda local. Mas meu estreitamento com a produção de Goiânia aconteceu de fato em uma sessão de filmes de Goiás, na Mostra ABD-GO, realizada no FICA (Festival Internacional de Cinema Ambiental), na Cidade de Goiás, em 2012. É a partir dali que tomo consciência da produção local, quais seus desafios e fragilidades, e começo a conhecer seu ambiente de engajamento político por e para a produção audiovisual no Estado. Logo, filio-me à ABD-GO, e lá tenho minhas primeiras experiências cineclubistas com o Cineclube Cascavel.

Minha aproximação tanto com a ABD, quanto com o Cineclube Cascavel não se dá necessariamente em torno dos filmes, mas sim em torno das organizações coletivas que se formavam em torno das mobilizações por políticas públicas dentro de um cenário crescente de precarização da cultura em Goiás. É neste período, por exemplo, que tomo conhecimento da produção do Cineclube Antônio das Mortes (CAM), e, em 2012, presencio uma sessão deflagradora do *Recordações de um presídio de meninos (2008)*, filme de Lourival Belém Junior, produzido no coração do Cineclube Antônio das Mortes. É importante dizer que o Cineclube Cascavel vem da linhagem dos cineclubes engajados que nasceram em Goiânia no final dos anos 1970 – especialmente do Cineclube Antônio das Mortes, cujo legado atravessa diversas experiências coletivas da cidade até os dias de hoje.

Mas é diante do filme de Belém Junior que passo a reconhecer efetivamente o cinema enquanto ferramenta de intervenção na realidade e, ao mesmo tempo, pura expressão criativa. Não estava tão distante dos filmes canônicos europeus, de Joris Ivens, Chris Marker, Kluge, Godard, Farocki, entre outros que faziam a minha cabeça cinéfila até então. Mas era, acima de tudo, um filme que articulava tudo aquilo o que me fascinava enquanto linguagem de cinema, ao mesmo tempo em que estava completamente inserido na realidade que me cercava, numa rara experiência de pertencimento político. O cinema que me importava estava sendo produzido ali, debaixo dos meus olhos.

¹ Coletivo de cinema surgido em Goiânia no início dos anos 2000.

Anos depois, cada vez mais implicado nas discussões políticas e estéticas das cinematografias latino-americanas, mais consciente dos movimentos que compunham o *nuevo cine* e dos desdobramentos que confluíram para uma revisão crítica sua, entrei em contato com outras experiências contemporâneas do CAM, como o Grupo Cáli na Colômbia, o Grupo Los Vagos em El Salvador e o Grupo Chaski no Peru. Diante da diversidade de propostas de cada grupo, chamava-me a atenção como cada um respondia ao legado do cinema revolucionário latino-americano a partir de seus contextos locais. Foi aí que passei a olhar para cada experiência de maneira mais detida, tentando entender como se davam as convergências e divergências desses grupos em relação a uma perspectiva até então genérica e lacunar sobre a produção da América Latina e do Caribe.

Nessas aproximações entre grupos tão diversos, chamou-me a atenção algo que aproximava bastante o empreendimento do Chaski e do CAM. Em todas as suas diferenças óbvias, ambos buscaram construir um projeto que passava pela difusão, distribuição e produção de filmes, criando um circuito à margem do sistema no intuito de se estabelecer como alternativa ao cinema e aos meios de comunicação dominantes, interferindo diretamente nos cenários sociais e culturais locais. Na medida que eu me aprofundava em suas histórias, as diferenças entre eles aumentavam. Mas me pareceu, antes de tudo, a possibilidade de situar a experiência do CAM num contexto mais amplo, que não dialogava apenas com a produção de Goiás ou a produção brasileira e seus circuitos regionais, ainda também muito pouco conhecidos e estudados. Era a possibilidade de olhar para o meu entorno em relação a outras experiências também minoritárias e pouco conhecidas, e de lançar um esforço de pesquisa que jogasse luz sobre estas, a fim de evitar seu isolamento e apagamento.

O CAM e o Chaski são algumas das muitas experiências latino-americanas que Afonso Dagron (2014) chama de “*cine comunitário*” ou “*cine participativo*”, aquele que envolve e promove a apropriação dos processos de produção e difusão pela comunidade e que teve seu auge nos anos 1980, especialmente com a chegada de suportes mais baratos e acessíveis, como o Super-8 e, depois, o vídeo. Dagron (2014) propõe um entendimento do “*cine comunitário*” a partir de diversas experiências, que se destacam pelo trabalho com comunidades indígenas, rurais e urbanas, mas também incluem outras comunidades de interesse em torno de temas específicos ligados às mulheres, jovens e crianças, trabalhadores, migrantes, ambientalistas, afrodescendentes, pessoas com deficiência, artistas, diversidade sexual, ativistas de Direitos Humanos, entre outros.

O acesso a novas tecnologias fortaleceu o debate sobre a democratização do audiovisual como ferramenta para a livre expressão, e a reinvidicação destes formatos como ferramentas

com funções sociais novas, autônomas e que poderiam ser empregadas na urgência da produção de imagens que o momento exigia.

Se defendía entonces la noción de que los formatos ligeros, Súper 8 y video, no eran la expresión subdesarrollada del cine de pantalla y de la televisión —como algunos profesionales del cine afirmaban con menosprecio— sino instrumentos diferentes, con funciones sociales nuevas, aunque, como se ha visto anteriormente, sus antecedentes temáticos y sociales pueden encontrarse en la propia historia del cine en la región, y a nivel mundial. Como todos los ciclos históricos, este también significó una ruptura, a la vez que tenía un anclaje en el pasado. Podríamos rastrear las pistas del cine y video independientes, que se desarrollaron en la región latinoamericana en la década de 1980, en la historia de otras experiencias de cine documental participativo, aquel Aproximación al cine comunitario 27 cine que salió en busca de la realidad, como el cine-tren de Medvedkin, el cine de los pioneros latinoamericanos del cine sonoro y, por supuesto, en la eclosión vigorosa del nuevo cine latinoamericano en la década de 1960. Nada ocurre fuera de la historia y sin historia. La deuda del presente con el pasado está siempre allí. (DAGRÓN, 2014, p. 26).

Podemos pensar assim de diversas experiências latino-americanas herdeiras do “cine-trem” de Medevkin, cujos movimentos seminais se deram no desenrolar da Revolução Cubana – sobretudo nos trabalhos de Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, cujos filmes se construía a partir de fortes laços comunitários, estabelecendo um trabalho de comunicação popular (ao mesmo tempo que de propaganda do governo cubano). No mesmo período, na Argentina, Fernando Birri articula a criação da Escola de Santa Fé, que estreita os laços entre cinema e educação. Lá, essa forte tradição encampada por Birri dá estrutura para o surgimento de grupos como o Cine Liberación e o Cine de la Base nos anos 1960, importantes movimentos que irão influenciar a organização de coletivos independentes no final dos anos 1970 e em toda a década de 1980. Os casos do Cine Liberación e do Cine de la Base, apesar de paradigmáticos, não são casos isolados na América do Sul e Central.

É possível catalogar ainda experiências como a do Cine Club de Cuzco e da Escola de Cuzco nos anos 1960, e, na década seguinte, do grupo Cine Liberación Sin Rodeos no Peru; de Sanjinés e do Grupo Ukamau, nos anos 1960, e, mais tarde, do trabalho de Alfonso Dagron à frente do Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA) na Bolívia; da criação do Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) no Panamá, dirigido pelo poeta Pedro Rivera, durante os anos 1970; dos documentaristas chilenos ligados à Unidade Popular, nos anos 1970; das experiências de Marta Rodriguez e Jorge Silva com a comunidades indígenas e a classe trabalhadora na Colômbia, entre os anos 1960 e 1970; dos filmes produzidos por Hirszman no coração dos sindicatos, no Brasil dos anos 1970. Nos anos 1980,

momento de irrupção deste movimento, Dagron (2014) destaca o trabalho de Andrea Tonacci ao lado dos Arara, e de Vincent Carelli junto ao Vídeo nas Aldeias, dentre uma série de outros empreendimentos comunitários que se desenvolvem em todos os países da América Latina e do Caribe – entre eles, o trabalho desenvolvido pelo Grupo Chaski. O CAM, entretanto, segue imerso nas sombras, a despeito do esforço de Marina da Costa Campos em recobrar sua experiência.

Antes de mais nada, creio ser importante fazer uma digressão sobre Goiânia, minha cidade natal e de onde arranco esses pensamentos desordenados. Segundo Luiz Sérgio Duarte da Silva (2014), Goiânia é uma “cidade nova de fronteira”, tipo de cidade construída no “meio do nada”, como uma obra do estado nacional para ocupar o território e modernizar o país. Silva (2014) vai desenvolver essa tese a partir da ideia de América como uma “fronteira”, “sertão da Europa”, definindo o conceito de “sertão” como algo extremo, “o ermo geográfico”, “ignoto simbólico”, a “prova existencial”. O Brasil, assim como os outros países da América Latina, é o sertão do sertão (SILVA, 2014, p. 77). E Goiânia, conseqüentemente, o sertão, do sertão, do sertão. A fronteira não é, portanto, uma abstração conceitual, mas um lugar multi-habitado por agentes de estética, política e humanidades. É tanto uma forma de entender a ocupação do território brasileiro, quanto uma forma de mediação com o processo histórico americano.

A reivindicação da tese da fronteira defendida por Silva (2014) serve para ilustrar uma condição que creio ser importante para descrever o empreendimento do CAM (e que pode ser estendido ao Chaski) numa cidade como Goiânia, lugar da “exacerbação e dos excessos onde limites são ultrapassados, novas dimensões descobertas”, onde “elaboram originalidade pela via da multiplicação da experiência”. “A fronteira é a vitória da contingência. Arranca a história da necessidade, estabelece o devir (o tornar-se)”. E finaliza: “na terra onde tudo está por ser feito a regra é o improviso do espadachim, a bricolagem do pensamento selvagem” (SILVA, 2014, p. 79).

Como em tantas outras cidades constituídas nos sertões do Brasil e da América Latina, Goiânia é um lugar onde a modernidade se instala como conceito, mas sua condição enquanto periferia do capital se sobrepõe a partir do referente civilizado: aquele que detém o poder econômico e se coloca como protagonista da história a partir de suas próprias narrativas. Digo isso para melhor compreender as condições de visibilidade do CAM (e, de modo geral, de qualquer arte minoritária) dentro da historiografia do cinema brasileiro, que, em primeiro lugar, privilegia o mercado, e, em segundo lugar, as experiências dissidentes dos grandes centros do capital. Logo, esse esforço para tentar remediar essas imposições hierárquicas. A inserção do Chaski dentro da historiografia latino-americana também é recente e ainda escassa.

E esta introdução pessoal, de algum modo, tenta explicitar o “método da fronteira” – utilizado por Luiz Sérgio Duarte da Silva para pensar a literatura latino-americana no seu cotejo entre Benjamin, Deleuze, Habermas e Sarduy, com Octávio Paz, Carpentier, Lezama, Borges, Alfonso Reyes e Ortega y Gasset –, e buscará articular de algum modo, algumas reminiscências do conceito de “terceiro cinema” desenvolvido por Octávio Getino e Fernando Solanas, nestes contextos marginais e dissidentes, localizados entre o sertão do Brasil e o Peru dos anos 1980.

O método da fronteira é o da construção cartográfica (construir mapas é se propor ao registro aberto, relacional, reversível, arbitrário, múltiplo, político). Ele procede microanaliticamente: busca focos de unificação, nós de totalização, processos de subjetivação. Contra os modelos estruturais (a ideia da base que opera a constituição, como a raiz) e gerativos (a ideia do pivô que instala a sucessão, como a árvore) propõe-se o modelo rizomático: “O único subtraído da multiplicidade a ser constituída” (Deleuze, 1997:15). Conexão, heterogeneidade, multiplicidade e ruptura como princípios desconstrução e de apreensão de processos que ocorrem na dimensão transformacional e subjetiva. Dar atenção ao novo, a emergência, a atualidade ao invés de fixar-se no eterno. Rachar as coisas (esquizoanálise) ao invés de buscar origens. (SILVA, 2014, p. 80).

Essa atenção ao específico que constitui a minha identidade é um ponto de partida para o método que intento aplicar nesta pesquisa. É na recusa dos essencialismos e universalismos, amparado na historicidade, reivindicando a minha subjetividade e consciência da emergência das margens, que busco olhar para essas produções surgidas em regiões de fora dos centros de poder, o que demanda um esforço de interpretação histórica contra-hegemônico. Nesse sentido, parto aqui também das proposições de Alfredo Tapia (2022) para pensar a complexidade da América Latina a partir da “fractalidade”², da não-linearidade, observando cada região a partir de seus próprios processos locais, e não meramente como resultado das influências dos grandes centros hegemônicos. Pensar a América Latina a partir da complexidade requer sobretudo que se traga à tona as vozes daqueles que permanecem ocultos.

Essas particularidades – ainda que imbrincadas dos contextos políticos globais que as atravessam, produzindo, assim, fricções entre estes grupos distintos – é que conflagram as especificidades e originalidades de cada experiência. As dinâmicas que proporcionam as organizações associativas, participativas e comunitárias da qual Dagrón (2014) fala são resultados de processos distintos, complexos e que não têm, necessariamente, sua raiz numa tradição cinematográfica – seja ela advinda de algum país da América Latina ou de um de seus

² Fractalidade, para Tapia (2022), diz respeito à complexidade dos fenômenos sociopolíticos que caracterizam as diversas regiões a partir de seus próprios processos locais.

antecessores europeus. Evito, então, lidar com esses dilemas históricos a partir de um simples binômio no modo causa e efeito.

É importante pensar como esses *fronts* de cinema revolucionário se organizam na América Latina à medida que se conscientizam do papel educacional do cinema para um despertar revolucionário. Mas a resposta dada por cada um deles, a despeito de todos os seus condicionantes históricos, pode ser melhor entendida a partir dos filmes por eles produzidos. Cada um dos trabalhos abordados neste texto impõe uma abordagem detida, conectada com o que eles propõem em forma e conteúdo a partir de fundamentos da análise e da crítica cinematográficas propostas pelo meu orientador e professor Rubens Machado Júnior. Nesse sentido, é nos atravessamentos, nas assimilações, repetições, comparações, fricções, diferenças e similaridades, num fluxo, às vezes, delirante e impulsivo, que busco cotejar os microcosmos destas experiências com elementos mais abrangentes da teoria e a práxis do cinema latino-americano, levando sempre em conta as implicações propostas pelo conceito de “*tercer cine*” estabelecidas no manifesto *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, escrito, em 1968, por Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas.

O texto de Getino e Solanas que estrutura mais objetivamente as formas de organização do cinema em torno da revolução deve ser lido sempre a partir de outros manifestos publicados entre as décadas de 1960 e 1980, especialmente *Estética da Fome* (1965) e *Eztetyka do Sonho* (1971), de Glauber Rocha; *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), de Sanjinés e Grupo Ukamau, e toda a produção teórica cubana, especialmente de Tomás Gutiérrez Alea em seu seminal *Dialética del espectador* (1982). São esses incontáveis textos críticos e manifestos do cinema latino-americano que darão as bases a este cinema comunitário e/ou participativo que eclode mais intensamente na América Latina dos anos 1980.

Ao mesmo tempo, é importante fazer uma provocação e uma indagação: seria produtora então pensar em matrizes genéricas que se estabeleçam como paradigma para a reflexão em conjunto das diversas experiências culturais na América Latina? É possível deduzir que há elementos que homogeneízem esses processos a partir de influências externas, de fora para dentro? Seria importante reafirmar influências de tradições ocidentais canônicas nos trabalhos destes grupos?

Velleggia (2009), por exemplo, busca conformar referências comuns entre o que se configura como um padrão do cinema latino americano: a permeabilidade do cinema às circunstâncias sociais em um marco de lutas populares, a realidade histórica como matéria prima, o rol ativo de diretores e espectadores, o desejo de ruptura com o cinema institucional,

entre outras – que conformariam um cinema próprio da região.

Desta forma, aquelas inovações estéticas que permitem veicular as propostas políticas poderiam rastrear como constantes de um cinema comprometido com as circunstâncias sociopolíticas, mas conscientes do próprio dispositivo fílmico. (VELLEGIA, 2009, p. 244).

Além disso, Velleggia (2009) enuncia como matrizes estéticas confluentes para o cinema político latino-americano o cinema soviético clássico, o neorealismo italiano e o cinema de autor francês.

Se o cinema francês aporta chaves expressivas em relação a irrupção da subjetividade no relato, e o cinema italiano do pós-guerra introduz a temática do real vinculada à conjectura e a visibilidade de um sujeito social praticamente ausente na imagem fílmica até aquele momento, o cinema histórico-materialista soviético – como afirma David Bordwell (1996) – oferece um marco temático e formal de um cinema comprometido e autoconsciente. (VELLEGIA, 2009, p. 244).

Mas seriam essas referências determinantes à compreensão de fenômenos específicos como são os casos do Chaski e do CAM? Cornejo-Polar (1996, p. 841) propõe uma alternativa:

Sem cair em exaltações banais do fragmento e da particularidade, propor uma perspectiva de análise da heterogeneidade torna possível pensar novas formas de memória e integração regional, tanto no horizonte do sentido, utópico, solidário: passar de uma homogeneidade que impõe a repetição de si mesmo, a uma heterogeneidade que ressalta o conflito e os processos dialógicos. Imaginar e colocar em imagens a diversidade constitutiva e constituinte da identidade cultural de cada país, seus sujeitos e memórias. Valorizar, em suma, a espessura do discurso e das imagens pois “a história corre mas também se adensa no tempo”. Depois de tudo não há melhor discurso sobre a identidade que aquela que enraíza na incessante (e inevitável) transformação. (CORNEJO-POLAR, 1996, p. 841).

As influências que demarcam o trabalho destes e de outros tantos grupos que produzem filmes engajados, de caráter revolucionário, é menos a reprodução de ideias do que de um projeto político comprometido com a luta contra o neocolonialismo e o neoliberalismo. Nisto eles estão juntos e se retroalimentam. Ademais, é preciso reivindicar que cada experiência se desdobra em sentidos muito específicos e que os resultados que elas produzem são, antes de mais nada, produtos de suas contingências (o que não impede necessariamente o cotejo com quaisquer referências).

Mais que desconstruir tecnologias de domínio da verdade na modernidade, regimes e discursos de dominação, códigos produtores de sentido, ordenamentos epistêmicos sociais produtores de objetos, redes de instituições subjetivadoras, práticas disciplinadoras inventoras de agentes coletivos e identidades culturais através de ordens de significação, cabe identificar os subprodutos, contingências, diferenças nos esforços de reflexão sobre princípios, categorias, conceitos, procedimentos, estratégias e funções dos processos de colonização e modernização das Américas. (SILVA, 2014, p. 16).

Para tentar contornar e evitar abordagens sistêmicas e generalizantes sobre o que se propõe abordar nesta dissertação, acredito que é com a análise minuciosa destes dois filmes produzidos pelo Chaski e pelo CAM que é possível se atentar para os seus enunciados, sem se deixar levar pelos lugares comuns, consciente das encruzilhadas e dos percursos (muitas vezes labirínticos) que não necessariamente nos conduzirão a uma saída. Ao colocar em perspectiva obras tão singulares como *Miss Universo en el Perú (1982)* e *Recordações de um presídio de meninos (2008)*, busco encontrar novas tessituras que possibilitem outras formas dialógicas e reafirmem suas dimensões mais complexas e reveladoras.

2 CHASKI: MENSAGEIROS INCAS DO TERCER CINE

“...VOCÊS – cineastas:
 diretores sem o que fazer e cenógrafos sem o que fazer,
 cinegrafistas perdidos
 e autores de roteiros espalhados pelo mundo,
 VOCÊS – o paciente público das salas de cinema, com a resistência de mulas sob o fardo das
 emoções servidas,
 VOCÊS – os impacientes proprietários dos cinemas que ainda não queimaram, abocanhando
 avidamente as sobras da mesa alemã, às vezes americana –
 VOCÊS aguardam
 debilitados por recordações, vocês suspiram PARA A LUA, esperando um novo espetáculo
 em seis atos... (pedimos que os fracos do coração fechem os olhos),
 VOCÊS aguardam aquilo que não virá
 e aquilo que aguardar não convém.
 Advirto amigavelmente:
 NÃO ESCONDAM como avestruzes suas CABEÇAS.
 Ergam os olhos,
 OLHEM AO REDOR –
 ALI!
 É evidente para mim
 e para os olhinhos de qualquer criança:
 ESTÃO SAINDO AS ENTRANHAS,
 AS TRIPAS DAS EMOÇÕES
 DA BARRIGA DA CINEMATOGRAFIA,
 RASGADA
 PELO CORAL DA REVOLUÇÃO.
 Vejam ela se arrastando,
 Deixando uma trilha de sangue na terra,
 SE CONTORCENDO de horror e asco.
 Está tudo acabado.”

Dziga Vertov

No início dos anos 1980, o Peru passava por intensas crises econômicas desencadeadas pelos intensos fluxos migratórios dentro de um contexto de precarização do trabalho rural e da luta agrária. Lima era, nesse sentido, um caldeirão, concentrando quase metade da população peruana à época. Segundo Martín-Barbero (1997, p. 241), 70% da população migrante vive em assentamentos regulares ou irregulares nos arredores da capital. O Peru acenava para um sistema democrático recém estabelecido após anos de ditadura militar, mas os problemas sociais e econômicos herdados se agravavam com a abertura do país a interesses econômicos estrangeiros. Além disso, o surgimento do *Sendero Luminoso* e o *Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA)*, seguida de uma inadequada estratégia militar de confronto, gerou uma

escalada de violência no interior do país, semeando caos, incerteza e crise na sociedade peruana e em suas ainda frágeis instituições democráticas. (SANTIVÁÑEZ GUARNIZ , 2010, p. 99).

O Grupo Chaski surge imerso nesse cenário de fervor social, inflamado pela recessão, a hiperinflação, o centralismo de Lima, a guerra interna, a crise econômica e o consequente aumento de protestos, greves e mobilizações populares. É um momento de organização dos movimentos de liberação nacional e lutas identitárias, e o cinema está completamente conectado a serviço deles. O desejo comprometido de intervir e produzir uma mudança na realidade social e política peruana, mais do que sua adesão a uma ideologia política específica, levou-os a traduzir os princípios ideológicos marxistas para os campos cultural e artístico, a fim de expressar por meio do cinema sua visão da realidade social da Lima metropolitana da década de 1980. Dessa forma, o projeto de comunicação “Chaski” se construiu a partir dos interesses em representar, de forma cinematográfica, os problemas existentes na realidade peruana daquele período.

Se há algo que possa conectar diretamente o trabalho do Grupo Chaski com o CAM é a influência de Paulo Freire – especialmente de sua obra *Pedagogia do Oprimido (1968)*³ – e o desejo de transformar o cinema em uma ferramenta de educação popular. A essa altura, a obra de Paulo Freire já tinha um impacto enorme em toda a América Latina e se tornara base para o trabalho de emancipação popular reivindicado por diversos grupos em todo o continente (SANTIVÁÑEZ GUARNIZ , 2010, p. 97). Se essa influência é abordada diretamente em alguns dos trabalhos do CAM – como é o caso de *Autonomia (2006)*, dirigido por Lourival Belém Junior, e de registros de visitas de Freire a Goiânia –, no caso do Chaski, ela estrutura o empreendimento de comunicação popular que vai se desdobrar em diversas ações de formação, produção e difusão participativas encampadas pelo Grupo ao longo dos anos 1980.

Porém, ao contrário do amadorismo técnico e do isolamento da produção goiana que constituíam a formação do CAM, o Grupo Chaski vai se articular, a princípio, em torno de um coletivo de profissionais já estabelecidos no campo do audiovisual, vindos de diferentes países e conectados com as implicações políticas do *nuevo cine latinoamericano*. Stefan Kaspar havia se mudado para o Peru, vindo da Suíça para realizar um projeto sobre grandes migrações, e por lá se estabeleceu, permanecendo até o final de sua vida. Fernando Espinoza, seu membro mais agitador, era militante do movimento em defesa dos direitos dos afro-peruanos. Foi ele quem recrutou Alejandro Legaspi, exilado em Lima em 1974, ao ser perseguido pela ditadura militar

³ Apesar de escrita em português, foi publicada primeiro em espanhol (1968), depois inglês (1970) e, por fim, em 1972, em português (na Europa, em Portugal, pois a primeira edição brasileira da obra somente foi publicada em 1974).

no Uruguai, onde havia trabalhado em diversos filmes. Legaspi chega a Lima muito influenciado pelo novo cinema latino-americano, sobretudo pelo trabalho de Guetino e Solanas e seu manifesto *Hacia un Tercer Cine* (1968), que será fundamental para a construção das bases do Grupo Chaski.

María Barea, por sua vez, trabalhou no Peru com Luis Figueroa e, mais tarde, na Bolívia com Jorge Sanjinés, na rodagem de *El Enemigo Principal* (1972). Barea é, nesse sentido, o elo mais próximo que vincula o Chaski como herdeiro natural do legado do movimento indigenista cuzquenho, que remonta ao trabalho seminal dos fotógrafos e etnógrafos Martín Chambi e Juan Manuel Aznar no início do século XX e, posteriormente, à fundação do *Cine Club Cuzco* e da *Escuela de Cuzco* pelos seus herdeiros, Victor e Manuel Chambi, e Luis Figueroa Aznar junto com Eulogio Nishiyama, Rodolfo Zamalloa e Andrés Alencastre, em 1955. A experiência de Barea com Sanjinés e o Grupo Ukamau é também central para pensar os filmes posteriores do Chaski – especialmente *Gregório* (1984) e *Juliana* (1988) – e toda a constituição teórica e prática que irá orientar o Grupo nos anos 1980. Para além das influências cinematográficas estruturantes trazidas por María Barea ao Chaski, era ela quem tinha ainda forte ligação com o movimento feminista peruano e é quem demarca de maneira mais incisiva os contornos de *Miss Universo en el Perú*, um filme feminino e feminista por essência.

María Barea hastily organized Chaski's first film, Miss Universe in Peru, when she recognized that Lima's hosting of the pageant offered Chaski an excellent opportunity to create a social documentary about gender, social inequity, and Western "values." In a brilliant use of Eisensteinian montage theory, the documentary juxtaposes images of the pageant with images of girls and women watching the pageant. (MCCLENNEN, 2011, p. 91).

Mais adiante, em 10 de fevereiro de 1982, eles criam a Associação Promotora de Comunicação Social, momento em que novos membros se juntam, como o roteirista Fernando Barreto e Margreth Noth – membros fundadores com participação ativa na realização de *Miss universo en el Perú* – e adiante outros como Oswaldo Carpio e René Weber, chegando a contabilizar cerca de sessenta membros até o final da década de 1980. Alguns desses membros haviam iniciado suas atividades de militância política dentro do partido de esquerda *Vanguardia Revolucionaria (VR)*, surgido em 1965 e que subsistiu até o final dos anos 1970⁴.

⁴ *Vanguardia Revolucionaria* é um partido de esquerda peruano fundado em 1965, pertencente à chamada “Nova Esquerda Peruana”. Esse partido é concebido como um exército disciplinado de revolucionários, imbuído de teoria e prática, com experiência nas mais variadas áreas, envolvido na formação de um grupo de trabalhadores e camponeses com consciência de classe capaz de “impulsionar” a vitória sobre o capital. Esse partido era muito popular entre os jovens universitários de classe média. (SANTIVÁÑEZ GUARNIZ, 2010, p. 97).

Apesar de composto por um grupo de origens e formações diversas, vindos de diferentes lugares – inicialmente Espinoza, Barea e Barreto são os únicos membros fundadores nascidos no Peru –, o Chaski reivindica em absoluto sua identidade peruana, suas raízes andinas e sua diversidade cultural, mas diferentemente das experiências que o antecederam, volta-se para pensar os problemas e contradições urbanas, especialmente interessados no que Carpio (1990) chama de “*la ciudad colonial de Lima*” (dominada exclusivamente por uma minoria branca) que começa a se transformar nos anos 1960 e violentamente nas décadas de 1980 e 1990, numa cidade indígena, mestiça, cosmopolita, estranha, cujas características principais passam a ser a informalidade e o novo rosto mestiço (CARPIO, 1990, p. 126). Carpio ressalta o caráter heterogêneo do grupo e seu caráter conflitivo e contraditório:

No es un organismo homogéneo, a él concurren historias personales, culturales e ideopolíticas diversas. Es un ente crítico, conflictivo y contradictorio. En él confluyen diversas culturas, etnias, historias, etc. que explican su existencia. Están unidos en la responsabilidad de ser comunicadores sociales comprometidos, bajo la idea de José María Arguedas de apostar a la unidad en la diversidad, a la unidad de todas las sangres que forman el Perú.

La historia de Chaski es, ahora, parte de la historia del cine en el Perú, especialmente en el abordaje de la realización cinematográfica y en la creación de la imagen del mundo popular.

Esta pluralidad hace que la realidad afecte a sus integrantes de distinta manera y es la causa de los diversos abordajes al mundo urbano y las propias contradicciones inherentes al colectivo de cine. (CARPIO, 1990, p. 127).

O Chaski se desenvolve então – fortalecido pela entrada de novos membros – como um projeto ousado, interessado não só em pensar o cinema, mas toda a concepção do sistema de comunicação audiovisual peruano, numa complexa rede articulada entre a produção de filmes, seu sistema de formação e difusão através, o que anos depois eles definem como *microcines*. As experiências na produção de *Miss Universo en el Perú* e posteriormente, dos longa metragens *Gregório (1984)* e *Juliana (1988)* vão conformando e solidificando suas estratégias, que, num primeiro momento, mais focadas na produção, desenvolvem-se em torno da ideia de um cinema participativo, que produz filmes de modo coletivo, inserindo a comunidade nos processos de criação e desenvolvimento dos roteiros e na produção.

Estabelecidas essas bases, surgia um novo desafio: como fazer com que os filmes sejam vistos pelas comunidades de todo o país? O Grupo Chaski cria então a *Área de Difusión Popular*, encarregada da promoção, difusão, circulação e distribuição de conteúdo cinematográfico de caráter político e social, tanto produzido pelo próprio Grupo, como também por outros realizadores latino-americanos, em espaços alternativos, sindicatos, associações de

bairros e universidades. O intuito era o de produzir uma comunicação popular, voltada para as periferias e para a conscientização do povo rumo à transformação social.

É um projeto que vai ganhando envergadura na medida em que alcança um respaldo do público, que passa efetivamente a se reconhecer nas telas. Apesar do grupo ter suspenso sua atuação em 1992, ele é retomado em 2004, com respaldo das instituições públicas, num projeto de comunicação ainda mais ambicioso fundado na disseminação do que eles chamaram de *microcines*⁵, estruturados em rede e que respondem ao novo ordenamento tecnológico estabelecido a partir dos anos 2000.

O projeto de comunicação popular empreendido pelo Chaski, desde os primórdios, responde ao papel de aculturação e alienação encampado pelos meios de comunicação de massa, que atendem, sobretudo, aos interesses estrangeiros, disseminando seus conteúdos e se inserindo nos países latino-americanos como braços do capital neocolonial, e, ali, sedimentando seus interesses econômicos. Dagron explica como as mídias hegemônicas atuam nesses países:

La ausencia de una información veraz y la invisibilización de la problemática que afecta a grandes sectores de la sociedad que son marginados y discriminados por la desinformación y por las políticas sociales de los Estados, hace que las propias comunidades, además de exigir transparencia a los medios masivos, reivindiquen su derecho a la comunicación y lo ejerciten a través de múltiples medios, incluido el audiovisual. Cuando en las décadas de 1970 y 1980 la Unesco lideró la batalla en favor de un equilibrio en los flujos de información, tuvo que enfrentar también la oposición y la descalificación de parte de los grandes consorcios mediáticos a nivel mundial. El informe Un solo mundo, voces múltiples (1980), realizado por una comisión internacional dirigida por el Premio Nóbel de La Paz, Seán MacBride, destacó que existía un desequilibrio dramático que favorecía a los países hegemónicos, en particular a Estados Unidos, que controlaba a través de dos agencias de noticias el 90 % del caudal de información en el mundo. Las regiones en vías de desarrollo no tenían ninguna incidencia en la producción y distribución de información. (DAGRÓN, 2014, p. 18-19).

Tudo isso recorta incisivamente toda a trama tecida por *Miss Universo en el Perú*. É um filme que rascunha o projeto do Chaski e seu desejo de transformação a partir da comunicação popular, da conscientização e do chamamento à luta. E ele o faz estabelecendo uma crítica severa aos meios de comunicação e ao processo de amnésia coletiva a que eles induzem. É por

⁵ Um *microcine* é um espaço de encontro e comunicação em um bairro ou comunidade, gerenciado por um grupo de oito a dez pessoas. Cada *microcine* recebe um programa mensal composta por quatro longas-metragens e quatro curtas-metragens em formato digital. Cada programa tem um foco temático. Os grupos de gerenciamento recebem, com dois meses de antecedência, os filmes acompanhados de fichas técnicas e artísticas, fichas pedagógicas e metodológicas, com informações adicionais sobre o tema. Isso permite que os grupos se preparem bem, exibam os filmes para os “multiplicadores”, mobilizem a imprensa e colaboradores e busquem os públicos-alvo para cada tema e cada filme. (KASPAR, 2011).

esse motivo que, nos créditos finais, eles agradecem pela não colaboração do Miss Universo Inc. e da Panamericana TV: o que “estimulou o nosso trabalho na realização deste filme”. O papel das TVs peruanas, sob o controle do capital financeiro internacional, é sem dúvida o cerne da crítica beligerante que o Chaski estabelece neste primeiro filme.

2.1. Restabelecer o “olho selvagem”

Miss Universo en el Perú, mais que um filme militante por excelência (que simplesmente registra as lutas políticas de seu tempo), é um filme que indaga, permanentemente, sua capacidade expressiva e sua capacidade de intervir ativamente na realidade. Nicole Brenez expõe as questões que cercam o “cinema de intervenção” em oposição à falsa lógica de que o filme militante não se interessa pelas implicações da forma, debruçando-se apenas sobre os seus temas: “para que fazer uma imagem? Qual imagem? Como? Com e para quem? A imagem de um acontecimento (a morte de um homem, uma guerra, um massacre, uma luta, um encontro), como montá-la? Em qual contexto coloca-la em perspectiva? A quais imagens se opõe? Ao olhar da história, quais são as imagens indispensáveis? A quem dar a palavra, como tomá-la se ela nos é recusada? Ou dito de outra forma, quais histórias queremos?” (BRENEZ, 2022, p. 86).

O filme tem início com imagens da transmissão do concurso de beleza realizado em Lima em 1981. O apresentador narra o evento enquanto observamos uma das candidatas, uma mulher branca que corresponde aos padrões de beleza ocidentalizados. São imagens de um espetáculo midiático que se apresenta como parte da sociedade e como instrumento de unificação. Guy Debord explica que,

[...] como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda consciência. Pelo fato de esse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada. (DEBORD, 1997, p. 14).

A montagem do filme alterna, num corte seco, do rosto da candidata para um close no rosto de uma mulher de feições andinas, atravessando, no plano sonoro, à apresentação do mestre de cerimônias do evento. É um plano longo, que se detém no rosto desta mulher, e que num jogo de campo e contracampo nos dá a ver uma televisão que exhibe imagens de uma das candidatas do *Miss Universo* desfilando em um palco. Entenderemos que a mulher assiste à transmissão do evento, que seu semblante reticente revela seu incômodo diante das imagens e

da fala do apresentador que celebra a fraternidade e a união entre os povos. Esse monólogo laudatório proferido pelo mestre de cerimônias do evento é o autorretrato do poder na época e de sua gestão totalitária das condições de existência. (DEBORD, 1997, p. 20).

Figura 1 – A TV transmite o concurso de beleza.



Fonte: Miss (1982).

Figura 2 – A mulher assiste a TV ou nos encara?



Fonte: Miss (1982).

Essa primeira sequência vai trabalhando a reação da mulher andina diante da TV, até que a transmissão do evento é interrompida por um comercial da companhia aérea multinacional *Eastern* (patrocinadora do evento), que converte em publicidade o registro da chegada das missas em Lima numa de suas aeronaves. A imagem ruidosa da TV será descolada para um registro *in loco* do aeroporto e seu entorno. O *jingle* publicitário do evento permanecerá sobre essas imagens documentais: “*In Peru, in Peru, every riddle we’ve told you was true*” (“No Peru, no Peru, todo enigma que te contamos era verdade” – tradução nossa), diz a música cantada em inglês.

A montagem irá assumir um caráter expositivo, ao intercalar imagens publicitárias de grandes empresas globais (Coca-Cola, Pepsi e Toyota), com planos das bandeiras dos EUA, Canadá e Espanha, construindo uma iconografia do neoliberalismo global dentro da cultura peruana. É uma operação de montagem intelectual que reitera essas imagens publicitárias, tornando legível as estratégias de avanço do capital estrangeiro no país. Um plano sequência, entretanto, estabelece um choque entre essas imagens ao enquadrar um *outdoor* cuja propaganda de aluguel de automóveis dá boas-vindas aos turistas e, numa panorâmica, passa a enquadrar duas crianças em situação de rua, que sorriem para a câmera. O *jingle* publicitário será bruscamente interrompido por um apito policial que alerta para esse movimento de confronto. Nesse momento, um breve passeio pela periferia limenha escancara a desigualdade latente da capital peruana.

É a primeira de duas sequências que vão de fato se voltar aos bairros da periferia, sendo a outra inserida apenas ao final, quando as misses deixam o país e a aeronave decola levando

consigo a falsa imagem de um país inserido numa nova ordem global de crescimento e prosperidade. Estas sequências descrevem a geografia urbana do entorno do aeroporto, construído próximo a bairros da periferia da cidade.

Essa articulação de imagens de diferentes meios, estabelecida logo nos primeiros minutos do filme, torna legível ao espectador um “estado de lugares” que compõe a paisagem social e política de Lima. A montagem *en abyme*, a rigor, estabelece uma relação dialética com o espectador mediada pela figura das crianças e da mulher andina que olham para a câmera, interpelando o espectador do filme. Esse espectador não pode ser o sujeito passivo e silencioso que assiste as notícias enviesadas no telejornal, alheio aos discursos manipulatórios da mídia corporativa. Nesse sentido, o filme vai se desenvolver como uma espécie de ensaio, não apenas fundado num sujeito reflexivo individualizado, mas numa construção coletiva que responde a um programa fortemente engajado, cujas múltiplas subjetividades estão impressas no modo como a câmera recorta as ações, e na maneira como a montagem articula as imagens, conscientes de seus meios e fins. (ARAÚJO, 2013, p. 114-117).

A partir dessa camada de caráter ensaístico, que de forma argumentativa organiza as imagens e os sons, o filme propõe uma reflexão crítica ao papel dos meios de comunicação na manutenção do *status quo* neoliberal e a legitimação do poder opressivo do estado. A partir dessa camada, o filme passa a se desdobrar, na medida em que as imagens desnudadas pela montagem suscitam novos temas e propõem novos dispositivos na lida com a realidade. Timothy Corrigan vai citar Baudrillard para falar do filme ensaio como uma espécie de editorial ao estabelecer uma oposição ao papel da televisão, inútil, “instantânea”, que apenas preenche um “vácuo, bloqueando o buraco na tela pela qual escapa a substância dos acontecimentos”. Esse buraco é “promocional, especulativo, virtual”, “cujo vazio enche nossas telas” e não permite “nenhuma interrogação do acontecimento nem de sua realidade” (CORRIGAN, 2015, p. 162).

Cria-se assim um poderoso elemento de conscientização do espectador, uma vez que as imagens confluem para um jogo dialético que torna legível ao espectador as estruturas do poder até então camufladas pela ficção dominante que é o próprio capitalismo, na medida em que afirma (para prospectar seus ideais) a realidade como algo incontornável, ininteligível, como bem alerta Rancière (2021, p. 65): “O capitalismo é a ficção dominante que nos diz: eis o mundo como ele é”. É um dispositivo eficiente que tem como objetivo não apenas ativar um sujeito pensante, mas também impelir esse pensar como uma ação intelectual e concreta no desenrolar histórico dos acontecimentos (CORRIGAN, 2015, p. 163). Que encoraja o espectador a sair da caverna mítica de Platão para poder enxergar o mundo como ele é e não como, no escuro, ele

acredita ser (RANCIÈRE, 2021).

É interessante pensar que *Miss Universo en el Perú*, sendo o primeiro filme do Grupo Chaski, é um laboratório de métodos e dispositivos filmicos em busca de uma linguagem que opere ética e esteticamente uma conexão direta com o espectador, possibilitando a ele ver o que as estruturas de poder teimam em esconder. Para tanto, trabalha uma série de dispositivos e registros articuladas por uma montagem deliberadamente devota da escola soviética, colocando em prática os enlaces teóricos da montagem intelectual eisensteiniana lida sob a perspectiva das teorias latino-americanas que se desdobram dela.

Há, claramente, um desejo de mediação pedagógica nessa intervenção proposta pelo filme. Nela, busca-se estabelecer o receptor como sujeito, experimentando formas possíveis de produzir um efeito de reanimação deste em face da realidade em que ele se inscreve. São questionamentos que são reiteradamente devolvidos ao próprio espectador num jogo operado pela montagem, corroborando a sua operação metalinguística e confrontando todo um imaginário construído a partir do avanço do capitalismo e seus desdobramentos neoliberais. O que se reivindica nesse campo e contracampo proposto por *Miss Universo en el Perú* é então o restabelecimento do que Flusser denominou de “olho selvagem” e sua capacidade de (re)apreender o mundo de forma crítica, livre e aberta, em detrimento do “olho programado”, condicionado pelas imagens pré-fabricadas que são transmitidas pelos meios de comunicação e pela cultura de massa (FLUSSER, 1969, p. 5).

É, em essência, a aplicação da ideia de “cine-olho” de Vertov (2022, p. 218), “o olho das massas que une na tela os proletários de todos os países contra os capitalistas de todos os países”⁶, que se sustenta a partir das estruturas de montagem propostas por Eisenstein: “como um microscópio e telescópio do tempo, como um negativo do tempo, como a possibilidade de ver sem fronteiras e distâncias, como o manejo da câmera de filmar à distância, como um tele-olho, um olho-raio-x, como ‘a vida apanhada de surpresa’” (VERTOV, 2022, p. 167); na qual, o espectador, “arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor”, a partir de “sua fantasia”, “da urdidura e trama de suas associações”, criando uma imagem “concebida e criada pelo autor”, mas, ao mesmo tempo, “também criada pelo próprio espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

⁶ “O cumprimento dessa tarefa não depende da inspiração do diretor de cinema ou de um roteiro bom ou ruim, essa é uma tarefa de todo o proletariado e, conseqüentemente, do partido no comando. [...] ‘Cine-Olho’ não é apenas um filme, cujas qualidades são determinadas pela capacidade do diretor [antes da revisão: ‘da arte’], dos atores e das condições literárias e técnicas”. (VERTOV, 2022, p. 218).

Essas proposições teóricas estruturadas pelos soviéticos, entretanto, devem ser lidas sob a perspectiva do contexto terceiro-mundista e de suas urdiduras colonialistas, e aplicadas sob novas perspectivas que adequem essa tradição às demandas de uma revolução que se desenrola, sobretudo, num contexto de exploração. Portanto, é importante pensar esses dispositivos à luz de reflexões seminais para o cinema revolucionário, que passam por Tomás Gutiérrez Alea em *Dialéctica del espectador* e pelas proposições em torno da “*descolonización del gusto*” que Solanas e Getino enfatizaram ao produzir *La Hora de los Hornos* (1968) e ao escrever seu manifesto *Hacia un Tercer Cine* (1969). Como alertam Getino e Solanas (1968), ao citar Fanon na abertura de *La Hora de los Hornos*, “todo espectador é um covarde ou um traidor”, e, portanto, é preciso alertá-lo de sua condição colonial e, conseqüentemente, torná-lo protagonista ativo da luta pela libertação. O *tercer cine* deve se preocupar primordialmente com o “*desarrollo de un juicio crítico entre las grandes masas*”, com a descolonização do gosto (GETINO, 1982, *apud* AVELLAR, 1995, p. 141).

Os meios de comunicação de massa “*tienden a completar la destrucción de una consciencia nacional y de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento, destrucción que se inicia apenas el niño accede a las formas de información, enseñanza y cultura dominantes*”. (GETINO; SOLANAS, 1969, *apud* AVELLAR, 1995, p. 141).

No caso de Alea, a questão do espectador vai ser aprofundada culminando nas reflexões em torno do espectador contemplativo e do espectador ativo. Alea não condena a contemplação por si só, mas a contemplação do espetáculo dentro de uma conjuntura de alienação individual, sobretudo quando a aceitação deste o torna...

[...] *simple objeto de consumo y toda referencia a la realidad social que lo condiciona se reduce a una afirmación de sus valores o, en otros casos, a una “crítica” complaciente.* (ALEA, 2009, p. 51)

El espectador “activo” por su vez, sería aquel que, tomando como punto de partida el momento de la contemplación viva, genera un proceso de comprensión crítica de la realidad (que incluye el espectáculo, por supuesto) y consecuentemente una acción práctica transformadora. (ALEA, 2009, p. 50).

O que busca o Grupo Chaski em *Miss Universo en el Perú* é exatamente a conversão do espectador contemplativo num espectador ativo, que participa efetivamente das mediações propostas pelo filme.

Por isso, *Miss Universo en el Perú* é um filme que trabalha as imagens midiáticas

também a partir da contrainformação, uma vez que opera como em recusa a elas, num contra-ataque aos meios de comunicação massivos, sobretudo do jornalismo e da publicidade, que, expressamente, contribuem para o apagamento da identidade peruana e seu subjugamento ao domínio imperialista. Não basta tornar legível suas estratégias de dominação, mas também combatê-las, estabelecendo-se no *front* de batalha, onde residem as vanguardas culturais. É uma tarefa que ecoa nesse sentido é a do manifesto *Guerrilla Cultural (1968)*, de Julio le Parc, que Brenez recobra para analisar o papel da obra de arte da vanguarda:

Reanimar [a] potência da agressividade contra as estruturas existentes. No lugar de procurar inovações no interior da arte, mudar, na medida do possível, os mecanismos de base que condicionam a comunicação. (...) Organizar uma espécie de guerrilha cultural contra o estado atual das coisas, sublinhar as contradições, criar situações em que as pessoas reencontrem suas capacidades para produzir mudanças. (BRENEZ, 2022, p. 40).

O que torna *Miss Universo en el Perú* um filme que transcende um mero papel de militância, o que o distingue de um mero panfleto ideológico, é a mobilização de forças do grupo para dar conta de uma totalidade dos blocos abstratos que delineiam o concurso naquele contexto específico do Peru dos anos 1980, produzindo um documento que torna legível o “inimaginável” da ficção do capitalismo. A maneira como o Chaski desenvolve essa linguagem reveladora está nitidamente em oposição à linguagem dominante. Na luta da organização revolucionária contra a sociedade de classes, as armas são a essência dos próprios combatentes: a organização revolucionária não pode reproduzir em si as condições de cisão de hierarquia que são as da sociedade dominante; não se pode, portanto, combater a alienação sob formas alienadas (DEBORD, 1997, p. 85).

Uma das tarefas para a efetivação de sua contraofensiva era, então, posicionar a câmera em todos os espaços, sejam eles externos ou internos ao evento, a fim de preencher todas as lacunas que a máquina capitalista teimava em esconder. O alcance desse registro minucioso é o que possibilita o aprofundamento do dispositivo de campo e contracampo que o filme trabalha, colocando em confronto todos esses registros. Isso implica em se infiltrar nos bastidores do evento *Miss Universo* registrando seus ensaios, desfiles e bailes, entrevistando políticos e personalidades, e se aproximando das candidatas, no intuito de restituir a elas sua humanidade. Essa, aliás, é uma postura ética importante que, em determinado momento próximo, ao final do filme, coloca-nos diante de depoimentos de algumas dessas mulheres, que rompem seu silêncio, revelando sua consciência crítica diante do aparato midiático que constitui o evento.

Esse enfrentamento que o Chaski propõe tem a ver com algo que mais tarde Comolli irá se debruçar sobre, no que concerne a “filmar o inimigo”, a fim de melhor expor as estruturas da máquina de poder que ali se instalam. Quem são esses inimigos? Quais são, verdadeiramente, os seus rostos? Quem são aqueles que estruturam uma situação de exploração e quem faz parte das engrenagens que se conformam como peças descartáveis desta máquina? Por mais odioso que seja estar diante daqueles que se quer destruir, é preciso encará-los de frente, uma vez que esse inimigo se esquivava em sua própria exibição, negando a si mesmo, camuflando-se em suas próprias narrativas de poder, sobretudo quando, neste caso, ele se justifica com a falsa premissa de “fraternidade e união entre os povos”. E deve ser uma das funções do cinema registrar o que ele produz e provoca. É o que Comolli (2008) aponta quando diz que o vestígio cinematográfico, tempo e duração em sincronia com a ação filmada, mantém aquilo que se apaga e, a despeito da ambiguidade essencial de todo jogo de imagens, não para de inscrever e reinscrever a cada projeção o real dos corpos filmados.

Glorificação do corpo filmado, fetichização do vestígio, religião da inscrição verdadeira sim, visto que o cinema – corpo, vestígio e inscrição – se opõe as roteirizações e modelizações em vigor desde que se mantenha no ponto de ruptura das linguagens. (COMOLLI, 2008, p. 128).

A busca pelos vestígios cinematográficos que se circunscrevem no interior do Miss Universo revela de maneira objetiva o aparato desse maquinário. Não se trata mais de projetar uma perspectiva ideológica externa, mas de testemunhar o funcionamento dessa estrutura *in loco*, entrevedo novas nuances, novas camadas, que, muitas vezes, escondem-se nesse emaranhado de engrenagens, travestidas de um inócuo humanismo globalista.

Ao filmar essas instâncias hierárquicas e o modo como elas encenam uma ideia universal e humanista, numa apropriação cínica de termos como “fraternidade” e “nós, os povos”, propostos pela já questionável Declaração Universal dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU), o Grupo Chaski atravessa essa percepção generalizante de humanidade global, confrontando-a com as suas implicações locais, que são implodidas a partir de seu contexto específico. Afinal, como se pode falar em Direitos Humanos quando a ideia do “nós” se inscreve enquanto um pronome que exclui aquele que habita a margem? Se o cosmopolitismo dos Direitos Humanos decorre de tentativas de imaginar, de sonhar a comunidade mundial da humanidade, as modalidades desse trabalho de imaginação e de sonho permanecem opacas. É preciso questionar as possibilidades e os limites da imaginação

cosmopolítica e de suas cosmopoéticas, isto é, de toda a tentativa de fabricar um algo comum da humanidade (ou que tenha um horizonte mundial de articulação), e de seus modos de criação do mundo e de imagens do mundo. (RIBEIRO, 2019, p. 16).

Após dissecar os códigos imagéticos que revelam as entranhas do aparato neocolonialista instalado no Peru, tendo o *Miss Universo* como metáfora, o espectador será, então, lançado no coração dos movimentos sociais que se opõem à realização do concurso de beleza, a partir de uma câmera na mão que percorre a multidão de manifestantes em torno do hotel onde se hospedam as candidatas. A câmera instaura, a partir daí, um ponto de vista participativo, que não mais observa, analisa e contesta, mas que, agora, produz suas próprias imagens de insurgência, migrando da perspectiva universal do “nós” para uma consolidação particular e local de feição antropológica, desvinculada da projeção de uma identidade ocidentalizada afirmada pelo concurso. As imagens são montadas em oposição, entre a agitação das manifestações e a tranquilidade com que as misses desfilam pela cidade escoltadas pela polícia. Num desses planos, podemos observar a representante chilena do concurso, uma mulher branca, de características europeias, que contradiz as feições andinas, negras e miscigenadas do povo que ocupa as ruas de Lima. É contra esse apagamento da identidade local que o filme se opõe ferozmente.

Um corte seco interrompe a música diegética do evento e nos coloca em frente ao noticiário local, no qual o apresentador informa sobre um ataque “terrorista” no posto policial de Tamboy, Yacucho, onde um “guerrilheiro” – um professor da Universidade Huamanga – fora morto pela polícia. A narrativa construída pelo telejornal induz o espectador a uma leitura de criminalização dos movimentos sociais, operada por termos e generalizações que contaminam a percepção sobre as lutas políticas. Quem morre assassinado pelo estado não é aquele que busca a libertação de seu povo, mas um criminoso que age para disseminar o terror. Para o espectador passivo, que escuta a notícia enquanto prepara o jantar, esse é um assassinio justificável, uma vez que elimina aquele que se coloca contra o progresso e a modernização do país. Para nós que participamos das urdiduras do filme, a compreensão da narrativa corporativista enviesada é claramente exposta.

Outro apresentador dá a notícia de que foi declarado estado de emergência econômica pelo governo peruano e que esta situação persistiria, caso as greves e reivindicações trabalhistas continuassem. São narrativas que desmobilizam, que induzem ao medo e a apatia. No contracampo dessas imagens do noticiário está agora uma garota andina que encara as notícias da TV ao mesmo tempo que encara a câmera/espectador. Esse jogo de imagens dialéticas que intercala registros midiáticos com planos fechados dos rostos de mulheres de traços andinos

interpelando a câmera tem um duplo sentido. Num primeiro plano, o das mulheres enquanto espectadoras que reagem a essas imagens massificadas; em outro plano, de um dispositivo que opera na quebra da quarta parede, estabelecendo um cruzamento de olhares entre essas mulheres e o espectador do filme.

Em ambos os casos, o que o filme propõe é menos um processo de identificação entre o espectador e aquelas mulheres e mais um distanciamento brechtiano que não necessariamente se opõe a um compartilhamento de emoções entre personagem e espectador, mas que busca substituir uma emoção generalizante e estéril por outra específica: uma emoção que se dispõe a descobrir algo, a encontrar uma verdade que antes estava obscurecida pelo acomodamento da vida cotidiana, sobretudo porque as imagens estão sempre estabelecidas num “contraponto audiovisual” eisensteiniano, que constitui uma modalidade especificamente cinematográfica do efeito do distanciamento (ALEA, 2019, p. 62-63).

É interessante pensar também como o filme trabalha imagens jornalísticas e publicitárias em oposição aos registros feitos de dentro das manifestações. Num dos planos mais interessantes do filme, um corte seco coloca lado a lado a sequência de uma das únicas candidatas negras do concurso com o comercial de sabonetes protagonizado por Michelle Pfeiffer – símbolo do cinema hollywoodiano naquele momento –, que brinca com um pássaro preso em uma gaiola. É uma oposição que abre para uma série de metáforas ou significações sobre identidade que o filme opera com radicalidade. A cena da mulher branca que brinca com o pássaro engaiolado é o quê, senão a representação simbólica da supressão das liberdades individuais e coletivas? Essa sequência precede as imagens de um desfile militar e, posteriormente, as imagens da eclosão da violência pela polícia contra os manifestantes. *Miss Universo en el Perú* vai assim construindo camadas de reflexão que vão do geral ao específico, ora nos apresentando o contexto político e social peruano, ora questionando o papel da mulher na sociedade ocidental, confrontando-nos com a violência do estado, a violência das imagens neoliberais e a resistência que se forma contra elas.

Figura 3 – Michelle Pfeiffer atua num comercial de sabonetes.



Fonte: Miss (1982).

Figura 4 – A garota assiste ao comercial.



Fonte: Miss (1982).

Na medida em que a repressão policial cresce, o filme se abre para registros fotográficos em preto e branco que testemunham cenas de violência como a da prisão de Gina Cedemanos e Ruth Villanueva, ativistas do movimento feminista *Flora Tristan*. As fotografias são inseridas como documentos da violência policial, que muitas vezes a câmera do Chaski não pôde registrar. Daí em diante, o filme vai se ocupar de produzir a escuta dessas vítimas da violência do estado, reconstituindo os eventos que culminam em suas prisões. O método documental do *talkinghead* passa a ser incorporado na colagem de imagens que fluem entre o cinema verdade, o cinema direto e o cinema ensaístico, corroborando o que Didi-Huberman chama de “escrita da testemunha”, complementando o caráter documental e probatório que os registros das manifestações só evidenciavam parcialmente. Os testemunhos permitem reconstituir a duração dos eventos, procurando figurar o acontecimento em sua temporalidade mais profunda que é a da provação (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 33). São inúmeras denúncias que passam pela violência policial, o racismo institucional e a convivência dos meios de comunicação.

O enquadramento dos entrevistados em planos médios característicos dos *talkingheads* é interrompido por um plano destoante, num close de mãos femininas, cujos dedos repletos de anéis de brilhantes se esfregam numa clara posição de incômodo e apreensão diante da câmera. São as mãos de Irma Vargas Fuller, chefe de acompanhantes do Miss Universo, que, em oposição aos testemunhos das ativistas presas, relata sobre a cordialidade e o companheirismo das candidatas. Ela toma como exemplo a relação entre a Miss Argentina e a Miss Inglaterra que, a despeito dos conflitos entre seus países, estabelecem uma relação de fraternidade que transcende suas diferenças políticas. O depoimento de Irma, entre os demais depoimentos fortemente engajados, evidencia o caráter despolitizado e alienante que o evento, enquanto desdobramento do projeto neoliberal que avança sobre os países da América Latina, propõe-se a sedimentar, estrategicamente, em Lima.

Figura 5 – Gina Cedemanos, ativista do movimento Flora Tristan.



Fonte: Miss (1982).

Figura 6 – Ruth Villanueva, ativista do movimento Flora Tristan.



Fonte: Miss (1982).

Figura 7 – Beatriz Suárez, repórter fotográfica.



Fonte: Miss (1982).

Figura 8 – A retórica das mãos de Irma Vargas Fuller.



Fonte: Miss (1982).

Outras entrevistas se intercalam no sentido de reforçar seu caráter testemunhal. Agora, o Padre Luciano Metzinger – presidente da Comissão Episcopal de Meios de Comunicação – afirma que o evento é um negócio que favorece a um pequeno grupo de organizadores estrangeiros e nacionais, não trazendo qualquer benefício para a população peruana. A escritora Roxana Carrilho evidencia a participação de empresas transnacionais e nacionais que investem grandes quantias nesse evento publicitário. As falas dos entrevistados assumem um caráter didático e descrevem com clareza as engrenagens dos meios de comunicação a serviço do corporativismo estrangeiro. Se, a princípio, o filme articulava as imagens do “inimigo” dissecando sua estética e seu aparato que transita entre o falso realismo e a ficção espetacular, agora, ele explicita, claramente, essas articulações a partir desses depoimentos.

Essa primeira parte de *Miss Universo en el Perú* revela uma série de procedimentos que demonstram o desejo do grupo Chaski em experimentar dispositivos diversos que se adaptem aos conteúdos abordados, problematizando e complexificando-os. Esses dispositivos não se inserem como meios pré-ordenados com fins em si mesmo, mas como ferramentas potencializadoras que revelam ou reiteram aquilo que os meios de comunicação de massa se dedicam a acobertar, tornando-os legíveis. O cruzamento de gêneros e técnicas não responde a algo que parte da linguagem, mas da própria realidade. Como sintetiza Avellar, “da realidade à

linguagem, da poesia à política”, e complementa, citando Getino, que o...

[...] enfrentamiento en lo específico cinematográfico no deviene pues de la relación de fuerzas internas en el cine, sino de las relaciones existentes entre una amplia gama de indicadores, como pueden ser las circunstancias económicas, tecnológicas, industriales, comerciales, culturales, ideológicas, educativas o políticas inherentes a cada realidad nacional. (GETINO, 1984, apud AVELLAR, 1995, p. 131).

Novas cenas de ensaios para o evento são retomadas, agora, mostrando-nos os bastidores, a construção dos cenários com a reprodução de estátuas e monumentos incas de forma estereotipada e espetacularizada. As candidatas se movem como robôs, controladas por uma voz fora de campo que ordena como elas devem se movimentar. A montagem constrói uma relação entre essa artificialidade das misses e a imagem de um militar que marcha rigidamente, também ensaiando para o evento. Vemos, também, os trabalhadores (vários deles de feições andinas) que constroem os cenários do palco, ao mesmo tempo em que um famoso cantor de olhos azuis canta a música tema do evento. Essa sequência de primoroso registro direto dá conta, de maneira cristalina, do Miss Universo como metáfora para o capitalismo, dando a ver como as relações de poder se estruturam em torno de sua ficção espetacular.

Figura 9 – Trabalhadores montam o palco para o concurso.



Fonte: Miss (1982).



Fonte: Miss (1982).

2.2 A etnografia como resistência

O desejo de contínuo apagamento de memórias civilizatórias ancestrais dentro de uma ordem neocolonial opera numa dessacralização dos mitos locais a partir de sua espetacularização. A sequência dos ensaios para o concurso, descritas anteriormente, trazem à tona essas questões do passado colonial e da apropriação cultural dessa ancestralidade. Ao apontar para este tema, o filme vai suspender, parcialmente, suas estratégias de ataque ao

sistema para lançar mão de uma outra camada essencial para pensar a história peruana, promovendo um deslocamento do centro da capital para seus arredores, onde, ao mesmo tempo, acontecia o *6º Congreso Nacional de la Confederación Campesina del Perú*.

Esse deslocamento reordena o filme restituindo o protagonismo da luta dos povos andinos e sua resiliência frente ao avanço colonial. A câmera agora passeia solta e à vontade pelo encontro campesino. O registro aqui se humaniza, passando do registro direto para a etnografia. A câmera passa a se dedicar aos retratos, enquadrando os tipos indígenas, seus rostos telúricos e seus olhares, interessada, a princípio, nas ações mais corriqueiras, do almoço comunitário, de bebês no colo de suas mães, de sorrisos furtivos para a câmera, de mãos que seguram livros ou papéis, onde, de certo, rascunham discursos sobre a revolução. As composições ecoam a fotografia indigenista de Martín Chambi, transitando entre o lirismo e o realismo pictórico, num belo trabalho de luz e sombra, e no colorido e nas texturas das vestimentas e peles que delineiam sua identidade e seus costumes.

Figura 10 – Mulheres camponesas almoçam e bebem.



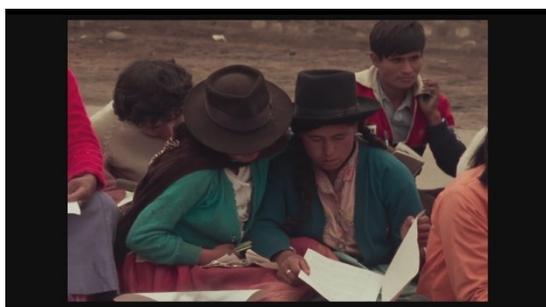
Fonte: Miss (1982).

Figura 11 – *Camponesas de Quiquijana* (1940), de Martín Chambi.



Fonte: Chambi (1940).

Figura 12 – Mulheres camponesas lêem.



Fonte: Miss (1982).

Figura 13 – *Mestiças de Ollantaytambi* (1934), de Martín Chambi.



Fonte: Chambi (1934).

Esse viés etnográfico e antropológico responde, de algum modo, a uma tradição da

fotografia e do cinema peruano, que tem base no legado de Chambi e Aznar, passando pela experiência da Escuela de Cuzco, num intento de abarcar em seu projeto as lutas do campesinato. Essa aproximação com as comunidades campesinas, entretanto, vai se desfazer ao longo do projeto do Grupo Chaski, que vai priorizar os problemas urbanos, pouco abordados por essa tradição etnográfica, em detrimento de um trabalho que demanda uma aproximação estreita com as comunidades étnicas estabelecidas fora desse perímetro urbano de Lima. O contexto político e social migratório peruano, que, àquela altura agravava os problemas da desigualdade e das injustiças, acusava a urgência da tarefa que o projeto do Chaski se propôs ao longo de sua existência.

O Chaski é um grupo urbano e, a partir dessa localização, se projetou para o país. Ele tentou abordar a região andina, mas com dificuldades. Sua visão tem sido externa. O conflito passou a ser cultural: o fato de sermos pessoas da cidade que precisam lidar com toda a problemática nacional; mas o mundo andino de seu próprio país lhes é pouco conhecido. Por isso decidiram tratar da problemática urbana. (CARPIO, 1990, p. 126).

É interessante perceber então como *Miss Universo en el Perú* vai orientado na prática o projeto do Grupo Chaski. Nesse primeiro trabalho, há um desejo de ocupar todos os espaços que confluem para a problemática nacional, e essa sequência ilustra bem esse desejo. É preciso lidar de algum modo com a questão rural e agrária do país, uma vez que ela está diretamente ligada ao novo contexto urbano que se consubstancia naquele momento, e, portanto, é necessário que o filme responda a outro tipo de registro dessa paisagem humana distante e esquecida pela nova realidade da vida caótica da metrópole. Por isso, a montagem vai se desacelerar, permitindo planos mais longos, descritivos e detalhistas, e buscando rememorar e reafirmar essa diversidade cultural ancestral, que se assenta na comunhão entre grupos étnicos distintos, que se reúnem para o congresso. A opção pelo registro etnográfico evoca como que uma antítese da caricatura ocidentalizada e fetichizada que o evento Miss Universo reivindica enquanto espetáculo midiático. Esse reposicionamento do filme implica numa lida ainda mais próxima e direta com esses novos personagens, sem maiores mediações entre eles, num desejo de refletir esse mundo com a maior fidelidade possível, desconstruindo os estereótipos de selvagens e incultos que se assentam sobre esses povos. (CARPIO, 1990, p. 132).

No caso de *Miss Universo en el Perú*, onde há um protagonismo coletivo mais que personagens necessariamente individualizados – como é o caso dos filmes seguintes do Chaski, que acompanham muito de perto seus personagens-protagonistas, cujos nomes os intitulam (Gregório e Juliana) – são ressaltadas vozes de lideranças que se colocam no *front* de batalha

da luta revolucionária. Uma dessas lideranças, eleita como uma das porta-vozes dentre muitas outras presentes no congresso, é Concepción Quispe. Seu corpo e seu discurso ocupam o centro do quadro, admirada pela câmera que registra atenta suas reflexões em torno da situação colonial peruana e da contradição ultrajante que é realizar o evento no país. A reflexão crítica de Quispe em relação ao concurso de beleza revela a clareza e a força de seu pensamento.

Durante a fala assertiva e confrontadora de Quispe, a montagem vai retomar seus curto-circuitos contestatórios, como que para reafirmar seu discurso. Um corte interrompe o plano em que ela fala, mas seu discurso permanece por sobre as imagens de uma festa promovida em homenagem às candidatas num clube noturno de Lima, aonde uma celebração pueril dos valores ocidentais contrasta com aquilo que a etnografia do registro nos interpela. É na repetição e no didatismo que o filme irá buscar uma objetividade e uma clareza em seu diálogo com o espectador. As questões, por mais óbvias que sejam, precisam ser reafirmadas a todo o tempo, a fim de que não sejam jamais esquecidas.

Outra liderança feminina fala sobre as contradições da realização de um evento milionário num país imerso numa profunda crise, que deliberadamente oprime as mulheres campesinas, denunciando a política genocida do presidente Fernando Belaúnde a serviço dos interesses internacionais.

Figura 14 – Herminia Yupanqui,
Delegada da comunidade de
Suttocpaccha - Cuzco



Fonte: Miss (1982).

Figura 15 – Baile oferecido para a modelos
do concurso.



Fonte: Miss (1982).

Figura 16 – Mulher campesina e sua bebê ouvem discursos de lideranças.



Fonte: Miss (1982).

Figura 17 – Homem olha para as mulheres que desfilam.



Fonte: Miss (1982).

Um *close* no rosto de uma mulher andina encarando a câmera é novamente retomado, enquanto imagens de arquivo da comemoração do dia da pátria exaltam a liberdade do povo peruano. A contradição está posta, sem subterfúgios. O olhar dessa mulher andina encara imagens das misses de maiô na fonte da *Plaza de Armas*, atingindo o ápice da ironia e do absurdo dessa ofensiva neocolonial, com o registro das candidatas em viagem pelo interior do país, passeando pelo Rio Amazonas, interagindo com artesãos indígenas e caminhando pelas ruínas de Machu Picchu. O filme vai então retomar suas estratégias de montagem iniciais para dissecar de vez o aparato colonial no qual o Miss Universo se converte como símbolo máximo.

Figura 18 – Candidatas ao concurso interagem com o Peru mítico.



Fonte: Miss (1982).



Fonte: Miss (1982).

2.3 O espectador capturado

A câmera retorna à região metropolitana de Lima. Dois planos convergem para a descrição das paisagens da capital revelando o abismo que separa o centro financeiro, com sua arquitetura cosmopolita, de um bairro da periferia, e suas construções precárias. O choque entre essas paisagens rechaça os discursos de autoridades que afirmam o Peru como um novo centro de progresso e desenvolvimento. Na iminência da noite de gala do concurso, o filme é

direcionado para seu frontal embate político. A câmera agora busca personalizar os agentes que representam o poder, dando-lhes cara e voz. Não é mais um registro de uma ideia simbólica, mas da nomeação objetiva daqueles responsáveis pelo estado de coisas que se conflagra no país. São entrevistados desde o Ministro da Justiça até o embaixador dos Estados Unidos, cujas falas efusivas em torno do clímax do evento corroboram para a legitimação de uma política de negação e aniquilamento da pluralidade cultural que constitui um país complexo como o Peru.

Figura 19 – Plano do centro da capital limenha.



Fonte: Miss (1982).

Figura 20 – Plano da periferia da capital limenha.



Fonte: Miss (1982).

Então, o filme vai, finalmente, revelar seu truque, ao descolar a imagem televisiva da imagem do filme. Agora, essas imagens estão mediadas, visivelmente, pelo aparelho de TV, enquadrado em uma distância que o revela sem qualquer artifício. Outra mulher andina assiste à transmissão do desfile final de coroação da nova miss universo. A imagem do aparelho de TV, então, desaparece num *fade-out*. Somos, então, confrontados com aquelas entrevistas das candidatas que se encorajam a formular comentários críticos sobre o concurso, revelando suas percepções sobre o caráter puramente comercial do evento ou denunciando a produção composta, em sua totalidade, por norte-americanos. Elas agora não são mais manequins, mas mulheres inseridas numa engrenagem exploratória, conscientes da máquina do poder que as atravessa.

O filme deixa para o final a entrevista realizada por um membro do Chaski com Harold Glasser, organizador do Miss Universo. Ele celebra o sucesso do evento, a profunda relação estabelecida entre as candidatas e o povo peruano e ressalta que o concurso levou para o mundo uma imagem sólida e não comercial do Peru, refletindo um país “estável” e “em desenvolvimento”. É um chiste que revela como se configuram essas ficções do capitalismo, criadas para legitimar seu poder.

À medida em que as candidatas se despedem do país embarcando numa aeronave da *Eastern Airlines*, a câmera recupera aquele movimento inicial, voltando-se para a periferia que

margeia o aeroporto. Próximo dali, vemos o que parece ser um aterro sanitário. Num desses planos, vemos uma mulher de costas para a câmera procurando algo naquela paisagem distópica.

O filme termina com o plano fixo do rosto de uma anciã andina, cujas marcas do tempo estão impressas em sua pele. Esse plano, entretanto, não é mais mediado por um aparelho de TV. As imagens que antecedem e sucedem esse plano são as imagens produzidas para o próprio filme, desestabilizando o jogo que o dispositivo encenara até aqui. Quais imagens esta mulher assiste agora? São as imagens do neocolonialismo impostas pela TV ou são as imagens conscientizadoras que o grupo Chaski buscou produzir revelando a realidade torpe de seu povo? Essa multiplicidade de janelas, espécie de bricolagem do imaginário neocolonial latino-americano, vai se reconfigurar para além do filme, trazendo o espectador para dentro desse jogo multifacetado das estruturas do subdesenvolvimento. Por sobre sua imagem, agora, toca uma música tradicional andina. A anciã olha diretamente para a câmera enquanto um *zoom* se aproxima de seu rosto. Ao que parece, ela olha para nós, a espera de que nos juntemos a ela na luta pela liberdade e dignidade de seu povo.

Figura 21 – A anciã nos olha.



Fonte: Miss (1982).

3 EVOCAR PARA RECOBRAR A UTOPIA

“Derivo antecipadamente esta conclusão: a vida é pobre demais para não ser imortal. Mas nem ao menos temos a certeza de nossa pobreza, posto que o tempo, facilmente refutável, nem sensível, não o é também no intelectual, de cuja essência emocional parece inseparável o conceito de sucessão. Fique, então, no episódio emocional a ideia vislumbrada e na confessa irresolução desta página o momento verdadeiro do êxtase e a insinuação possível de eternidade de que essa noite não me foi avara”.

Jorge Luis Borges (História da Eternidade, 1999).

Recordações de um presídio de meninos (2008), dirigido por Lourival Belém Junior, é uma espécie de síntese da experiência do CAM, desde sua criação em 1979, até a conclusão do filme em 2008. Ele é, portanto, em sua essência, um filme de arquivo, que articula imagens produzidas nos primeiros anos de existência do cineclubes, por membros diversos, e que compõem um painel histórico afetivo da experiência do grupo ao longo de quase 30 anos. É um filme que se desdobra em camadas, alternando entre a denúncia, a militância e a memória afetiva, entre o ensaísmo fragmentado, o cinema verdade e a ficção. É, sobretudo, um manifesto sobre a utopia revolucionária das vanguardas que, pulverizando os limites do simbólico, coloca em questão a divisão entre arte e vida. (BRENEZ, 2022, p. 41).

“Restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en armas de lucha” [Grupo Plásticos de Vanguardia]. Insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social; éstas y no otras son a nuestro parecer las fuentes a partir de las cuales, como diría Fanon, habrá de ser posible la descolonización, es decir, la cultura, el cine, la belleza, al menos, lo que más nos importa, nuestra cultura, nuestro cine y nuestro sentido de la belleza. (GETINO; SOLANAS; 1969).

É determinante compreender que apesar de finalizado apenas em 2008, esse filme de Belém Junior é a conclusão de um projeto que começa a ser rascunhado em 1982, com as filmagens do primeiro projeto desenvolvido por ele intitulado *Ilusão – uma verdade 24 vezes por segundo*, e que nunca chegou a ser finalizado. O filme abordava a situação de jovens reclusos em instituições para menores infratores, como a Fundação Estadual do Bem Estar do Menor (FEBEM) e o Centro de Observação e Orientação Juvenil (COOJ), mas o resultado precário do ponto de vista técnico não agradou a Belém Junior, e o filme, apesar de receber alguns cortes, nunca foi lançado oficialmente. Em 1987, com o amadurecimento das técnicas e

a disposição de novos equipamentos no núcleo de produção do CAM, Belém Junior retoma o tema de *Ilusão*, agora retrabalhado sob o título *Dedo de Deus (1987)*, filme que aprofunda a questão do encarceramento de menores, desta vez, a partir de um contexto de engajamento e militância dele próprio enquanto médico psiquiatra, entrincheirado no movimento pelo fim das instituições de internação para menores e da luta antimanicomial em Goiás. *Dedo de Deus* é um filme que habita *Recordações de um presídio de meninos (2008)* quase que em sua totalidade, e não apenas como fonte de arquivo, com suas sequências fielmente preservadas nesse novo corte.

O que se detém desses dois primeiros filmes é uma espécie de *work in progress* fragmentado, um projeto que vai ciclicamente se rascunhando ao longo dos anos; e que, apesar de nunca efetivamente concluído, é lançado e relançado na sua incompletude, em virtude das contingências e urgências que a luta política demanda. Há ainda um terceiro filme inserido em *Recordações de um presídio de meninos*, rodado em 1990, sem título, de caráter ficcional, que adiciona uma camada essencial ao filme, registrando as experiências de um personagem interpretado por Divino Conceição – membro de importância central na constituição do CAM – que reúne fragmentos de vida de diversos membros do cineclube com fragmentos de histórias de menores encarcerados em instituições de controle social coletadas ao longo de anos de trabalho de militância na área por Belém Junior. É o corpo de Conceição que conecta todos esses fragmentos, que começam a ser demarcados em 1982 e vão até 1990, contando a história de toda uma década.

A odisséia de Belém Junior para a realização desse projeto, ao longo de mais de 35 anos, exemplifica bem o desafio do artista da fronteira na medida em que revela a lida com a precariedade, a necessidade e o dever dos meios possíveis que se desenvolvem para preencher as crateras deixadas pelo choque civilizacional, pelo colonialismo e por suas derivações. “Na fronteira aprendemos a viver com a contingência, a incompletude, a historicidade” (SILVA, 2014, p.79).

3.1 João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano

A experiência do CAM é um sintoma da forja civilizacional de Goiás e do ideário modernista fracassado que constitui Goiânia. É, portanto, um micro exemplo de uma condição que formaliza toda a América Latina, amplificada nessas zonas de fronteira, à margem da margem dos grandes centros da civilização ocidental. O contexto da produção de cinema em Goiás é um bom exemplo (e que deve ser lido dentro da historicidade das artes na região) desse

empreendimento continuamente soterrado pela subserviência das cidades de fronteira a um ideal colonialista e universalista. Pensemos na afirmação de Beto Leão e José Eduardo Benfica em *Goiás no século do cinema (1995)* de que o cinema surge em Goiás em 1912, com a passagem das expedições do Marechal Rondon pelo centro-oeste brasileiro e os registros dos Nambiquara produzidos por seu cinegrafista oficial, o major Tomáz Reis. É uma afirmação sugestiva e temerária, que não implica necessariamente no surgimento de uma experiência local de cinema, mas que dá conta dessa perspectiva da presença desse forasteiro, desse novo bandeirante que chega para trazer a modernidade aonde tudo é primitivo.

É com o trabalho de Wolfgang Jesco von Puttkamer nos anos 1950 que a produção das imagens em movimento em Goiás vai se materializar de forma estruturante e seminal. Puttkamer, também um forasteiro nascido no Rio de Janeiro, filho de pai alemão e mãe brasileira, muda-se para Goiânia após retornar da Alemanha ao fim da 2ª Grande Guerra, onde realiza seus estudos. A capital goiana é escolhida em virtude da proximidade com as obras da construção de Brasília que começavam àquela altura, onde Jesco produziu diversos registros fotográficos e cinematográficos. Nesse período, ele foi convidado a integrar as expedições dos irmãos Villas Boas, *Marcha para Oeste e Ilha do Bananal*, momento em que registra inúmeros contatos com Povos Indígenas da região. O trabalho documental produzido por Jesco, ao longo dos anos, estabeleceu-se como um estandarte do cinema goiano, marcado a ferro e fogo pelo seu gérmen institucional e colonizatório. Paralelo ao de Puttkamer, surge o trabalho de Jamil Merjane na produção dos cinejornais – a princípio, realizados de forma independente, mas, com o tempo, convertidos em propaganda do governo local. Até meados dos anos 1960, toda a produção local estava ligada ao documentário institucional e ao telejornal. (LEÃO; BENFICA, 1995)

Mais tarde, entre os anos 1970 e 1980, outra experiência que dá continuidade à tradição do cinema institucional goiano é a de José Petrillo, que funda em 1966 a agência publicitária Truca – Cinema Arte e Propaganda, que mais tarde vai se fundir a outra agência, dando origem à Makro Filmes, a maior produtora de filmes institucionais do Estado de Goiás. Apesar de ter produzido alguns curtas e longas-metragens de ficção, a Makro se firmou no campo publicitário diante das dificuldades que se colocavam na produção de filmes ficcionais. Para realizar seus documentários, Petrillo deixa então a Makro, sendo o mais famoso *Cavalcadas de Pirenópolis*, um curta-metragem em 35mm premiado em 1978 no Festival de Cinema Brasileiro de Brasília. Em 1982, dirigiu *A Primitiva Arte de Tecer em Goiás (1982)*, curta em 35mm sobre as fiandeiras. Com *Areia, Cajazinho e Alfenim (1984)*, curta-metragem em 16mm, prestou homenagem aos artistas Goiandira do Couto, Marcillon e Sílvia Curado. Os filmes de Petrillo

dão continuidade à tradição do filme institucional que alicerça a história da produção audiovisual em Goiás. (LEÃO; BENFICA, 1995).

Os primeiros surtos do cinema de ficção em Goiás nascem a partir do teatro. Não se pode precisar exatamente se outros filmes de ficção em curta-metragem ou de caráter experimental foram produzidos nesse período, uma vez que quase todos os vestígios reunidos pela historiografia do cinema local só nos mostram lacunas. Mas, oficialmente, a primeira produção de ficção realizada por um artista local é o longa-metragem *O Ermitão de Muquém* (1967), dirigido por Cici Pinheiro, e que, pasmem, nunca foi finalizado e se encontra, hoje, perdido – um fantasma que assombra a historiografia do cinema em Goiás.

Atriz e teatróloga, Cici inicia seu trabalho em Goiânia, nos anos 1950, num ambiente inóspito para mulheres artistas, marcadamente conservador, provinciano e machista. Esse contexto opressivo faz com que Cici viva entre idas e vindas a São Paulo, onde podia trabalhar sem os olhares enviesados e moralistas do público goianiense. Para se ter uma ideia do contexto social de Goiânia à época:

Ao mesmo tempo em que esses nichos de renovação cultural se desenvolviam, em outros aspectos a sociedade goianiense permaneceu atrelada a valores conservadores. Um exemplo disso são os inúmeros casos de violência contra mulheres, registrados nas páginas dos periódicos da cidade, desde a década de 1930. Em especial, os assassinatos tinham como argumento predominante “defesa da honra” e dos valores familiares dos assassinos (Costa, 2006). Esse tipo de visão de mundo, fortemente associado a um moralismo machista, encontrou forte oposição na década de 1980, por meio do feminismo militante e de organizações não governamentais que tinham do Diário da Manhã seu principal veículo de informação [...]. (ARRAIS, 2016, p. 129).

O filme inacabado de Cici Pinheiro simboliza o cinema goiano – um empreendimento de vanguarda soterrado pela aridez da nova modernidade rural implementada com a construção da nova capital de Goiás. Sobre este fracasso, em entrevista, Cici afirma que o desenvolvimento do cinema em Goiás só se dará pelo boi e pela soja. Mas a elite agropecuária goiana nunca se aventuraria a isso.

Na sequência, em 1968, dois outros filmes foram produzidos: por João Bennio (*O diabo mora no sangue*) e Jocerlan Melquíades (*A Fraude*) – ambas produções também articuladas a partir das experiências de seus realizadores no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Melquíades, estudante de cinema em São Paulo, volta para sua cidade natal, Goiânia, para realizar *A Fraude* com seus colegas de faculdade, dentre eles um jovem, Carlos Reichenbach, fotógrafo do filme, assinando sua função ainda com o nome de batismo, Carlos Reis. O trabalho de Melquíades é

quase que totalmente desconhecido, mas se sabe que sua produção se restringiu quase que totalmente a São Paulo, aonde viveu e trabalhou.

Mas é a empreitada audaciosa de João Bennio que vai marcar de fato as experiências das gerações de realizadores que virão a seguir. Tal como Cici, Bennio também havia iniciado no teatro nos anos 1950 e se tornou uma referência da cena cultural goiana. Participou de diversas companhias e fundou em 1962 o Teatro Emergência – importante espaço de confluência da cultura da capital. Em 1966, Bennio foi preso por 23 dias e se autoexilou no Rio de Janeiro, fugindo das perseguições perpetradas pelo polícia de Goiás (CUNHA, 2011, p.41).

Inserido no contexto da produção de cinema carioca, atuando em diversos filmes do eixo Rio-São Paulo, ele funda a Bennio Produções Cinematográficas e volta a Goiás em 1968 para produzir *O diabo mora no sangue*, dirigido por Cecil Thiré e escrito pelo teatrólogo polonês radicado no Brasil Zbigniew Ziembinski, em parceria com o ator, escritor e publicitário pirenopolino Hugo Brockes. O filme teve relativo sucesso, sendo exibido em diversos festivais ao redor do mundo. O desejo de se inserir num contexto elitizado da cena teatral carioca o faz produzir, em 1969, *Tempo de Violência*, dirigido pelo argentino Hugo Kusnet, onde também atuou ao lado de Tônia Carreiro, Raul Cortez, Hugo Carvana, Glauce Rocha, entre outros. A produção do filme, entretanto, sofreu diversos revezes e o dinheiro investido por Bennio não foi suficiente pra bancar um *cinema-novo-rico*. (CUNHA, 2011, p. 44).

Entre 1970 e 1974, impactado pela experiência traumática de *Tempo de Violência*, e frustrado com a impossibilidade de realizar seus filmes autorais, passa então a direcionar seu trabalho a um cinema popular, de caráter comercial, produzindo comédias que vão da chanchada revisionista – *Simeão o Boêmio* (1970) e *O Azarento, um homem de sorte* (1973), também dirigidos por ele, que ironizavam o neocoronelismo e o estereótipo do matuto goiano – até algumas pornochanchadas de Victor de Mello – *Ascensão e queda de um paquera* (1970), *O grande gozador* (1972), *Quando as mulheres querem provas* (1974) e *Um varão entre as mulheres* (1974). Apesar das boas bilheterias dos filmes de Victor de Mello, Bennio insistia em seus projetos autorais realizados em Goiás. Mas a falta de apoio financeiro o leva a novos revezes, impedindo a realização de suas sonhadas adaptações de contos do escritor goiano Bernardo Éllis (*A enxada* e *A mulher que comeu o homem*). As investidas de Bennio no mercado cinematográfico brasileiro e seu desejo de inserir Goiás num ciclo de produção nacional não subsistiram na aridez das políticas públicas de financiamento cultural regionais. Somam-se a isso, no plano nacional, o crescente endurecimento da censura, da perseguição política e o consequente declínio da produção brasileira entre o final dos anos 1970 e os anos 1980.

A experiência de Bennio chega às novas gerações interessadas em fazer filmes como uma ressaca, um desencanto diante da impossibilidade de ver Goiás inserido no contexto industrial brasileiro. Tomava-se consciência de que não era possível produzir filmes em Goiás segundo modelos hegemônicos que simplesmente replicavam o modo de produção norte-americano. Sobretudo dentro do CAM, a experiência de Bennio era vista com um misto de admiração e crítica, de um cineasta que “dinamitou caminhos” para a produção local, mas sucumbiu ao tentar se adaptar às normas e modelos do cinema dominante.

Acho que nunca tive problema com a precariedade em si da produção artística (goiana) ou do produto que se pretende arte. O grave entre nós era a não consciência dela, do nosso lugar no Brasil e no mundo, do nosso olhar colonizado, do grotesco da imitação rudimentar, do processo de acomodação da indústria cultural aos consumidores, fornecendo-lhes o que desejam. O problema não seria fazer um “filmeco” (Sganzerla), mas não tentar criar a partir do que se tem e com a consciência do lugar e deste processo de produção. Os filmes do Hélio Brito e o *João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano*, do Ricardo Musse, mostram claramente essa confrontação. (Belém Junior, 2020).

O filme de Ricardo Musse mencionado por Belém Junior é um caso interessante deste inconformismo contra-cultural do CAM. Realizado em 1985, *João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano* é uma provocação estridente contra a alienação cultural goiana, motivada pela morte de Bennio um ano antes e pelas reações da cinefilia local diante da Mostra *Glauber por Glauber*, organizada pelo Cineclubes João Bennio naquele ano. Musse, um dos intelectuais mais confrontadores do CAM, opera seu filme no deboche e na autoironia, questionando as aspirações do cinema-verdade, o legado de Glauber e de Bennio para o cinema goiano, a cena cultural domesticada da cidade e o desejo de se produzir um cinema livre de quaisquer tradições ou cânones (ainda que eles estejam lá para os assombrar). É um filme performance de uma trupe de jovens rebeldes, críticos da “cultura de capim” da intelectualidade local, os quais preferiam *Paris-Texas (1984)*, de Wenders, a qualquer filme “reacionário” de Glauber. As provocações em torno do cinema goiano se convertem numa encenação jocosa do encontro pós-vida de Glauber e Bennio diante de um painel onde se lê “produzido pela Secretária de Cultura e Desporto de Goiás”.

A sequência do encontro, filmada dentro do *hall* do monumental Teatro Goiânia (o berço elitista da cultura local), é icônica: Bennio, interpretado por Leonardo Carmo, sai de dentro de um caixão e vê logo ao lado Glauber, interpretado por Beto Leão, deitado no chão. Eles travam um diálogo soturno e delirante que se articula entre o deboche: “o cinema goiano também foi cinema novo”; e o ataque: “nem todo revolucionário é capaz de produzir uma

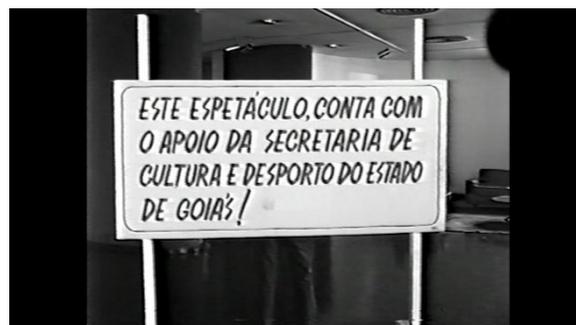
estética revolucionária”. Adiante, eles saem pelas ruas do centro da cidade numa marcha fúnebre com o caixão de Bennio, que, agora, ressuscitado grita no meio dos transeuntes: “fui ressuscitado pelo cinema goiano. O cinema goiano é o novo embrião do cinema latino-americano”. Todos riem do absurdo daquela performance alucinada.

Figura 22 – Léo do Carmo se alimentando da “cultura do capim”.



Fonte: João, (1984).

Figura 23 – Um deboche diante das políticas públicas incipientes para a cultura de Goiás.



Fonte: João, (1984).

Figura 24 – João Bennio sai do caixão para travar um diálogo com Glauber Rocha.



Fonte: João, (1984).

Figura 25 – Desfile fúnebre com o caixão de João Bennio pelo centro de Goiânia.



Fonte: João, (1984).

As questões que os membros do CAM colocavam sobre a trajetória de Bennio estão alinhadas com as críticas e reivindicações de Solanas e Getino pela via do “terceiro cinema”. *João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano* expõe esse desejo de ruptura e a reivindicação de um cinema precário na sua própria feitura que refletisse sua própria condição. No filme de Musse, isso se exprime pela câmera na mão inebriada, que está sempre a enquadrar os buracos de um teatro de arena arruinado (esse mesmo teatro onde se apresentaram Bennio e Cici Pinheiro), interessado mais nas impressões do povo do que da intelectualidade que os cerca, num *happening* convulsivo, um *agit-prop* inconformista. Um filme que recusa qualquer modelo subserviente ao mercado e ao cinema dominante, seja ele hollywoodiano, autoral ou institucional, pois consciente de que nenhum desses modelos responderia às demandas políticas

e culturais para o florescimento de uma arte da imagem em movimento verdadeiramente consciente e engajada na transformação da realidade local.

Urgia inventar um outro modo de ver, produzir e difundir imagens. O CAM é então uma reação geracional às experiências que o precedem (sobretudo a de Bennio), compreendendo que para produzir filmes na aridez do sertão, da fronteira da qual Goiânia pertence, era preciso conectar os meios de produção com a urgência e a inconformidade de seu tempo, conduzir as práticas cinematográficas para o caminho da revolução.

A popularização do Super-8 e do 16mm, que se faziam cada vez mais presentes desde os anos 1970, possibilitou a criação de meios alternativos aos modos de produção dominantes e seus equipamentos de alto custo, acessíveis apenas à burguesia atrelada à indústria. Machado Júnior (2013) descreve como, a partir da democratização do seu acesso, o uso desses equipamentos foi logo incorporado por diferentes frentes artísticas:

Com os anos 1970 chegam às lojas os projetores e câmeras Super-8, tornando mais acessível econômica e tecnicamente o registro doméstico ou a realização de experiências criativas como “cineasta”. Sua rápida apropriação por artistas plásticos, e inesperados jovens cineastas mais ou menos selvagens, vão aos poucos afigurar aventuras pessoais ou coletivas um tanto contraditórias e, contudo, promissoras. Este movimento era silencioso, subterrâneo de início, e sua inquietude só foi ganhar espaços de repercussão mínima na recepção de alguns festivais e sessões de certos cineclubes mais para a segunda metade dos anos 1970. Se não foi muito exibido, foi realizado com maior liberdade que os outros tipos de produção audiovisual, já pelo seu caráter independente e amadorístico, constituindo experiências marcantes para públicos específicos. Os festivais de Super-8 ao longo da década se proliferariam em mais de meia dúzia. Os do Grife, organizados em São Paulo por Abrão Berman, duraram de 1973 até os anos 1980, e foram o primeiro, maior e mais longo evento superoitista, trazendo, por incrível que pareça, estrelas de Hollywood ao Brasil, coisa que mesmo os maiores festivais profissionais não lograram. (MACHADO JÚNIOR, 2013, p. 36)

Essa democratização tecnológica é o gatilho também para a disseminação das práticas coletivas e comunitárias que ganham fôlego a partir dos anos 1980 na América Latina, no Brasil e em Goiânia, colocando-se, sobretudo, como manifestações culturais vinculadas ao exercício do direito à comunicação. Segundo Dagrón (2014, p. 18):

El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas.

Nesse sentido, a experiência do CAM foi a materialização dessa necessidade, desse desejo de se comunicar livremente, de se conectar com grupos marginalizados e movimentos sociais para a produção e difusão de filmes, apartado de quaisquer mediações vinculadas ao sistema.

3.2 Do cineclubes ao *front* de batalha

Para compreender o que está no entorno de *Recordações de um presídio de meninos* (2008), é preciso revisitar a história do CAM, não numa perspectiva puramente historiográfica – algo que Marina da Costa Campos (2014) já produziu com rigor e detalhismo em sua dissertação *O Cineclubes Antônio das Mortes: trajetória, exibição e produção (1977-1987)*. O que me interessa nesse breve panorama histórico é compreender a encruzilhada político-ideológica e estética em que o CAM se situava e como isso afetou de forma profunda as urdiduras que compõem este filme de Lourival Belém Junior.

É nesse deslizamento pela história que se compreende melhor seus conflitos e contradições e como a superação das diferenças ideológicas internas a partir do entendimento do outro possibilitou uma experiência que era sim politicamente engajada, mas que se assentava numa comunhão lúdica, fundada, sobretudo, nos laços de amizade. Nas entrevistas que realizei com Lourival Belém Junior e Eudaldo Guimarães, o que sempre pairava entre as memórias eram os laços de afeto, que, de modo geral, transcendiam as faíscas produzidas nesse choque de visões de mundo.

[...] as tensões internas ajudaram a encontrar saídas para os problemas que apareciam, a amizade entre nós nunca deixou de existir, garantindo a permanência e até valorização de um *eros laborandi*. (Belém Junior, 2020).

Portanto, o que se segue é um inventário dessas contradições que reafirmam a singularidade do CAM.

Não deixa de ser irônico, por exemplo, que o Cineclubes Antônio das Mortes tenha nascido dentro do centro acadêmico da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Goiás da época – sabemos, um curso elitista, ocupado pela burguesia branca brasileira, majoritariamente reacionária a conservadora. Com os decretos federais que proibiam a formação de grupos contestatórios nas universidades, além da realização de atividades da União Nacional dos Estudantes (UNE) e da União Estadual dos Estudantes (UEE), os movimentos estudantis que vinham sendo sufocados desde 1964, o que desmobilizou por muito tempo ações

organizadas. A partir de 1974, tais proibições são derrubadas pelo Governo Geisel, que acena para um afrouxamento do regime totalitário e opressivo, promovendo uma abertura “lenta, gradual e segura” do país ameaçado por uma grave crise econômica. Em 1975, o movimento estudantil eclode no país, com a conseqüente reabertura dos diretórios e centros acadêmicos – a rearticulação da UNE só ocorre anos depois, em 1979.

Campos (2014) demonstra, no contexto de Goiânia, como essas novas articulações estudantis confluem para o surgimento do movimento dentro da Faculdade de Medicina da UFG, e como o cinema foi um importante meio de mobilização de jovens em torno do debate político na Universidade.

A existência de Diretórios Setoriais, regulamentados pelo regime militar, permitia que os Centros Acadêmicos angariassem fundos a partir da expedição de carteirinhas de estudantes. O Centro Acadêmico de esquerda de maior força e organização da UFG era o de Medicina. E foi justamente o CA de Medicina, liderado por Leonardo de Camargo e Antônio Gusmão, entre outros, que bancou a fundação do cineclube. (CAMPOS, 2014, p. 38).

As sessões promovidas pelo DCE, organizadas principalmente pelos estudantes de medicina Leonardo de Camargo e Antônio Carlos de Gusmão, tinham o apoio do professor do curso de Comunicação Social, Hélio Furtado, que sugeria filmes e auxiliava o grupo na obtenção das cópias que seriam exibidas. O uso dos filmes como ferramenta de mobilização política repercute e diversos jovens recém ingressados na universidade aderem a esses encontros; entre eles: Lourival Belém Junior (estudante do primeiro ano de Medicina) e Ricardo Musse (recém ingressado no curso de Física). O desejo de qualificar o debate sobre cinema faz com que Leonardo Camargo e Antônio Gusmão convidem dois críticos importantes da cidade, Benê de Castro e Herondes César, para participar dos debates realizados pelo grupo.

A mediação da luta política pelo cinema vai aos poucos ampliando seu alcance até chegar na cinefilia jovem da cidade, frequentadora do Cine Rio⁷ – sala tradicional do bairro de Campinas, que, àquela altura, era uma das únicas salas que promoviam sessões dedicadas ao cinema autoral. Este é um importante projeto de formação de público que Furtado articulava com debates e cursos sobre análise e crítica de filmes. Aos poucos, a cinefilia que se satisfazia

⁷ O Cine Rio se localizava na Praça Joaquim Lúcio e a partir de 1974 foi incluído no Projeto Cinema de Arte. A proposta foi elaborada pelo professor Hélio Furtado do Amaral, e por um grupo de alunos do curso de Jornalismo da UFG. A proposta era oferecer aos finais de semana a exibição de filmes que não circulavam no circuito comercial, apresentando “ao público, de modo eclético, o essencial do conjunto de obras cinematográficas contemporâneas e do passado”. (CAMPOS, 2014, p. 31).

com os cânones do cinema europeu no Cine Rio vai ocupando também reuniões, debates e exibições realizados no DCE.

É dessa confluência de universos distintos em seus interesses e propósitos, não necessariamente políticos, que nasce o CAM em 1977. Mas a sua formalização surge de uma necessidade prática e de caráter inequivocamente política: a reativação do Diretório Central do Estudantes (DCE), que havia sido desativado pela Censura Federal em 1973 e cujo prédio permanecia abandonado até então (CAMPOS, 2014, p. 38). O cinema se torna uma espécie de fachada para encobrir as demandas do movimento estudantil pela reocupação dos espaços. A lida com a censura é tarefa permanente ao longo da história do CAM. Durante toda a sua existência, foi preciso submeter os filmes exibidos ao crivo da Polícia Federal. Alguns filmes eram exibidos clandestinamente, cientes de que seriam proibidos de antemão.

As primeiras atividades realizadas pelo CAM dentro do DCE se organizam em 1978. O estatuto da entidade, datado de 05 de maio de 1978, elenca como objetivos do cineclube:

[...] apresentar filmes de qualquer qualidade no campo da arte e da técnica cinematográfica; realizar conferências, cursos, mesas-redondas e seminários, editar boletins, promover concursos e manter uma biblioteca e arquivo para estudos e debates de assuntos de cinema em geral, e incentivar a prática e o progresso do filme experimental⁸.

O desenvolvimento do filme experimental passa a ser então um instrumental da política do grupo, uma vez que ele é, ao mesmo tempo, uma recusa às bases que fundam o cinema goiano e campo de criação de novas possibilidades dentro de um contexto onde não é possível produzir a partir de meios pré-estabelecidos. Como alerta Machado Júnior, é preciso entender o termo experimental para além de seus debates conceituais, tomando-o de forma genérica a fim de abarcar movimentos diversos que se desenvolvem no cinema brasileiro sob alcunhas diversas e não menos polêmicas.

Até se chegar a alguma aceitação do nome “cinema marginal”, por exemplo, foram cogitados diversos outros, “cinema do lixo”, “cinema cafajeste”, “cinema da boca”, “udigrudi” (que o Glauber adaptou de underground para caçoar da nova onda como velha colonização). Também era um cinema que não existia ainda, que seria uma espécie de nova opção, oscilava entre várias designações, desarticulado como movimento de fato (no sentido praticado pelo Cinema Novo nos tempos da “Estética da Fome”, bandeira agora substituída pela “Mercado é Cultura”). Então se pensava: “cinema

⁸ CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Universidade Federal de Goiás. 4ª ata contendo alterações no estatuto interno e assuntos relativos à diretoria realizada no dia 14 de outubro de 1979. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Junior). A citação seguinte é da mesma fonte.

alternativo”, “cinema não alinhado”, “cinema experimental”, “cinema marginalizado”, “cinema diferente”, ou mesmo “cinema independente”. São incontáveis: só numa linha mais irônica teríamos “cinema ovo”, “megalomaniaco neo-cinemanovíssimo”, “vanguarda acadêmica”, “antropofagia erótica”, “terrir”, etc. (MACHADO JÚNIOR, 2013, p. 40).

À princípio o cineclube assume uma vertente de programação e debates mais conservadora, que reflete de alguma modo os conflitos vividos nos anos 1970 dentro do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC). De um lado estavam grupos mais radicalmente à esquerda, compostos por trotskistas, anarquistas e independentes contra a tradicional frente liderada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) e apoiada por cineclubes mais conservadores. Essas divergências vão logo contaminar os debates do CAM, com membros que se identificavam entre esses polos ideológicos distintos. Machado Júnior, que ajudou a fundar o grupo Deflagração em São Paulo e formou uma chapa para concorrer às eleições para a nova diretoria do CNC em 1978, conta que por muito pouco não venceu o certame que permaneceu presidido pelo grupo vinculado ao PCB.

Em lugar de um filme de Pudovkin, ou algum realismo socialista, que já trariam “a visão correta”, teríamos a visão entusiástica de como se fabricam imagens. Nossa proposta, para usar uma só palavra, seria assembleísta, buscando integrar o público à estrutura da atividade de programação e debate. Visávamos formar não só culturas cinematográficas alternativas, ligadas a cada específica comunidade frequentadora, mas também formar entre os expectadores esboços de um laboratório de análise crítica ou de práticas de discussão, práticas insipientes, mas necessárias para que se fizesse jus ao nome Cineclube. A escolha da programação seria assim em parte do público, incluindo a produção dominante nos cinemas e na TV. Pensávamos em nos desembaraçar de uma ideia viciosa de programação pré-fabricada. O cineclube seria não só o Sistema de veiculação (eventual circuito de itas engajadas ou nacionais), mas a formação de críticos, cineastas e públicos, aptos a debater em seus diferentes círculos de participação, dos pequenos núcleos de atividade ao público maior das sessões. (MACHADO JÚNIOR, 2013, p. 39).

Essas tensões que animavam a escolha do perfil que o CAM assumiria, deram a tônica de suas primeiras assembleias, até a sua formalização. A escolha do nome do protagonista do filme de Glauber *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) para o cineclube reflete a opção por uma conduta mais provocativa e crítica diante do cinema.

Antônio das Mortes era um exterminador, “matador de cangaceiros”, como atribui a canção de Sérgio Ricardo que compõe a trilha sonora do filme. De acordo com Judas Tadeu, esta característica do personagem era desejada pelo grupo, no sentido dos integrantes almejavam o posto de “exterminadores

culturais”. Este extermínio era feito por meio da provocação, apontada por Judas como uma das características do cineclube. (CAMPOS, 2014, p. 41).

Destarte, o CAM vai se estruturando a partir de reuniões e exibições de filmes. No dia 21 de maio de 1978, o grupo publica um manifesto, intitulado *O Cineclube Antônio das Mortes pede passagem*, no jornal de grande circulação local *O Popular*. Neste texto coletivo, O CAM se apresenta como “uma nova proposta em termos de cineclubismo” e coloca enquanto alternativa confrontadora diante da cena cultural domesticada da cidade. O artigo também apresenta seu descontentamento com o monopólio da distribuição das salas de cinema da capital goiana e do pouco espaço que o cinema possuía na imprensa e na Universidade Federal de Goiás (UFG). Como tentativa de reverter esta situação, cita-se a experiência do cineclube do Diretório Acadêmico de Ciências Biológicas (Medicina), que “nem apresentou qualquer proposta mais consequente para o estudo do cinema, mas preparou as bases para um verdadeiro movimento cineclubístico em Goiás”.

O CAM aglutinou pessoas interessadas na constituição de uma entidade “nos moldes existentes em outras capitais”, visando “o estudo da arte cinematográfica nos seus mais diferentes aspectos”⁹, e reuniu um conjunto de pessoas de diferentes atuações (cinéfilos, movimento estudantil, teatro etc.) interessadas em cinema e dispostas a ocupar a sede do DCE da UFG. Com a realização das sessões e a formalização da entidade, os frequentadores e o núcleo principal foram delimitando seus níveis de interesse nas atividades da entidade e uma orientação de seus posicionamentos sobre os filmes exibidos. (CAMPOS, 2014, p. 44-47).

Figura 26 – DCE da UFG em um frame de *Recordações de um presídio de meninos*.



Fonte: Recordações (2009).

⁹ CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Cineclube Antônio das Mortes pede passagem. *O Popular*. Goiânia, 5 mai. 1978, p. 29. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). As três citações seguintes são da mesma fonte.

Ao longo desse período, o interesse pela estética e a história do cinema vai ganhando espaço entre alguns membros do grupo. É criado então um grupo de estudos com vistas à leitura de textos de autores diversos, geralmente propostos por Ricardo Musse e Herondes César, cujas formações intelectuais diletantes possibilitava o contato com textos de pensadores e teóricos diversos que atravessavam o marxismo, a psicanálise, a semiologia, as estéticas e a história do cinema.

Em grande parte, esse estímulo surge a partir da visita de Ismail Xavier a Goiânia, em virtude da realização do *Terceiro Ciclo de Cinema*, organizado pelo CAM em 1978, dedicado ao neorealismo italiano. Àquela altura, o grupo era enormemente influenciado pelo livro *O discurso cinematográfico (1977)* de Xavier, motivo pelo qual o convidaram para aquele debate. A partir dessa relação com Xavier, o CAM estreita suas relações com ícones da tradição uspiana, sendo muito impactado por suas obras canônicas, como a de Paulo Emílio Salles Gomes (falecido em 1977), e também as mais novas e vanguardistas da Universidade de São Paulo, como a de seu ex-aluno e ex-professor Roberto Schwarz. Essa aproximação possibilita também a vinda do professor Rubens Machado Júnior, então aluno de Ismail Xavier na Universidade de São Paulo, que, naquele período, atuava como crítico de cinema em São Paulo.

Esse interesse pelo debate intelectual em tono do cinema gerava uma série de conflitos internos no CAM. Muitos acusavam os que se dedicavam a esses estudos de um elitismo, que afastava a público das sessões promovidas pelo CAM.

Penso que tínhamos dificuldade em aceitar a crítica da elitização. Por um lado ela não aceitava tanto empenho intelectual para a compreensão do cinema, das artes e do mundo sociopolítico, inclusive com a criação de um grupo de estudos bem aprofundado na área, com poucas pessoas, e ainda havia algo como uma acusação de superioridade nossa na discussão dos filmes, o que distanciaria e intimidaria parte do público nos debates. Por outro lado, havia a queixa de que não íamos onde o povo estava, ficávamos entrincheirados no reduto universitário. A minha posição era a do grupo, víamos um populismo aí, não impedíamos que outros cineclubes aparecessem, precisávamos deles para ampliar nosso movimento. Parece que faltava conhecimento sobre cineclubismo, as tensões políticas que tínhamos no dia a dia, as dificuldades materiais, os interesses conflitantes entre seus membros, nossas linhas de ação e projetos. Não há nenhum problema em delimitar um campo mais restrito para atuação política e procurar elevar o nível dos debates, por exemplo. Mas havia problemas sim com nossas concepções e práticas. (Belém Junior, 2020).

A vocação desse grupo mais restrito de membros para os estudos de Literatura, de Filosofia e de Cinema ao mesmo tempo que propõe um aprofundamento nas implicações políticas que o cinema poderia ter nas práticas que se delineavam no CAM, revela certa

incongruência ou, como afirma Belém, certo desinteresse em tornar esse debate mais “democrático e popular”, sobretudo nessa fase inicial da entidade.

Campos (2014) identificou três tendências de pensamento conflitivas dentro da entidade. A primeira é a presença de um grupo acrítico, que assiste aos filmes sem mediações e cujo envolvimento emocional tomava as obras, implicitamente, como expressão verdadeira de suas ideologias ao produzir a catarse, impedindo uma tomada de posição racional com os filmes. A segunda tendência se fundava numa cinefilia ingênua, que se baseava na ideia da “arte pela arte”, propagada pela política dos autores e celebrada pela crítica brasileira da época. A terceira tendência que compunha esse caldo heterogêneo de pensamentos diz respeito àquele grupo de membros que assume o controle da entidade, entendendo o filme “como produto histórico e ideológico, e tenta, partindo da forma do filme, chegar à sua posição ideológica”. (CAMPOS, 2014, p. 53).

Essas posições estavam expressas nos comportamentos dos frequentadores e na forma como se inseriam no debate das obras exibidas, e refletem, muito claramente, a cena cultural de Goiânia, que, na sua escassez, reunia nos mesmos espaços grupos de pensamentos diversos, com visões de mundo conflitantes, senão antagônicas. Mais de 30 anos depois, estes conflitos permanecem os mesmos, fazendo-me crer que isso pode ser uma seqüela da confusão encetada pela modernidade que se produziu a *fôrceps* a partir da construção de Goiânia.

Ao longo de 1979, conflitos de outra ordem impactaram a trajetória cineclubista do CAM. Problemas burocráticos, saída de membros fundadores do quadro diretor e a eleição de uma nova diretoria, a necessidade de se estabelecer enquanto entidade civil formalizada dentro das regras legais, e a desvinculação de suas atividades do DCE devido a conflitos com outros grupos estudantis, reordenaram os anseios da entidade, empurrando-a para uma nova fase, que seria inaugurada em 1980. Seu caráter cineclubista se fortalece num desejo de ampliação e democratização de suas ações exibidoras. As mostras não são mais realizadas num lugar específico, mas se diluem em diversos espaços dentro e fora da Universidade.

A entrada de novos membros emprega novo fôlego a esta segunda fase. A chegada de Noemi Araújo, estudante do curso de Pedagogia da UFG, é importante na medida em que ela introduz o pensamento e a obra de Paulo Freire, causando enorme impacto nas ações que o CAM tomaria dali para a frente. Uma dessas empreitadas é a disseminação de suas práticas cineclubistas para o interior de Goiás, além de algumas cidades na divisa com o Mato Grosso e Tocantins, no intuito de se descentralizar e democratizar. Buscou-se, a partir daí, a “criação de circuitos paralelos (cineclubes) em diversas cidades, além de estimular a realização de filmes por parte das próprias comunidades locais” (LEÃO; BENFICA, 1995, p. 49).

Com várias exibições em outras cidades de Goiás e do Mato Grosso, tem-se a questão: o que os levava a realizar este trabalho? A partir das entrevistas é possível compreender vários fatores que os impulsionaram nestas atividades. O primeiro motivo é que eles eram convidados pelas comunidades a exibirem os filmes e auxiliá-los nas produções audiovisuais. Isto reforça a afirmação de Noemi sobre o reconhecimento da entidade. Eles eram muito conhecidos e provavelmente poderiam ser as únicas pessoas dispostas a levar o conhecimento da prática cinematográfica para outras regiões. Também poderiam ser um dos poucos que realizavam exibições em cidades que não tinham acesso ao cinema ou em locais onde a população não possuía condições de pagar os ingressos.

Outro fator é que o cineclube tinha ligação com movimentos sociais, nos quais o cinema era o ponto de contato entre eles. Logo, tais incursões seriam uma dessas formas de contato. Mais um fator: a formação deste público. Como já foi abordado, o CAM exibia, debatia, mas também esclarecia questões de linguagem cinematográfica para as comunidades. Não havia só o objetivo de estimular as produções destes grupos, mas também de estimular a formação política e estética dessas pessoas. (CAMPOS, 2014, p.61).

Outras ações inclusivas e voltadas a um projeto de educação popular foram realizadas, a exemplo da exibição de alguns dos filmes de Chaplin na Agência Prisional Cempaigo. A escolha de um filme de Chaplin respondia à uma apreensão do Governo de Goiás em não provocar a população carcerária com temas conflitivos, que os insuflassem de algum modo. Belém Junior explica então que a escolha de Chaplin permitia de algum modo lidar ludicamente com outros temas possibilitando falar de liberdade, de amor e de sentimentos mais universais que não lidassem diretamente com a realidade carcerária, mas que permitisse aos presos uma reflexão sobre temas humanos e que, de algum modo, buscasse transformá-los.

Em 1981, o desejo de produzir filmes que se rascunhava desde os primórdios da fundação do CAM, materializa-se com a criação do Núcleo de Produções do Cineclube Antônio das Mortes. Durante os três anos em que se manteve ativo, o núcleo possibilitou a realização de 15 filmes, sendo 11 curtas-metragens e 4 média-metragens. Além deles, foram produzidos vários registros e filmes nunca finalizados. Uma característica comum a todos eles era a colocação em prática de um dos itens do estatuto que determinava o incentivo à prática e ao progresso do cinema experimental. Os filmes respondiam a isso a partir das múltiplas concepções que o conceito de “experimental” suscitava (CAMPOS, 2014, p. 12). Campos ressalta uma questão que diz respeito a todas as ações propostas pelo CAM ao longo de sua história:

Tanto na produção quanto nos grupos de estudos e nas exibições uma coisa era clara: participava quem tinha interesse. Portanto, alguns participantes

buscavam na entidade apenas o visionamento dos filmes, outros o estudo dos filmes. Houve aqueles que só se interessavam pela produção. E aqueles que estavam presentes em todas as atividades. (CAMPOS, 2014, p. 13).

A diversidade que compõe a produção do CAM diz respeito a esses múltiplos interesses, passando por filmes desenvolvidos de forma comunitária com movimentos sociais, como é o caso de *A imagem do trabalhador e 1º de maio*, produzidos em parceria com a Comunidade Campesina Ana Félix na cidade de Itapuranga em 1981; e, de algum modo também, o filme institucional *SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola* – encomendado pelo órgão que dá nome ao filme e ligado à Secretaria de Agricultura do Estado de Goiás e ao Ministério da Agricultura –, cujo intuito era registrar os trabalhadores do CEASA (Centro de Abastecimento do Estado de Goiás) e seu envolvimento no âmbito das políticas agrárias; e filmes que transitavam entre a ficção e o documentário, lidando com temas diversos, que passavam pela militância em torno da luta antimanicomial, as contradições sociais da cidade de Goiânia, o próprio cinema goiano enquanto instituição simbólica, o impacto do imperialismo na cultura popular, entre outros temas que circundavam os debates realizados dentro da entidade.

As funções técnicas eram divididas entre membros diversos, que se revezavam de acordo com os projetos de cada um. Menos que um plano que buscasse conformar os interesses pessoais em nome de um projeto político coletivo, o CAM se propôs a dar vazão às expressões pessoais, colocando os valores da amizade acima de qualquer ideologia política. Em alguns casos, como nos filmes de Lourival Belém e Luiz Cam, o desejo por um cinema que articulasse militância e expressão artística de certa forma materializaram os anseios que animaram o projeto fundador do CAM. Mas diferente do Grupo Chaski, esse projeto nunca prosperou se fragilizando diante das tensões que se estabeleceram ao longo de sua trajetória, mas resistindo diante dos vínculos de amizade e afeto que se estabeleceram entre seus membros.

3.3 O direito de sonhar é a própria revolução

A certa altura de *Recordações de um presídio de meninos*, o narrador do filme faz uma análise crítica sobre o surgimento do CAM:

Às vezes, penso que o Cineclube Antônio das Mortes não passou de uma exigência política de um determinado momento que o país viveu. Do DCE e do Movimento Estudantil: panfletos, denúncias, trampolins de políticos e nada mais. Quando o cinema de arte se fortalece, os cinéfilos vivem seus melhores

momentos, o cineclubismo morre e as videolocadoras tomam o seu lugar. A revolução não aconteceu e não há sentimento que possa substituí-la. O tal sistema tudo recupera. Não há mais o que desconstruir. Será que o nosso público se recorda dos belos filmes que viu? Terá sido em vão todo aquele esforço? Para fazer esse documentário fizeram questão de me lembrar que não estou fazendo superoito. E pediram pra eu esquecer Godard. “*oublier* Godard, *oublier* Foucault, *oublier* Marx”, e dizem ainda que o importante era fazer um trabalho popular, positivo, pro povo se reconhecer e se afirmar culturalmente; “o cinema brasileiro morreu porque não conseguiu formar um público que sustentasse economicamente a produção”, dizem eles apressadamente, fazendo coro com Cacá Diegues e outros. Querem me fazer ver que não é politicamente correto falar de injustiças com experimentalismos, e que fazendo parte de uma minoria, só de seus problemas eu deveria me ocupar. Já que sou um privilegiado. Não pode haver nada de legítimo em outros sentimentos meus. Eu não posso ver a beleza dos jardins da cidade, nas preocupações e nos amores da juventude, nas mulheres brancas ou em nossos rios.

Esta fala em *voz over* que reivindica a subjetividade de um homem negro, protagonista do filme, e seu desejo de não se conformar como um mero serviçal das demandas ideológicas que lhe eram impostas, ao mesmo tempo que representa de algum modo as experiências dos membros negros do CAM (Divino Conceição, Eudaldo Guimarães e Luiz Cam), também diz respeito a um sentimento do próprio Belém Junior, que era pressionado – sobretudo por lideranças partidárias e militantes dos movimentos sociais – estando à frente da luta antimanicomial em Goiânia, ao realizar seus filmes de denúncia a partir de ensejos poéticos que afastavam os filmes das formas documentais tradicionais, em busca de novas formas que articulassem melhor os temas abordados.

Para Belém Junior, o trabalho enquanto médico psiquiatra envolvido no ativismo antimanicomial, em defesa dos menores infratores e em situação de rua, e em torno do Sistema Único de Saúde (SUS), já seria por si só uma ação direta e incisiva na luta por direitos. O cinema, então, ocuparia outro lugar, que não serviria apenas para reafirmar o que sua *práxis* política já estabelecia, mas outra maneira de lidar com a realidade, onde havia a possibilidade de aliar arte e vida, expressão artística e militância, subjetividade, poesia e realidade.

As críticas ideológicas dirigidas por partidos de esquerda e parte dos movimentos sociais a que estavam ligados ecoava de maneira conflituosa nesses membros engajados na luta política – ou que mesmo não incorporados na militância eram cobrados diante de sua condição racial ou social. Para essa militância, o experimentalismo e a poesia eram um subterfúgio, um elitismo dispensável diante das exigências didáticas e pragmáticas necessárias para, segundo eles, possibilitar uma comunicação mais clara com o povo. Uma visão paternalista e

subjugadora da ideia de povo que a esquerda (e o cinema atrelado a ela) alimentou durante muitas décadas. Em *Eztetyka do Sonho* (1971), Glauber já apontava para isso:

As conclusões dos relatórios dos sistemas capitalistas encaram o homem pobre como um objeto que deve ser alimentado. E nos países socialistas observamos a permanente polêmica entre os profetas da revolução total e os burocratas que tratam o homem como objeto a ser massificado. (ROCHA, 1971).

Glauber estabelece uma distinção importante na compreensão dos objetivos da arte revolucionária. Primeiro, ao citar *La hora de los hornos* como exemplo de arte útil ao ativismo político, ao aliar panfleto de informação, agitação e polêmica, facilmente assimilável por ativistas ao redor do mundo. Segundo, ao falar de uma arte aberta a novas discussões, rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita, na qual inclui o cinema novo e alguns de seus próprios filmes. Por último, a obra de Jorge Luis Borges, cuja estética do sonho, segundo ele, configurava-se como uma “iluminação espiritual”, “a mais liberadora de nosso tempo”. É a capacidade de dar ao homem pobre a sua possibilidade de sonhar que torna a arte verdadeiramente revolucionária. Na sua fase tardia, Birri também passou a reivindicar o sonho como força motora para a liberação do homem. *Org* (1972), sua mais radical expressão da arte revolucionária, foi o resultado de uma compreensão histórica do cinema, que acompanhou seu trabalho desde a realização de *Tiré die* (1960), passando por mais de uma década de reflexões que se desdobraram em seu *Manifiesto do Cosmunismo*¹⁰, reivindicando um cinema cósmico, delirante e lumpen, postulando acima de tudo um direito de imaginar. As reflexões de Glauber e Birri nestes manifestos não renegam ou contradizem o que eles haviam prescrito em seus filmes e textos anteriores, pois não respondem mais às urdiduras do passado, mas apenas às demandas do presente, das novas formas de responder a esse mundo novo, que não é mais aquele, mas outro, que exige reconfigurar os horizontes do cinema revolucionário.

Hubo un período en lo cual hablábamos de que la cámara era una metralleta, que la cámara era una ametralladora. Este correspondía a la proyección de nuestros sentimientos revolucionarios, a nuestra suscripción de un proceso. Después entendemos que nos es verdad, que la cámara nos es una ametralladora. Que la cámara puede usarse como una ametralladora. Es decir, que la cámara puede usarse como una forma de acompañar un proceso, pero sin la ilusión idealista de que con esa cámara, y sólo con esa cámara, vamos a transformar la realidad; y sobre todo esa realidad objetiva, externa

¹⁰ Manifesto do Cosmunismo ou Cosmunismo cósmico, página e meia datilografada, texto corrido que se inicia e se conclui por reticências, mistura e repete frases ligadas só por vírgulas, parênteses e dois pontos. Distribuído em Veneza para a apresentação de *Org*.

*a nosotros. Otra cosa pudiera decirse del cambio de una realidad interna, de una realidad subjetiva, o si ustedes prefieren la palabra, de la conciencia. Es decir, el cine como transformación interior, como conscientizador, que después obviamente se reproduce también en lo exterior.*¹¹

Solanas, o mais radical e ideologicamente comprometido dos três, a esta altura impactado pelo filme de Birri, ressalta...

[...] dos cosas, el compromiso del artista y del intelectual y el compromiso como ciudadano. Como hombre comprometido con la transformación del país, con las ideas nuevas, con los caminos revolucionarios, o progresista llámalo X: con lo nuevo, esto que no siempre se daba y sobre todo en aquella época [metade dos anos 50], [...] [quando, entre a arte e a vida] “había una especie de disociación tremenda”. (SOLANAS, 1982 apud AVELLAR, 1995, p. 65).

O que faz Belém Junior em *Recordações de um presídio de meninos* é um gesto similar. Por ser um filme extemporâneo, que se manifesta além do tempo, Belém Junior propõe uma releitura do passado sob a perspectiva do presente, de uma consciência de que o idealismo juvenil que se convertia em força motriz dos primeiros anos do CAM não havia sido capaz de figurar uma mudança concreta na realidade. Portanto, era preciso reenquadrar aquele projeto utópico de transformação do mundo exterior, num outro de liberação do homem a partir de seu mundo interior, mais próximo do psíquico, do inconsciente, do que necessariamente de sua realidade objetiva.

A citação que abre o filme é ilustrativa nesse sentido, quando diz que “no sonho tudo é falso, exceto o terror que ele nos causa”. É exatamente disso que fala Birri, pois o sonho, reflexo da imaginação e do inconsciente produz uma resposta física, material que transforma aquele que sonha. Ou Glauber, ao afirmar que “o que o inconsciente comunica ao consciente em termos de símbolos na experiência individual do sonho, pode ser comentado pelo cinema como experiência coletiva”. É também similar a algo que já dizia Fanon quando, ao afirmar que “o trabalho do colono é tornar impossíveis até os sonhos de liberdade de colonizado”, sugere, em contrapartida, que “o trabalho do colonizado consiste em imaginar todas as combinações eventuais de aniquilar o colono”. É a possibilidade de imaginar e de sonhar que produz uma mudança concreta naqueles que vivem subjugados. (ROCHA, 1971).

¹¹ *La metáfora viva*, fala de improviso no seminário *Cine e Imaginación Poética* do terceiro Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Havana, dezembro de 1981. Um fragmento desta comunicação com o título *Ocupar el lenguaje* foi publicado em *Cine Cubano* nº 102, Havana, 1982. A íntegra, em alemão, no catálogo de *Horizonte 82*, Festival der Weltkulturen, Westberlin. (AVELLAR, 1995, p. 63).

A primeira coisa que o indígena aprende é a ficar no seu lugar, não ultrapassar os limites. Por isso é que os sonhos do indígena são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos. Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo. Sonho que estouro na gargalhada, que transponho o rio com uma pernada, que sou perseguido por bandos de veículos que não me pegam nunca. Durante a colonização, o colonizado não cessa de se libertar entre nove horas da noite e seis da manhã. (FANON, 1968, p. 39).

Os filmes de Belém Junior, mediados pelo seu trabalho como médico psiquiatra, dedicam-se a lidar com os imbricamentos entre arte e psiquismo, arte e militância, arte e vida. Filmes como *Quintessência* e *295.5* propõem essa confluência: no primeiro caso, possibilitando aos pacientes de um centro de internação psiquiátrica o contato com uma bailarina que dança e lhes permite uma pulsão libertadora; no segundo caso, interrogando os limites da loucura naqueles que mergulham nos processos da criação artística.

O cinema, então, tem a capacidade de não ser apenas mera reprodução das injustiças do mundo, de não ser só uma instrumentalização populista, partidária e ideológica da luta política. Solanas reivindica o *tercer cine* como “*liberación absoluta en la búsqueda artística*”, uma liberação através de uma *práxis* totalmente livre, que permite encontrar uma maior plenitude na busca pela liberdade humana (SOLANAS, 1969). Um cinema que se porta não como investigação científica, mas como intuição poética. Um cinema militante que “*no era, principalmente en favor de una determinada organización partidaria, sino en favor de la vida, o lo que es lo mismo, des desarrollo y liberación de los pueblos sojuzgados*” (GETINO, 1984).

A citação a Cacá Diegues que a narração em *off* do personagem de *Recordações de um presídio de meninos* faz no trecho citado anteriormente expõe de maneira clara um conflito que atravessa o cinema brasileiro desde os anos 1960. Nesse momento do filme, paralelamente à fala do narrador, ouvimos uma locução que menciona a exibição do filme *Cinco vezes favela* (1962) no DCE da UFG. Jean-Claude Bernardet (2007) contextualiza os imbróglis em torno desse filme coletivo, composto por cinco curtas, dirigidos por Marcos Faria (*Um favelado*), Diegues (*Escola de Samba Alegria de Viver*), Miguel Borges (*Zé da Cachorra*), Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de Gato*) e León Hirzman (*Pedreira de São Diogo*). O filme foi produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, entre 1961 e 1962, dentro de um projeto de conscientização popular por meio do teatro, cinema e outras atividades. Para Bernardet (2007), o filme partia de visões pré-concebidas sobre a favela e o povo, imprimindo uma visão paternalista que reafirmava a lida que os movimentos de esquerda (aqui representados pelo CPC) estabeleciam com o povo.

O próprio Diegues relata, de forma um tanto pedante, o momento em que exibiu o seu segmento *Escola de Samba Alegria do Povo* aos sambistas que haviam participado da produção, e ouviu deles: “que estava tudo muito bem, muito bonito, mas que aquilo não era cinema de verdade: não se pode fazer cinema a partir de histórias de gente do samba: cinema é uma história de caubói ou de Brigitte Bardot”. “Quando devolvemos ao povo sua própria imagem, ele a recusa, porque não se reconhece como produtor da cultura”. “Quando falam de ‘filmes de verdade’ as pessoas comuns se referem à ‘verdade da consciência colonizada’”.¹² Como Bernardet (2007) afirma com clareza, o problema que se sobressaia a partir deste filme coletivo não estava no “espectador colonizado”, mas na própria visão simplista e paternalista do CPC e de alguns dos diretores envolvidos (um dos poucos a fazer uma autocrítica foi Hirszman), sobre a ideia de “povo”. A esse “povo” não é dada a possibilidade de existência autônoma, de individualidade e imaginação, mas apenas da consciência intransponível de sua realidade. Mais fácil então culpar o “povo” da incapacidade do realizador em se comunicar com ele, do que de compreender que a ideia unívoca de “povo” é por si só um atestado de sua consciência colonizada deste cineasta.

O espectador absolutamente não é solicitado a participar da obra; a única coisa que se exige dele é que sente em sua poltrona e olhe para a tela e nada mais. E só lhe resta uma alternativa: negar o filme ou entusiasmar-se com ele. O espectador encontra-se diante de um circuito fechado: a realidade só se abre para um único problema, que está apresentado esquematicamente; o problema tem uma única solução positiva, que também está apresentada esquematicamente – e a situação piora ainda quando a solução é tão discutível como no caso de *Escola de Samba Alegria de Viver*. O filme fecha-se sobre si próprio, e o espectador, limitando sua participação a aceitar ou recusar, fica de fora. (BERNARDET, 2007, p. 43).

Recordações de um presídio de meninos costura de algum modo essas observações múltiplas e, muitas vezes, desencontradas sobre as possibilidades de um cinema revolucionário que buscasse romper com essa visão dominante e esquemática do homem colonizado e de sua apatia diante das injustiças. Por isso as intervenções teóricas mutáveis de Birri – que parte de um cinema nacional, realista e popular para desaguar no cosmunismo delirante e *lumpen* – e Glauber – que num momento reivindica uma “estética da fome” para depois afirmar a “estética do sonho” – são tão deflagradoras. O cinema revolucionário não deve negar nenhuma dessas proposições, mas possibilitar, cada vez mais, novas maneiras de pensar a linguagem

¹² Carlos Diegues, entrevista a Paulo Antônio Paranguá em torno da apresentação de *Bye Bye Brasil*, *Positif*, n° 242, Paris, maio de 1981. (AVELLAR, 1995, p.142).

revolucionária em consonância com as demandas de seu tempo. Através de Birri (1996), entendemos que, assim como estamos “*experimentando con la realidad*”, necessitamos experimentar no cinema “*con sus propios recursos*”, sendo fundamental transmitir nossos novos “*temas y problemas con nuevas maneras, con nuevos lenguajes, con experimentaciones de lenguaje que de alguna forma traduzcan esta nueva visión crítica y creativa*”. E, por Rocha (1971), concluímos que “a arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda”.

3.4 Evocações de um êxtase tranquilo

Creio que uma chave possível para lidar com o labirinto que é *Recordações de um presídio de meninos* passa pela compreensão da citação de um trecho do livro de Gustavo Tezza (2007), *O Filho Eterno*, exibido em seu prólogo: “como nos sonhos de Freud, em que absolutamente tudo é falso exceto o terror que sentimos de tudo, suados até abrir os olhos de repente, para desabar na segurança do mundo real, também na memória tudo é falso, exceto o êxtase tranquilo que ela evoca quando nos povoa”. A palavra “evocar” tem dupla dimensão, podendo ser tanto uma presentificação da memória, quanto a conjuração de um espírito, de uma entidade sobrenatural.

A citação permite desdobrar a ideia de “recordação” nesses dois aspectos, sobretudo porque recobra o êxtase como um sentimento que nos transporta para fora de nós mesmos, que reafirma a possibilidade de sentir, mais do que entender o mundo como uma tese fechada nas nossas projeções e mediações sobre o mundo real. O cineasta espanhol José Val del Omar (1992) afirma o cinema como possibilidade de acessar regiões psíquicas profundas, criar uma fusão orgânica e humana, não para restituir as aparências do mundo, mas a comunicação intuitiva entre seus fenômenos e tornar-se um “êxtase elétrico”. Não se trata, portanto, de uma revisão ou de uma reconstituição da memória. É mais um perscrutar, procurar conhecer o mistério das coisas que habitam o mundo exterior e o mundo interior. Um se deixar perder na floresta para dar conta de sua dimensão ontológica ao invés de buscar caminhos já percorridos para encontrar uma saída.

Esse labirinto da história está materializado na própria concepção do filme ao longo de seus quase 30 anos de gestação e que o prólogo, datilografado, faz questão de enunciar. É na reescritura da imagem que se torna possível entrever uma linguagem capaz de expressar uma outra revolução que não apenas aquela da utopia das ideias mediadas pela racionalização do mundo, mas também da conflagração dos sentimentos. Como diria Glauber, não se liberta o

homem apenas com a cabeça, mas também com o coração. A essa altura, Belém Junior estava mais próximo do Glauber de *Eztetyka do Sonho* do que do Glauber da *Estética da Fome*, não mais interessado em apenas refletir criticamente a história e as injustiças do mundo, mas de lidar com suas arbitrariedades e contingências para criar uma nova realidade, mais aberta, que possibilita entrever o mistério, mais que desvendá-lo.

Como em todos os filmes dirigidos por Lourival Belém Junior, há nessa afirmação um apontamento para a forma como o cinema engendra as dinâmicas políticas e afetivas de seu trabalho. No caso de *Recordações de um presídio de meninos*, os conceitos de “mundo real” (o documentário), da “memória falsa” (a ficção) e do “êxtase” (as lacunas, a fragmentação e a desordem que de algum modo constituem o experimentalismo) enquanto modos de perscrutar o passado, são elementos disruptivos da narrativa.

Ao se posicionar entre a “fome” e o “sonho”, o filme reafirma seu caráter militante ao mesmo tempo que o atravessa pela fabulação, que carrega uma potência falsificadora, que cria mundos habitáveis e visíveis¹³. Ao dedicar, por exemplo, o filme “aos educadores sociais de rua”, ele estabelece de cara sua vinculação com a luta política coletiva, para, na sequência, apresentar ao espectador seu personagem narrador, que é ele mesmo um repositório humano de diversos membros do CAM.

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (DELEUZE, 1990, p. 264).

Esse personagem narrador se apresenta como um jornalista negro que revisita as ruínas de um prédio onde antes funcionava o COOJ, na cidade de Goiânia. O personagem encarna, então, a figura desse homem que, a despeito da marginalização e violência que viveu, conseguiu reescrever sua história, tendo o cinema como propulsor dessa superação. Ele narra que, após terminar o ginásio, conseguiu uma vaga para jovens aprendizes na Telegoiás (empresa estatal de telecomunicações) e, logo depois, na Universidade Federal de Goiás, onde foi cedido para o DCE. A partir de então, tornou-se membro do cineclube que estava nascendo ali. Na sequência, ele foi contratado pela Universidade como projecionista e deixou o COOJ. Alguns anos depois conseguiu cursar Jornalismo.

¹³ Entende-se aqui a concepção de fabulação proposta por Deleuze (1999) como procedimento criador, distinta da concepção bergsoniana e suas diferenças entre arte fabuladora e arte criadora.

O COOJ era uma das instituições criadas em Goiás, juntamente com a FEBEM, sob o manto da FUNABEM (Fundação Nacional de Bem-Estar do Menor), desenvolvida para o controle social de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade e marginalidade. Criada em dezembro de 1964, como pilar do governo militar instaurado logo após o golpe, a FUNABEM se inseria dentro dos princípios norteadores que caracterizaram o regime militar no Brasil.¹⁴ Foi, no entanto, um centro de caráter higienista, que encarcerava crianças e jovens que naquele período tomavam as ruas de Goiânia. Esses centros foram duramente combatidos por movimentos sociais que se organizaram para denunciar as inúmeras torturas e mortes que neles ocorriam. Belém Junior estava à frente destes movimentos, ao lado dos educadores sociais e ativistas dos Direitos Humanos que pediam o fechamento dessas instituições.

Figura 27 – Ruínas do prédio abandonado do COOJ em Goiânia.



Fonte: Recordações (2009).

O personagem interpretado por Divino Conceição narra, a partir daí, sua passagem pela FEBEM e, posteriormente, pelo COOJ, dando-nos um testemunho de sua experiência enquanto sobrevivente e exceção num contexto de violência institucionalizada direcionada aos jovens em situação de rua abrigados nestes centros. “Eu era muito pequeno quando vim para cá. Vivi no meio de marginais e delinquentes, mas não me tornei um deles. Por isso eu fui escolhido para fazer esse documentário”.

Em *Narration in the Fictional Film*, Bordwell (1985) vai atrelar o que ele denomina de “cinema interrogativo”, que eclode a partir dos anos 1960, ao movimento histórico-materialista

¹⁴ Os valores de preservação da família, da escola, da harmonia no trabalho, da propriedade, da obediência às normas políticas e jurídicas que se estabeleciam, eram apontados pelo regime como garantidores de uma suposta ordem democrática e da suposta forma de sociedade que estaria sendo criada. (REZENDE, 2001, p. 39).

soviético propondo um marco temático e formal de um cinema comprometido e autoconsciente. Algumas das características desse cinema reassumem um caráter didático e poético: a narrativa aberta, o resgate de um impulso referencial, a concepção do personagem como supraindividual, o uso da montagem em contraponto e o esforço cognitivo por parte do espectador.

A narrativa aqui, encena uma investigação sobre questões políticas. Os personagens e/ou a narrativa fazem perguntas sobre teoria ou práticas políticas, a qual se incluem a prática da representação cinematográfica. (BORDWELL, 1985, p. 271-272).

O que propõe Bordwell aqui pode ser diretamente aplicado ao narrador de *Recordações de um presídio de meninos*: um narrador autoconsciente e autocrítico, que reflete sobre assuntos sócio-políticos levando em conta o próprio dispositivo.

Tomás Gutiérrez Alea afirma, a respeito do personagem protagonista em *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), que “a crítica que fazemos nos compromete porque estamos inseridos (...) numa autocrítica a que se dirige a um espectador a quem queremos inquietar para que assuma uma mesma atitude” (BORRERO, 2007, p. 273 *apud* COSSALTER, 2014, p. 246). O narrador de *Recordações de um presídio de meninos*, onisciente, faz algo semelhante, sendo esse tipo que conhece toda a história e detalhes da trama, e que compartilha com o espectador de forma autocrítica esses sentimentos, emoções e pensamentos.

O relato em *voice over* narrado pelo personagem coloca já de início uma questão cara ao filme na sua lida com o real. O relato de vida do personagem parte de uma ficção criada por Belém Junior a partir da sua vivência e trabalho com menores em situação de rua, em Goiânia. São fragmentos diversos de ex-internos que ele costura para dar vida a esse personagem. Ao mesmo tempo, Divino Conceição empresta muito de sua história para a construção desse protagonista, enquanto homem negro, morador da periferia, sujeito às mesmas violências e opressões dos menores cujas vidas inspiraram Belém Junior. O personagem, então, borra as fronteiras entre documentário e ficção, não deixando claro onde começa um e termina o outro, orbitando numa deriva a partir de sua vida ordinária. Ele se converte, na mesma medida, numa espécie de símbolo, uma metáfora do próprio CAM, e dos tantos menores encarcerados em instituições de controle social.

Logo adiante, ao justificar a sua escolha como protagonista, o narrador coloca uma questão que tensiona todo o filme: “Eu devo fazê-lo envolvente, emocionante, com denúncias legítimas, porque eu vivi e consegui sair”. Essa fala estabelece diretamente uma relação de diálogo com o espectador. O personagem (e o filme) quer que o público se envolva e se

emocione diante de seu testemunho empírico da barbárie que vivenciou. Não se trata apenas de conscientizar, mas de provocar no público algo que está também no inconsciente, uma alteridade que não se reduz a enxergar o outro como outro, mas como parte de nós mesmos, possibilitando um processo de subjetivação onde não só as condições sociais, raciais e políticas se configuram, mas também sua memória, sentimentos, sensações e emoções, capazes de produzir nesse espectador um êxtase e não uma mera racionalização do mundo.

El cine será más fecundo en la medida en que empuje al espectador hacia una más profunda comprensión de la realidad y, consecuentemente, en la medida en que lo ayude a vivir más activamente, en la medida en que lo incite a dejar de ser un mero espectador ante la realidad. Para eso debemos apelar no sólo a la emoción, al sentimiento, sino también a la razón, al intelecto. En este caso ambas instancias deben coexistir indisolublemente unidas, de tal manera que alcancen a provocar auténticas “sacudidas y estremecimientos de la razón”, como diría Pascal. (ALEA, 2009, p. 40).

Esse dever de emocionar e envolver está mais ligado à concepção de “*cine popular*” do que ao “*cine de ideas*” proposto por Alea, entre o cinema feito para a emoção e o que é feito para a razão (AVELLAR, 1995, p. 281). *Recordações de um presídio de meninos* trata de articular ambos a partir da bricolagem de elementos que ele propõe, mas essa compreensão cognitiva do popular contamina todo o filme, expresso, principalmente, pelo narrador, que assume este compromisso com o espectador. Glauber Rocha (1971) diz que as revoluções fracassam “quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora”. Como disse José Celso Martinez, “o cérebro é uma víscera movida a afeto”. E essa é uma lição que Belém Junior parece querer pôr em prática.

Além da reivindicação feita pelo narrador, é importante salientar aqui como se dá a articulação entre o testemunho e a fabulação coletiva a partir da polifonia de vozes contidas na sua fala. Ela é também a voz de Belém Junior (enquanto diretor e roteirista do filme), e sua relação entre militância e cinema; é a voz de Luiz Cam (arquiteto e documentarista, e um dos montadores do filme) e a voz de Eudaldo Guimarães (fotógrafo e cineasta) – tal qual Divino, homens negros vindos de contextos sociais distintos; ela é também as vozes de outros tantos membros e ex-membros do CAM, cujas visões de mundo em choque constante atravessaram sua conflituosa história. Delineiam-se, assim, as contradições que o personagem exprime ao longo de todo o filme. O corpo simbólico de Divino... é esse corpo que abarca tal história coletiva, que possibilita uma polifonia de vozes como nos personagens de Faulkner, muitas

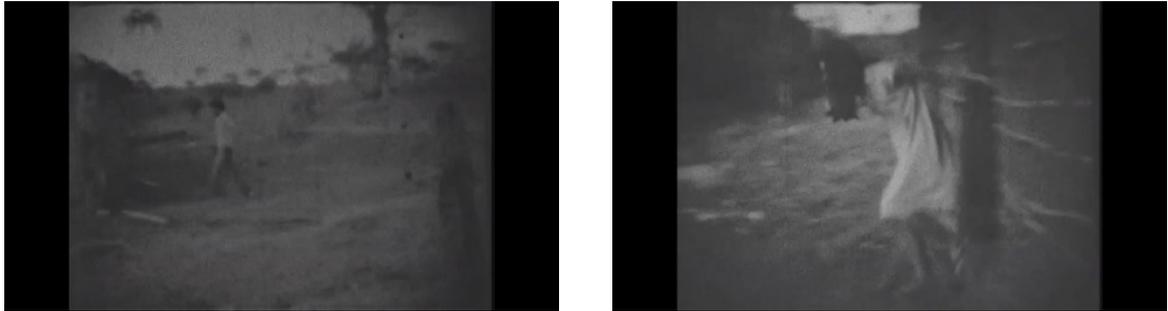
vezes dissonantes e contraditórias, entrelaçada por visões de mundo distintas, e implicações sociais, políticas, culturais e raciais latentes entre os membros do CAM.¹⁵

Um questionamento que deve ser feito diz respeito à participação feminina no CAM e o reflexo disso no filme. Sabe-se que o CAM era um ambiente majoritariamente masculino e machista e foram poucas as mulheres que subsistiram nesse espaço de forma permanente, como são os casos de Noemi Araújo e Guaralice Paulista. *Recordações de um presídio de meninos* não problematiza o lugar das mulheres dentro do CAM, ainda que Noemi e Guaralice estejam presentes em algumas sequências – como aquela em que revezam um a um os óculos escuros “tipo maloqueiro”, identificando cada um dos membros mais ativos do cineclube, ou nas sequências investigativas em que Guaralice interpreta uma cineasta do “cinema-verdade” que registra sorrateiramente uma sessão de tortura dentro da FEBEM. O filme prefere se reafirmar como um *buddy movie*, ressaltando os laços de amizade entre os homens, e lidando de forma acrítica com essa ausência feminina. Mas de que modo essas duas mulheres com participação tão ativa na entidade poderiam estar incorporadas nesse narrador polifônico que sintetiza a diversidade do CAM? Há algum traço delas nessa narração?

Menos que uma resposta concreta, à certa altura, o filme propõe uma saída poética para a ausência. Já próximo ao final, com o personagem imerso numa melancolia exasperante ao som de Bee Gees, o filme vai se apropriar de uma sequência de um longa-metragem em Super-8 dirigido por Divino Conceição, com fotografia de Eudaldo Guimarães, realizado em 1979, hoje perdido, chamado *Terceiro Mundo*, em que vemos Divino Conceição – aqui assimilado como uma extensão do protagonista de *Recordações de um presídio de meninos* – próximo a um curral de fazenda, embebedando-se com uma garrafa de cachaça. Ele se move entorpecido, cambaleando de um lado para o outro, até sair do quadro ao entrar por uma porta. Num *raccord* operado pela montagem, o personagem de Divino se transforma numa jovem mulher, que irrompe o quadro em gargalhada. Ela agora ri junto de uma amiga, como se contasse a ela uma história absurda e engraçada. Essa sequência simbólica, soturna e absurda parece querer ressignificar esse personagem (e o próprio cinema) que lamenta a revolução que nunca chegou, convertendo esse homem derrotado pelo sistema numa nova agente da revolução, essa jovem mulher que agora habita um mundo novo com graça e poesia.

¹⁵ Coletivo majoritariamente composto por homens brancos, universitários, de classe média, mas que a despeito disso, tem entre seus principais e mais influentes membros, homens negros vindos da periferia (Divino Conceição, Eudaldo Guimarães e Luiz Cam) e mulheres (Noemi Araújo e Guaralice Paulista).

Figura 28 – O homem se transforma em mulher, num *raccord* retirado do filme *Terceiro Mundo* (1979) de Divino Conceição.



Fonte: Recordações (2009).

Após essa narração que introduz o personagem principal, o filme irá suspender sua dimensão ficcional para se lançar numa colagem de arquivos e fotos jornalísticas que contextualizam o espectador sobre as relações do COOJ com a ditadura militar, e as denúncias de maus-tratos e tortura que perpassaram sua história. Passa a transitar, então, entre o factual e o poético, entre o didático e o experimentalismo, entre o jornalismo e o cinema verdade, um diorama de múltiplas dimensões, um palimpsesto erguido sobre ruínas da história e da memória.

Figura 29 – Colagem de fotos e reportagens que o filme usa para contar sobre o surgimento do COOJ e da FEBEM na ditadura militar.



Fonte: Recordações (2009).

Ao som de "*Light Blood Polka Fast, Op. 319*", do compositor alemão Carl Michalski, em ritmo dançante e de caráter ironizante, as reportagens e fotos dão conta de um projeto que prometia uma revolução no tratamento e recuperação de crianças e adolescentes infratores e em

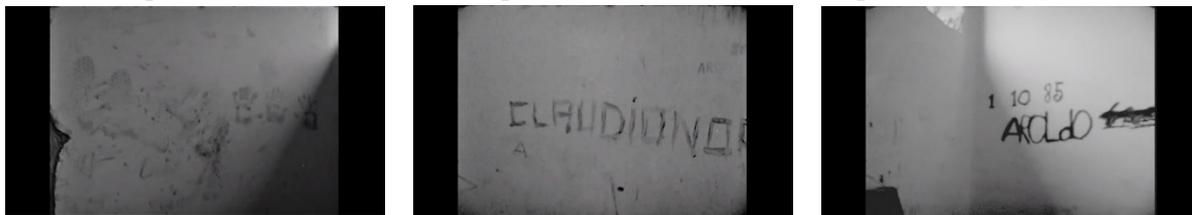
situação de rua, que àquela altura eram cada vez mais numerosos no Brasil. O *zoom* no rosto do General Médici aponta para o principal responsável por essa política de repressão e violência, encarnado como símbolo máximo dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira. Cabe ressaltar que *Recordações de um presídio de meninos* está inserido num contexto de “abertura” (1979-1984), marcado pela distensão das práticas repressivas e censórias do regime militar. (NAPOLITANO; SELIPRANDY, 2018).

Nessa fase, por meio de obras ficcionais e documentais, o cinema brasileiro participou de um momento crucial na construção da memória sobre a ditadura que acabou se tornando hegemônica até o início do século XXI. (NAPOLITANO; SELIPRANDY, 2018, p. 77).

A câmera, então, adentra as dependências abandonadas do COOJ, percorrendo seus corredores, salas, a área externa com a quadra esportiva e a piscina agora tomadas pelo mato. Uma máquina de ponto que ainda permanece fixada na parede. Um desses planos externos dá a ver os muros retalhados com cimento, cobrindo os buracos por onde os menores fugiam. Por sobre essas imagens, ouvimos uma locução radialista que explica o funcionamento do COOJ e informa sobre os primeiros menores internos, encaminhados para a instituição após a sentença de um juiz de menores. Esta *voice over* que irá costurar boa parte da narrativa assume um papel de escracho diante das notícias que, com empolgação, informam sobre a criação dos centros. É um dispositivo apropriado diretamente de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, que, do mesmo modo, faz troça dos militares e dos jornais que se aliavam aos discursos do governo, num ambiente de censura ferrenha. É uma clara sátira à mídia que atuou como cúmplice desse projeto de poder erigido desde o Golpe de 1964.

O deboche com o falso projeto de ressocialização que estes centros reivindicavam vai, então, tomando outros rumos, na medida em que os recortes de jornais vão dando conta das denúncias de fugas, maus-tratos, tortura e assassinatos que aconteciam em suas dependências. A música festiva dá lugar a um réquiem de Zbigniew Preisner e a câmera passa a enquadrar os vestígios desses menores em meio aos destroços daquele prédio. Há um plano simbólico nessa sequência, em que a câmera enquadra as mãos desses internos anônimos impressas nas paredes dessa ruína. São vestígios que, de algum modo, remetem às mãos em negativo inscritas nas pedras pelos humanos primitivos, num desejo de se fixar ou registrar na história, de inscrever suas individualidades naquele espaço que os aprisiona, como que para eternizar sua existência. A câmera vai acompanhar este mural de vidas interrompidas até se fixar numa grade que, então, despenca no chão, produzindo um som metálico ensurdecedor.

Figura 30 – Marcas deixadas pelos menores internos nas paredes do COOJ.



Fonte: Recordações (2009).

A arqueologia que o filme propõe se converte numa forma de anamnese, um trabalho de escavação que Walter Benjamin (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 85) reivindicaria como “arte da memória”, “épica e rapsódica”, fazendo emergir da terra e dos destroços tudo o que ela esconde. As ruínas do COOJ são acima de tudo um não-lugar suspenso no tempo, um entulho de memórias desordenadas, de histórias enterradas sob os seus escombros. A ruína é também metáfora, porque possibilita, como a Arqueologia e a História, uma legibilidade do passado; não um museu de coisas mortas que buscam eternizar no tempo um trauma, o horror, a destruição, mas, como Didi-Huberman (2017) confronta em sua visita ao museu do holocausto de Bikernau – onde a ausência e o vazio são reivindicados dentro daquele espaço institucionalizado –, a presença dos seres que ali foram aniquilados, repousando em cada pequeno lugar que permanece: “Eles estão aqui, decerto: aqui, nas flores dos campos, aqui, na seiva das bétulas, aqui, neste pequeno lago onde repousam as cinzas de milhares de mortos.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62).

Em *Recordações de um presídio de meninos*, o que se reivindica a partir das ruínas não é um passado cadavérico, mas uma arqueologia que devolva à vida as tantas crianças torturadas e assassinadas dentro dessas instituições de extermínio; extermínio físico, mas, sobretudo, de suas subjetividades e individualidades. O narrador vai lembrar que nenhum dos internos tinha um álbum de fotos. Ele descreve a história de um colega reeducando que certa vez foi pego tirando fotos dos meninos internos. Como este não era um crime previsto no regimento, os técnicos da instituição ficaram quatro horas discutindo sobre o que fazer. “Até a presidente da FEBEM, acompanhada da mulher do governador, apareceu por lá”. Havia suspeita de um comunista infiltrado e, por vários meses, estabeleceu-se um clima de caça às bruxas, com interrogatórios e demissões de professores. O personagem conta que o menino fotógrafo ficou um dia em uma cela e depois não foi mais visto. Conta que também foi interrogado várias vezes, e diante das inúmeras pressões e da violência psicológica que sofrera, tentou se matar tomando remédio controlado. A descrição horrorífica desta passagem é mediada por mais planos das

ruínas do COOJ, onde, agora, vemos inscritos nas paredes nomes diversos, possivelmente daqueles internos aos quais lhes era negada sua própria imagem. O filme vai, então, produzindo esta arqueologia, revirando esses escombros, escavando a terra suja de sangue, no intuito de reavivar a lembrança desses menores.

Didi-Huberman (2017) diz que, mesmo tendo os nazistas explodido o prédio para suprimir as “provas” de seu empreendimento criminoso, não lhes ocorreu destruir os solos de Bikernau. E, portanto, essa arqueologia que ele toma emprestada de Benjamin, possibilita recuperar essas provas na medida em que elas estão inscritas na superfície desse solo – ou na casca da história. O mesmo acontece com as ruínas do COOJ, em que a demolição do prédio – que dá prosseguimento ao ideário de apagamento do passado do qual Goiânia se funda – ao tentar apagar os vestígios dos crimes cometidos ali, não foi capaz de suprimir as inscrições humanas que sucumbiram naquele espaço.

No sentido mais estrito, portanto, assim como um bom relatório arqueológico não deve apenas indicar as camadas de onde provêm as descobertas, mas também e sobretudo aquelas que precisaram ser atravessadas antes, a verdadeira lembrança deve, de modo épico e rapsódico, fornecer ao mesmo tempo uma imagem daquele que se lembra. (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 85).¹⁶

A partir daí, o filme vai retomar a irreverência da *Polka* de Michalski, reassumindo seu tom irônico e seu componente ficcional, com a locução radialista que nos apresenta agora a um novo personagem, um repórter da TV local que, junto do câmera, que se mantém sempre à distância, testemunha e grava em áudio uma sessão de tortura ocorrida nas dependências do COOJ. O repórter não vê, apenas ouve. Não enxerga a cena na sua totalidade, mas a constrói a partir do que escuta. Nesse áudio, ouvimos sons de estilhaços, um ruído elétrico (provavelmente fazendo referência ao caso relatado logo adiante de um rapaz negro que levou choque no escroto e gritou até desmaiar) e a voz do torturador, que xinga e repreende numa voz caricata, afirmando que ele “fica aí fazendo filmes com esse pessoal da USP”. Esse repórter consegue, então, fazer uma entrevista com um policial que prefere se manter anônimo. Ele relata ao repórter as técnicas de tortura usadas no COOJ e menciona aquele caso do menor eletrocutado que usava “óculos tipo maloqueiro”, expressão que o filme vai retomar e problematizar adiante. Essa sequência em tom de deboche coloca em questão, a princípio, o papel dos meios de comunicação na lida com as denúncias de violação dos Direitos Humanos dentro destas instituições. Sua perspectiva

¹⁶ A tradução aqui transcrita se baseia na versão francesa, usada pelo autor e traduzida para a versão em português por André Telles.

é sempre parcial, enviesada, que se constrói mais nas lacunas e no interesse de ouvir apenas um lado da história, aqui no caso, o do policial que decide colaborar com essas denúncias.

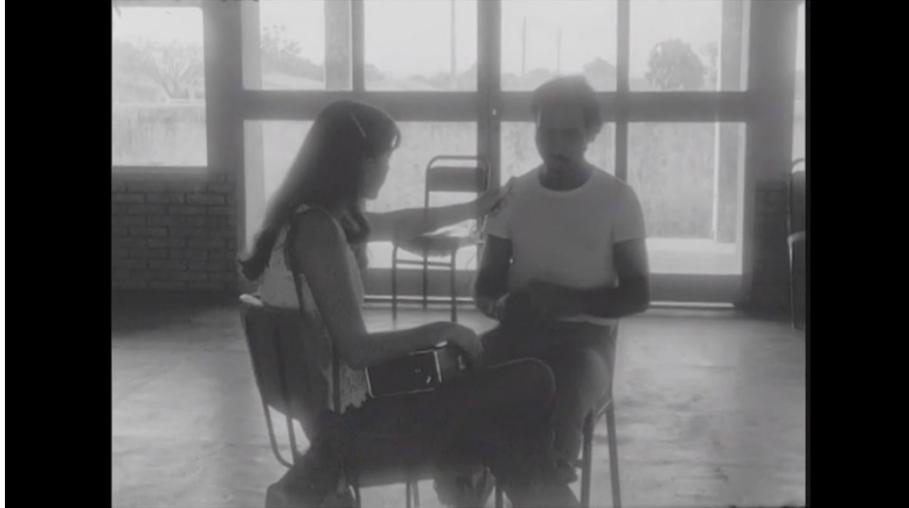
Figura 31 – Hélio de Brito interpreta o repórter da TV local que flagra uma sessão de tortura no COOJ.



Fonte: Recordações (2009).

Essa encenação debochada vai ser retomada adiante, mas, agora, flagrada em imagens, obtidas “pelo cinema verdade destes jovens cineastas”. A cineasta em questão, interpretada por Guaralice Paulista, registra novamente os sons, enquanto o operador da câmera, agora, posiciona-se mais ativamente na cena, buscando brechas para registrar aquele flagrante de tortura. Logo após, ela entrevista um homem negro (interpretado por Eudaldo Guimarães) que reconta a história relatada anteriormente pelo policial, agora na perspectiva de um interno que presenciou a cena. A menção aos “óculos tipo maloqueiro” é retomada. Esses cineastas, agora, não se interessam por ouvir o depoimento do torturador, mas daquele que também era uma das vítimas dessa violência institucional. O relato do locutor, que se inicia por sobre a imagem da transmissão de um telejornal na TV, informa que, desta vez, há provas inequívocas da tortura como instrumento da repressão pela ditadura militar. Uma piada, como se eles já não soubessem antes. Era preciso uma imagem cristalina dessa violência para corroborar a barbárie ou, então, ela não seria tomada como fato pela mídia.

Figura 32 – Guaralice Paulista interpreta uma jovem cineasta que entrevista um ex-interno do COOJ interpretado por Eudaldo Guimarães.



Fonte: Recordações (2009).

Entre estas duas sequências, o filme se dedica a dar rosto e nome a esses menores internos, possibilitar-lhes uma imagem que não os estabelecesse como meras estatísticas de uma reportagem jornalística. O filme recria, então, esse álbum de fotos, que essas vítimas nunca puderam ter. O canto gregoriano da música *Preisner* vai conferindo um caráter espiritual e divino a esses rostos numa espécie de liturgia para os mortos. O álbum vai sendo folheado, dando uma dimensão também das implicações sociais e raciais que operavam na finalidade destes centros, e seu caráter higienista de extermínio desse outro que deveria ser extirpado da sociedade. Ao final, por sobre esse álbum repousam os “óculos tipo maloqueiro”.

Figura 33 – A restituição do álbum de fotos das crianças e os óculos tipo maloqueiro.



Fonte: Recordações (2009).

Os óculos são um objeto que possibilita àqueles com certas deficiências da visão (ou para impedir o ofuscamento dos olhos diante do sol) enxergar melhor. Por mais que se busque referências estéticas em outros filmes que busquem justificar o uso dele como metáfora ou como citação, ele é a materialização da alteridade, da possibilidade de enxergar o mundo a partir de outras lentes. E aqui é a lente do “maloqueiro”, termo que denomina aqueles que vagueiam às margens da sociedade, que induz o espectador a ver o mundo sob sua perspectiva.

Uma provocação: se há uma referência possível de ser recobrada aqui, ela é menos a de *Acossado* (1960) de Jean Luc Godard, que Campos (2014) usa em sua dissertação, emprestada de uma crítica sobre o filme escrita por Rodrigo Cássio (2012) – que cita os óculos escuros usados pelo ladrão anarquista interpretado por Jean-Paul Belmondo –, do que, por exemplo, de outro filme completamente distante das referências que Belém Junior usa ao longo do filme, que é *Eles Vivem* (1988) de John Carpenter. Em *Eles Vivem*, ele conta a história de dois moradores de rua que encontram no lixo uma caixa cheia de óculos escuros. Ao colocá-los diante de seus olhos, eles passam a enxergar as verdadeiras estruturas do mundo capitalista que os cercam, dominados por extraterrestres que comandam todas as instâncias de poder da Terra, subjugando e escravizando os humanos.

Faço este chiste para trazer uma reflexão proposta por Avellar quando diz que um hábito comum de todo cinemaniaco é tomar quase que exclusivamente referências cinematográficas para pensar o cinema, prestar atenção só nas coisas do cinema, como se só o cinema influísse no cinema (AVELLAR, 1995, p. 118). Avellar está a falar da influência de Fanon na obra dos grandes cineastas do cinema revolucionário latino-americano, sobretudo em Solanas e Glauber e, no caso em específico, é o que me motiva a pensar a metáfora dos “óculos tipo maloqueiro”, principalmente para pensar as questões raciais implicadas.

A citação ao filme de Carpenter é mais ilustrativa do procedimento do que uma referência em si (Belém Junior provavelmente nunca viu esse filme). Os óculos, aqui, permitem ver o mundo com outras lentes, no caso, a lente do maloqueiro. Num primeiro movimento, ele diz respeito a esse exercício de alteridade, desde a perspectiva antropológica até a psicanalítica – essa última mais próxima de Fanon, enquanto psiquiatra que foi, dedicado a analisar os efeitos psicoafetivos do racismo e do colonialismo, e, ao mesmo tempo, sua conjuntura social, numa revisão crítica de Freud e Marx –, sugerindo, aos membros do CAM, o exercício de descolonizar seu olhar, um olhar majoritariamente branco e privilegiado. “O prognóstico está nas mãos daqueles que quiserem sacudir as raízes contaminadas do edifício”, pois “a sociedade, ao contrário dos processos bioquímicos, não escapa da influência humana. É pelo homem que a sociedade chega ao ser” (FANON, 1968, p. 28). A sequência em que os membros do CAM, em

fila, vestem, um a um, esses óculos escuros pronuncia esse desejo em perceber o mundo de forma desvinculada da ótica eurocêntrica. Mas não se trata de uma ideia ingênua de enxergar com os olhos do outro periférico, mas dessa lente específica, dotada de uma característica reveladora, que possibilita enxergar as estruturas contaminadas desse edifício. Ao mesmo tempo, é também uma reivindicação deles enquanto “maloqueiros” do cinema, situando-se à margem e contra as estruturas do sistema neocolonial. São, portanto, também, os óculos do “terceiro cinema”.

Figura 34 – Noemí Araújo compartilha os óculos “tipo maloqueiro” com os outros membros do CAM.



Fonte: Recordações (2009).

Há uma sequência de caráter documental, que desdobra o tema do outro onde vemos menores de rua pelo centro de Goiânia. Eles transitam com suas caixas de engraxate, abordam os transeuntes lhes causando desconforto, brigam entre si, cheiram cola. Riem para a câmera, banham-se nas fontes e brincam como se as ruas fossem também o seu *playground*. É um retrato direto de sua inconformidade no mundo capitalista, antiético, poder-se-ia dizer, por expor a cara desses meninos. Mas Belém Junior recusa essa acusação moral na medida em que o narrador recita um poema de sua autoria que aqui transcrevo logo abaixo. Ele fala por si, pois escancara como a burguesia colonial estabelece a alienação do negro a partir da racialização. É a ideia de “epidermização” que Fanon vai articular como definidora das oportunidades e barreiras vividas pelos indivíduos ao longo de sua vida, e que Belém vai tentar desarticular a partir dessas lentes que revelam o que Fanon descreve.

Que me perdoe as feias de cara.
 Quem vê cara não vê coração.
 Está tudo na cara.
 Pau, pau pedra, pedra.
 Cara mal ajeitada, cara mal ajeitado, não há óculos que ajeitem.
 Desajeitam.
 Que me perdoem as feias de cara.
 Cara a cara de costas quem sabe.
 Quem sabe ainda com o travesseiro na cara.
 As empregadas, as caras tapadas pra não mostrar os... que cavalo dado não...
 Lente negra pra negro, negra não aceita.
 Coisa de cego, playboy.
 Nego metido, nego que não se enxerga.
 Que me perdoem as feias de cara, que me perdoem as descaradas, mas a cara é fundamental.
 É preciso ter cara, é preciso ter coragem, cara de sair assim por aí, sem cara que permita.
 Cara que embeleza, cara que assenta, cara que aceita, cara que mal feita, cara que rejeita, cara de bolacha doce, cara de lua cheia.
 Cara de tacho desapontada com óculos, sujeito, semblante, face, fisionomia.
 Ah, quanta educação.
 Pobre, feio, desajeitado, mal arrumado, mal ajeitado, mal encarado, descarado.
 É cara, é cara de bufo, de burro espantado, um espelho para cada um.
 Tem cara que não se enxerga, cada qual uma lente, uma armação.
 Cara, se tem ou se não tem paciência.
 Afinal, foi Deus quem quis assim.¹⁷

Figura 35 – Crianças nas ruas de Goiânia.



Fonte: Recordações (2009).

Esse poema de Belém Junior parte de frases estereotipadas de tom machista e racista, que refletem a visão da elite branca sobre a figura do homem e da mulher periféricos, sobretudo, dos “pretos”. Num jogo de palavras, vai, no entanto, convertendo essas afirmações grosseiras em uma ode ao direito de ter cara, um direito de ter identidade, ter uma subjetividade. É pela cara que se vislumbra uma geografia humana, que se dá individualidade ao corpo. É uma tentativa de desfigurar esse corpo colonizado, devolvendo a ele sua constituição primordial.

¹⁷ Poema recitado pelo narrador de *Recordações de um presídio de meninos*, escrito por Lourival Belém Junior.

Reivindica-se, então, o direito à “cara” como forma de restituir sua humanidade. Quem vê cara não vê coração? Para aqueles que olham com os olhos rasos da sua piscina de privilégios, talvez não. Mas, para aqueles que se permitem vestir os “óculos de maloqueiro” e experimentar a linguagem do outro, a cara passa a espelhar tudo.

Retomo a sequência de abertura de *Recordações de um presídio de meninos*, em que o filme estabelece suas principais referências, que não são nem a de Godard, nem a de Carpenter. Divino está sentado à beira de uma janela das ruínas do COOJ. Folheia alguns livros e um jornal que noticia a articulação de Itamar Franco para a formação de sua equipe de governo e mais adiante outra que informa o prazo para que Fernando Collor desista ou não do cargo de Presidente da República. Acompanhados do jornal, estão: uma cópia do ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente), promulgado em 1990; uma da Constituição do Estado de Goiás, promulgada em 1989; e os livros *Kalunga: estórias e textos (1991)* e *Negros de Cedro (1983)*, escritos pela antropóloga Mari Baiocchi. Essas referências, salientadas pelo enquadramento fechado nas mãos do personagem que segura os livros, apontam para a problematização da questão racial em Goiás ao citarem trabalhos de pesquisa e textos legais que aprofundam seu contexto histórico e antropológico, no intuito desdobrar os temas que serão tocados pelo filme. Aqui, merece atenção o trabalho pioneiro de Baiocchi, cuja pesquisa parte das comunidades Kalunga para traçar a presença e a experiência negra em Goiás, e sua resistência dentro de um contexto de violência e exploração ligado ao passado escravagista recente, que constituiu o empreendimento colonial na região. As referências confluem para trazer Fanon a essa reflexão e refletir como sua contribuição para o pensamento teórico sobre o cinema latino-americano encontra ecos nas mais diversas experiências ao longo de sua história.

Figura 36 – O personagem interpretado por Divino Conceição em frente aos portões do COOJ. Logo depois ele folheia diversos livros.



Fonte: Recordações (2009).

3.5 Divino Conceição: um guerrilheiro do cinema

Antes de retomar a análise de outras sequências e temas que abordarão de forma mais detida as memórias em torno do CAM e a relação entre os seus membros, creio ser importante abrir parênteses para situar o leitor em relação à figura de Divino Conceição e sua importância para o CAM, para o cinema de Goiás e, por que não, para o cinema negro brasileiro.

Figura 37 – Divino Conceição em uma das sequências de *Recordações de um presídio de meninos*.



Fonte: Recordações (2009).

Divino foi um dos membros mais ativos do cineclube. Encarnou como nenhum outro o espírito libertário, criativo e contestatório do grupo, tendo sido figura central enquanto produtor, realizador e ator de diversos filmes. Nascido em Anicuns (GO), filho de lavradores, mudou-se ainda criança para um bairro na periferia de Goiânia. Em 1974, começa a se interessar pelo teatro, participando ativamente do grupo Regeneração, que realizava seus ensaios no auditório do SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial). No mesmo ano, conhece Eudaldo Guimarães, jovem também negro da periferia de Goiânia que acabara de ganhar de seu pai uma câmera Super-8 e a partir daí, começava a produzir seus primeiros registros documentais. Nesse mesmo período, Eudaldo trabalhou na equipe de produção do filme *A Lenda de Ubirajara*, adaptação do livro de José de Alencar e dirigido por André Luiz Oliveira. (Guimarães, 2022).

A partir dessa experiência com o cinema, Eudaldo começa a trabalhar na Makro Filmes, e já tinha participação ativa no cineclubismo da capital. O encontro entre o domínio técnico de Eudaldo e o gênio criativo de Divino conflui para o início de uma colaboração que resulta na produção do curta-metragem *Interferência* (1977). Reunindo jovens integrantes de um outro

grupo de teatro formado na escola secundarista Educandário B. Helou do qual Divino àquela altura fazia parte, o curta é a primeira tentativa de realização de um projeto mais acabado e “profissional”. A partir de um argumento escrito, dirigido e protagonizado por Divino, o filme é uma espécie de monólogo em que um pastor fundamentalista, ao caminhar por um bosque, depara-se com um grupo de jovens que dançam livremente, confrontando o conservadorismo do pastor. Segundo Eudaldo, o filme foi exibido no V Festival Nacional de Cinema Super-8 de Curitiba, organizado pelo Grupo dos Realizadores Independente de Filmes Experimentais (GRIFE), em 1977, onde recebeu uma menção honrosa do júri oficial.¹⁸

Em 1979, Eudaldo dirige *Homem Primitivo*, seu primeiro filme como realizador gestado e produzido já dentro do contexto coletivo do CAM, tendo a participação de membros do cineclubes como Lourival Belém Junior, Divino Conceição, Noemi Araújo, Guaralice Paulista, entre outros. No mesmo ano, Divino Conceição propõe a Eudaldo a realização de um longa-metragem totalmente realizado em Super-8 intitulado *Terceiro Mundo*. A partir daí, toma gosto pelo cinema e cria o Grecia (Grupo Experimental de Cinematografia e Artes), buscando integrar de maneira mais incisiva a sociedade na produção cultural – trabalho que ocupou e ainda ocupa o trabalho de Divino até hoje. (CAMPOS, 2014, p.17).

Divino e Eudaldo são exceções no contexto de produção audiovisual deste período. Dois homens negros da periferia de Goiânia que produzem filmes nos anos 1970 a despeito de um contexto elitista do cinema goiano e brasileiro. Divino foi um dos mais prolíficos realizadores do Cineclubes Antônio das Mortes, tendo produzido ao menos três curtas-metragens em Super-8, além de atuar em quase todos os filmes realizados ao longo de sua história. Mais tarde, nos anos 1990, com o fim do CAM, beneficiando-se das novas possibilidades trazidas pelo vídeo, dirigiu diversos filmes, de forte caráter experimental, que eram vendidos por ele em bares e ruas do Setor Central de Goiânia. Os filmes de Divino, singulares em sua experimentação e precariedade, nunca tiveram o reconhecimento devido, e até hoje permanecem desconhecidos mesmo pela historiografia que se dedica a pesquisar o cinema negro no Brasil.

3.6 Como remendar um coração partido?

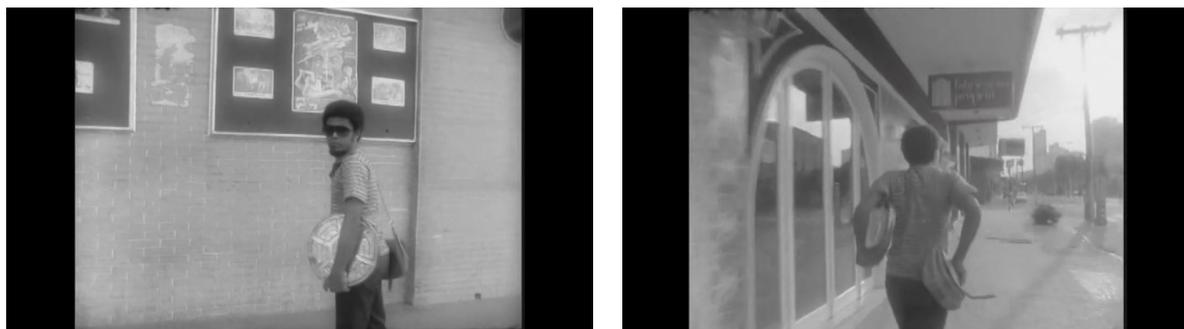
Lourival Belém Junior, Eudaldo Guimarães e Divino Conceição estão em frente ao Cine Santa Maria¹⁹, olhando os cartazes dos filmes que ali estão sendo exibidos. Um deles é *Amor e*

¹⁸ Não foram encontrados registros sobre esta menção honrosa em nenhuma das pesquisas dedicadas ao GRIFE.

¹⁹ O Cine Santa Maria foi a primeira sala de cinema construída em Goiânia, e foi uma alternativa popular ao Cine Teatro Goiânia que atendia às classes altas da capital. Ao longo dos anos exibiu filmes B, de gêneros diversos

Balas (1979), protagonizado por Charles Bronson, e outro é um filme de artes marciais onde se consegue ler apenas o título *A Violenta China dos Karatês*²⁰. Divino usa óculos escuros e segura uma lata de filme 16mm. A câmera, agora, fecha-se em seu rosto. Ele olha fixamente para estes cartazes. Seu personagem torna a rememorar trechos de seu passado, sua saída do COOJ, sua admissão como projetorista da UFG e sua integração ao Cineclube do DCE (início do CAM). A câmera vai então se afastando e Divino fica sozinho. Há um movimento que se afasta do personagem e ele então percebe a presença dessa câmera e passa a fugir dela. Essa sequência sugere um possível desejo do personagem em assistir a esses filmes populares, mas, ao notar a presença de alguém o filmando, corre em disparada. Seria um patrulhamento da turma do cinema militante que não admite que ele veja filmes como esse? Seria uma referência à censura e à perseguição da ditadura militar? É o que essa sequência de algum modo sugere.

Figura 38 – Divino Conceição foge de quem?



Fonte: Recordações (2009).

Adiante, ele segue sua narração. Diz que encontrou no cineclubismo, no jornalismo e na profissão de ator de cinema e teatro uma maneira de ser aceito e respeitado no meio universitário. Ele relembra os tempos difíceis de repressão da ditadura, e do medo de ir ao DCE para as sessões do cineclube, sob a ameaça de invasão da polícia. E, aí, o filme vai estabelecer os conflitos internos que foram descritos e debatidos no início deste texto. O personagem vai se lamentar pelo fim das utopias, pelo fim do cineclubismo, pelo fim de uma juventude que rascunhava um ideal de tempos melhores, mais humanos e mais justos, que nunca chegaram a acontecer.

O filme passa então a usar fragmentos de filmes diversos produzidos por outros membros do cineclube para descrever a experiência da cinefilia e da contracultura na cidade de Goiânia, numa costura que conecta as experiências estéticas de alguns dos membros mais ativos

e a partir dos anos 2000 se tornou uma sala voltada para a exibição de filmes pornográficos, permanecendo em funcionamento até os dias de hoje.

²⁰ Não se pode identificar a direção e o ano de produção deste filme.

do CAM. Num primeiro momento, toma imagens de um filme de Ricardo Musse com o título *Contemplanção (1984)*. Apesar de nunca finalizado e inacessível, Campos (2014), de posse do material bruto, descreve-o a seguir:

(...) tem-se um espectador, interpretado por Estelino Filho assistindo a um filme estrangeiro numa sala de cinema. Imóvel e insensível ao que era retratado na tela, perde-se em seus pensamentos rotineiros. No entanto, passa a se incomodar com o diálogo conservador do filme e começa a proferir diversos palavrões aos personagens Tom e Sr. Clements, que aparecem na tela. O plano é seguido por três travellings rápidos nos quais a câmera, dentro de um carro, exhibe imagens das fachadas dos Cines Frida e Astor. Mas a cena seguinte é a que resume a postura deste curta e (por que não?) a do próprio CAM, em relação aos filmes exibidos nas salas comerciais. Em frente ao Cine Astor, o personagem de Estelino começa a pintar (ou pichar) de forma debochada o cartaz do filme *O amante de minha mulher* (Alberto Pieralisi, 1978). Tem-se neste curta-metragem uma crítica ao filme estrangeiro – provavelmente norte-americano devido o nome dos personagens – e à pornochanchada. (CAMPOS, 2014, p. 133).

Outra cena mostra alguns membros do CAM em uma praça, localizada numa das mais importantes avenidas da capital. O jornalista está sentado em um banco, segurando uma câmera Super-8, enquanto Lourival, Eudaldo e Rondon de Castro²¹ estão no banco ao lado, discutindo o livro *O discurso cinematográfico*, de Ismail Xavier. Este livro de Xavier, desde suas primeiras leituras pelo grupo de estudos do CAM, havia se tornado uma espécie de bíblia, orientando o pensamento deles a partir dos conceitos de opacidade e transparência. A maior lição aprendida com Xavier é que o discurso cinematográfico se conjuga em uma multiplicidade de perspectivas em conflito. Ao estruturar seu pensamento com base no eixo de oposição entre transparência e opacidade, Xavier evidencia esse confronto na medida em que estes conceitos concentram em si outros binômios estruturantes – objetividade/subjectividade, real/ficção, imagem/linguagem, engano/revelação, clássico/moderno –, que atravessam não apenas o debate estético do livro, mas toda a reflexão do autor sobre o estatuto histórico das imagens. É, a partir daí, que alguns membros do CAM passam a repensar a forma como veem os filmes, buscando analisá-los a partir de diversas perspectivas que não só as do próprio cinema.

Nesta mesma sequência, um jovem (Oto Araújo Vale) se aproxima do personagem, oferece um cigarro e segue para o cinema próximo a eles. A sala de cinema em questão é o Cine Frida, cuja programação destaca a exibição do filme *Assim começou Trinity (I quattro dell'Ave*

²¹ Rondon de Castro foi um músico goiano que apesar de não ser membro efetivo do cineclube, era amigo e contribuiu com vários filmes de Lourival Belém na trilha sonora, incluindo a de *Recordações de um presidio de meninos*.

Maria, Giuseppe Colizzi, 1969). Campos (2014) evidencia, nessa sequência, a maneira como se estabelece a relação espacial entre o CAM, a cidade e o cinema comercial. Estes cinemas de rua...

[...] estão localizados no Centro, como um local em que convergem os setores social, econômico e cultural. Apropriam-se do espaço e trazem para a rua uma prática da academia, que é a discussão de textos – o que não significa, neste caso, uma popularização deste conhecimento, e sim apenas um encontro de jovens a discutir um tema. (CAMPOS, 2014, p. 92).

Essa dinâmica de encontros, atividades e performances do grupo em torno do centro de Goiânia evidenciam sua postura contestatória diante dos símbolos que a capital ostenta. Numa das sequências seguintes, retiradas de um filme não finalizado dirigido por Noemi Araújo, um dos membros do CAM apelidado de Anjinho, sobe na estátua do Anhanguera – chamado pelos indígenas de diabo velho, símbolo da colonização em Goiás – e deposita em sua bacia (utensílio usado para encontrar ouro) um rolo de 16mm, no qual termina por atear fogo. A performance é simbólica: é o cinema goiano que está a arder nas mãos do colonizador.

Figura 39 – O Anhanguera e o cinema goiano.



Fonte: Recordações (2009).

E sobre essas imagens de filmes diversos, alguns nunca terminados, que hoje talvez nem existam mais, é que o narrador vai proferir aquele trecho já analisado no início deste tópico: “O direito de sonhar é a própria revolução”. Essa sequência já esmiuçada tem como trilha sonora uma música famosa dos Bee Gees que pergunta: como remendar um coração partido? Se é um

amor não correspondido ou a revolução não completada, como atravessar as ruínas deixadas pelo tempo e continuar a olhar para frente, em busca de uma outra possibilidade de futuro? O filme não responde, mas sugere um gesto em seu plano final, quando o personagem de Divino dá as costas ao prédio abandonado do COOJ, e tenta olhar para o sol que lhe ofusca a vista. Ele, então, coloca seus óculos escuros tipo maloqueiro, e agora consegue encarar o sol de frente.

Figura 40 – Campo e contracampo da cena final de *Recordações de um presídio de meninos*.



Fonte: Recordações (2009).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas perguntas permanecem diante do enfrentamento dos filmes abordados: de que modo eles respondem às formulações teóricas e práticas que se desenvolveram na América Latina a partir dos anos 1960? São eles herdeiros dessas tradições ou produtores de novos conceitos? Esse legado se encerra neles ou apenas os conclui em um ciclo que vai se renovar com as experiências que virão a seguir? O terceiro cinema se estabeleceu como fundamento para o cinema dissidente latino-americano e permanece até hoje como paradigma libertário possível? São perguntas que não podem ser respondidas plenamente e que, aqui, nem me atrevo a responder.

Nessa trajetória labiríntica em torno desses filmes, uma lição dada por Sarduy me foi cara: não é possível pensar a história a partir de uma linearidade, de uma simples fórmula de casualidade, uma vez que a história é “um coro de muitas vozes” ou, como reformula Silva (2014), um paradigma indiciário a serviço da heteronomia.

Método como busca de precisão nos movimentos deflectores, localização da multiplicidade de registros, abertura para referências de alteridade, “arte de decompor uma ordem e compor uma desordem”. [...] Um saber sobre as fronteiras (passado, presente e futuro) que incorpora os limites do compreensível, mas assume a anulação do tempo que instala a escrita da história. (SILVA, 2014, p. 102-103).

O que quero dizer é que, apesar das correlações, desdobramentos e influências, tanto o Chaski como o CAM produziram formas muito específicas de lidar com as contingências de seu tempo e que não podem ser reduzidas a meras reconfigurações de paradigmas teóricos do cinema revolucionário latino-americano – ainda que eles também sejam produtos dele. Portanto, menos que delimitar de quais formas eles se conformam em torno do conceito de terceiro cinema, o intuito aqui é pensar como eles o simulam por recriar seu efeito e não necessariamente suas ideias, possibilitando, assim, um espaço dialógico radical: sugere mais que predica, contradiz mais que representa.

No caso do Chaski, cujos membros fundadores estavam muito conectados às tradições deste pensamento do cinema latino-americano, seja por convivência direta com esses pensadores, seja por influência de seus textos, essa relação é apenas um gatilho para postular novas práticas que respondem mais aos seus contextos e especificidades locais. É um grupo mais maduro, com vivências estabelecidas entre o cinema e a militância. O mais interessante ao analisar um filme como *Miss universo en el Perú* é perceber como o grupo busca construir,

a partir desse legado teórico, bases singulares para um projeto que não é necessariamente um desdobramento do que propuseram Solanas, Getino, Birri, Glauber, Sanjinés, Alea e tantos outros. Não há fixação, cópia, mas a proposição de formas múltiplas que são reinterpretadas. Como alerta Silva (2014, p. 100), a partir da Teoria da História proposta por Sarduy: “A interpretação dos sistemas simbólicos é possibilitada pela reflexão sobre as condições de produção”.

O filme, então, reivindica uma postura pragmática diante do cinema. Ele não está, em primeira instância, implicado nas formulações que postulam uma linguagem poética como gesto político, tal qual, mais tarde, Glauber e Birri advogaram a favor. Diante das urgências do presente, vale a máxima de Zavattini: “O cinema deve procurar a verdade; a poesia vem depois”²². Ou, também, a afirmação de Raymundo Gleyzer, do cinema como arma de contrainformação, como “*instrumento de información para la base*”. Não seria possível num momento de luta entrar em discussões “europeizantes” sobre estruturas ou linguagem. Trata-se da verdade, como arma, para dar consciência por meio de uma ação militante. Em resumo, trata-se da crença no cinema como um vetor de transformação da realidade a partir da conscientização do espectador colonizado. Daí *Miss Universo en el Perú* também ser um “*film-ensayo, ideológico y político*”, como *La Hora de los Hornos*, não enquanto cópia, mas simulação, projeto estético-político. Solanas e Getino estavam mais comprometidos em atacar as infraestruturas do cinema dominante na Argentina. O Chaski estava interessado em atacar, de modo mais amplo, os meios de comunicação, especialmente a televisão – uma vez que, diferentemente do que ocorria na Argentina, no Peru, a indústria do cinema nunca conseguiu fixar suas bases. Portanto, menos que uma recusa ao primeiro e ao segundo cinema como estruturação do terceiro cinema, o Chaski absorve seus conceitos para aplicá-los numa outra realidade, onde o neocolonialismo e o neoliberalismo estabeleceram outras formas de dominação cultural.

No caso do CAM, a situação é outra. Primeiro, porque o CAM não busca simular qualquer projeto estético-político do cinema revolucionário latino-americano. Ele é uma construção fragmentária, baseada em cacos de um tanto desses textos teóricos, transitando conflitivamente entre eles. Ele nasce da luta política, mas seu interesse é o cinema como linguagem e não como ferramenta de afirmação ideológica (ainda que em alguma medida ele também possa ser). É um grupo em sua grande maioria composto por jovens (muito jovens), que acabavam de entrar na universidade, ao mesmo tempo, imaturos e ávidos, utópicos e

²² Frase citada por Nelson Pereira dos Santos, tomada de Cesare Zavattini, em depoimento a Maria Rita Galvão, (1981).

confrontadores, ingênuos, intransigentes e impetuosos. Jovens que, ao longo de seu percurso, aprenderam na marra as possibilidades que o cinema oferecia. O CAM é um transe que se alimenta desordenadamente de tudo, inconsciente das dinâmicas que o constroem, improvisado e anárquico. Há uma consideração de Campos (2014) a esse respeito e que sintetiza essa inconsequência do CAM.

Uma questão colocada em um dos congressos do qual participamos, expondo a trajetória do CAM, causou uma interessante reflexão sobre a entidade. Por que os materiais e parte dos filmes do cineclube não existem mais? Seria um senso de destruição? Talvez. A forte ligação com a entidade, a decepção com suas mudanças ou brigas internas podem ser elementos de uma tentativa de apagar as lembranças desta experiência. Isto foi um dos aspectos percebidos em alguns depoimentos. No entanto, muitos documentos e filmes foram perdidos porque não se tinha consciência de uma dimensão maior do cineclube – entendido, às vezes, como uma experiência de juventude – ou do que isto poderia contribuir no futuro. Se há um senso de destruição também há um senso de renovação e criação. Se alguns procuraram não associar suas atividades ao cineclube, outros ainda fazem questão de manter a entidade viva, citando-a em suas ações pessoais. (CAMPOS, 2014, p. 210).

O CAM se levou a sério demais como o “exterminador de culturas”, arquétipo de Antônio das Mortes, e acabou querendo exterminar a si mesmo. E *Recordações de um presídio de meninos* reflete essa desorientação. Na rememoração autocrítica que Belém Junior estabelece junto de outros membros que resistiram até os últimos anos do CAM, ele compreende essa confusão. Mas tardou a perceber o impacto que suas ações tiveram para o cinema em Goiás e para os trabalhos que a militância política realizou nos anos seguintes, influenciados por eles. O surgimento do Movimento do Vídeo Popular em Goiânia, por exemplo, deve-se diretamente à obra de Belém Junior e ao CAM. Outros tantos coletivos surgidos na capital também são filhos do CAM. Ouso dizer que o CAM inaugura uma tradição do que se pode agora vislumbrar como um “cinema goiano”. Eu e todos da minha geração somos filhos do CAM. E esse é um legado de intervenção na realidade que o CAM pode se vangloriar de ter estabelecido.

Mas o que o Chaski e o CAM têm em comum? Creio que, de modo mais objetivo, existe uma crença em ambos de que o cinema é como um meio de atravessar o mundo. É a possibilidade de refletir criticamente sobre o que os cercava, de tensionar as visões de mundo inculcadas pelo colonialismo e pelo neoliberalismo. Ambos foram respostas aos meios de comunicação dominantes, foram formas alternativas de se comunicar com o público, de possibilitar uma educação popular pelo cinema, de produzir choques com as instituições e os

símbolos que configuravam o sistema. Aqui, não importa se um é mais organizado que o outro, se foi mais ou menos efetivo que o outro, se sacrificou ou não a linguagem em nome dos ideais políticos. Ambos fizeram suas escolhas de acordo com o que lhes exigiu o tempo.

É como afirmou Mário Handler às vésperas do Festival de Viña del Mar em 1969, recusando-se a afirmar qual cartilha deve seguir o cinema revolucionário:

Lo esencial es saber ser pobre, y además brindarle a todos los demás que están con nosotros o que nos siguen todo un aparato. Yo creo que es una misión nuestra transmitir a los demás las experiencias nuestras no para que las reproduzcan, sino para que las hagan mejor (HANDLER, 1969 apud AVELLAR, 1995, p. 201).

Mas se creio ser importante conferir a ambos um lugar nesse habitat do terceiro cinema, a despeito de suas convergências e divergências, é o próprio manifesto de Solanas e Getino que me ajuda a finalizar este texto, abrindo-se para as tantas outras experiências diversas que surgiriam a partir dele:

Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra. La efectividad de uno u otro no puede ser calificada apriorísticamente, sino a través de su propia praxis. Será el desarrollo cuanti y cualitativo de unos y otros, lo que contribuirá en mayor o menor grado a la concreción de una cultura y un cine totalmente descolonizados y originales. Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: contribuyendo a la liberación total del hombre. (GETINO; SOLANAS, 1969).

5 REFERÊNCIAS

ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialéctica del espectador**. Havana, Cuba: Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), 2009.

ARAÚJO, Mateus. *Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros*. **Devires: Cinema e Humanidades**, UFMG, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p.108-137, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-10-n-1-dossie-straub-e-huillet/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

ARRAIS, Cristiano. **O século XX em Goiás: o advento da modernização**. Goiânia: Câne Editorial, 2016.

AUPETITALLOT, Yves (org.). *Stratégies de participation: GRAV – Groupe de recherche d’art visuel, 1960/1968*. Le Magasin Centre d’art contemporain de Grenoble, Grenoble, p. 231-232, 1998.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina**. Rio de Janeiro: Ed. 34; São Paulo: EDUSP, 1995.

BELÉM JUNIOR, Lourival. [Entrevista cedida a] Rafael Castanheira Parrode. [S. l.], ago. 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro, 1958 a 1966**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BIRRI, Fernando. **El alquimista poético-político: Por un nuevo cine latino-americano: (1956-1991)**. Madri: Cátedra, 1996.

BORDWELL, David. **Narration on the fiction film**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORGES, Jorge Luis. **História da eternidade**. São Paulo: Globo, 1999.

BRENEZ, Nicole. **Por uma história rebelde do cinema**. Organizado por Adilson Mendes, Lucas Murari. Tradução Camila Vieira, Adilson Mendes, Nicolau Bruno. São Paulo: Desconcertos Editora, 2022.

CAMPOS, Marina da Costa. **O Cineclube Antônio das Mortes: trajetória, exibição e produção (1977-1987)**. 2014. 282 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5616>. Acesso em: 25 jul. 2023.

CARPIO, Oswaldo. *Cine, comunicación y cultura: la experiencia del Grupo Chaski*. In: DAUS, Ronald. (ed.). **Großstadtliteratur: la literatura de las grandes ciudades**. Frankfurt: Vervuet Verlag, 1992. Disponível em: https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002217/BIA_045_125_133.pdf. Acesso em: 24 jun. 2023.

CÁSSIO, Rodrigo. Recordações de um presídio de meninos: uma ficção de reminiscências. **Revista Janela**, [s. l.]: 2012. Disponível em: <https://janelarevista.wordpress.com/2020/06/19/recordacoes-de-um-presidio-de-meninos-uma-ficcao-de-reminiscencias/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

CHAMBI, Martín. **Camponesas de Quiquijana**. 1940. 1 fotografia. [S. l.]: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/13751>. Acesso em: 25 jul. 2023.

CHAMBI, Martín. **Mestiças de Ollantaytambi**. 1934. 1 fotografia. [S. l.]: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/13732>. Acesso em: 25 jul. 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Seleção e organização César Guimarães, Ruben Caixeta. Tradução Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373 p.

CORNEJO-POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. **Revista Iberoamericana**, v. LXII, n. 176-177, p. 387-844, 1996. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6262>. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/Iberoamericana/article/view/6262>. Acesso em: 24 jul. 2023.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Tradução Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015. 224 p.

CUNHA, Marla Cardoso Oliveira. **“Vou te contar uma história”**: estudo a partir do filme Simeão, o boêmio, de João Bennio. 2011. Orientadora: Profa. Pós-Dra. Alice Fátima Martins. 147 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2788>. Acesso em: 24 jul. 2023.

DAGRON, Alfonso Gumucio (coord.) **El cine comunitario en América Latina y el Caribe**. Bogotá: Fundación Friedrich Eber, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido: o olho da história, II**. Tradução Márcia Arbex, Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 266 p.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 232 p.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. tradução José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

FLUSSER, Vilém. Do olho selvagem. **O Estado de S. Paulo**. Suplemento Literário. São Paulo, 8 mar., 1969. p. 47. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19690308-28807-nac-0047-lit-5-not>. Acesso em: 24 jul. 2023.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

GETINO, Octavio. **Algunas observaciones sobre el concepto de tercer cine**. Ciudad de Mexico: Edimédios, 1984.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. **Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo**, 1969. Disponível em: <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2023.

GUIMARÃES, Eudaldo. [Entrevista cedida a] Rafael Castanheira Parrode. [S. l.], nov. 2022.

JOÃO Bennio, Glauber Rocha e o povo goiano. Direção: Ricardo Musse. Goiânia: 1984. 1 vídeo (24min8s).

KASPAR, Stefan. Red de microcines - Perú. **Cinemas d'Amérique latine**, n. 19, 2011, 139-142.). DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1166>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cinelatino/1166>. Acesso em: 24 jul. 2023.

LEÃO, Beto.; BENFICA, Eduardo. **Goiás no século do cinema**. Goiânia: Editora Kelps, 1995.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas. (org.) **Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013, pp. 34-55.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução Ronald Polito, Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MCCLENNEN, S. Politics and privatization in Peruvian cinema: Grupo Chaski's aesthetics of survival. In: **Neoliberalism and global cinema: capital, culture, and marxist critique**. KAPUR, Jyotsna; WAGNER Keith B. (ed.). New York: Routledge, 2011.

MISS Universo en el Perú. Direção e Roteiro: Grupo Chaski. Produção: María Barea. Lima: Grupo Chaski, 1982. (42 min).

NAPOLITANO, Marcos; SELIPRANDY, Fernando. O cinema e a construção da memória sobre o regime militar brasileiro: uma leitura de 'Paula, a história de uma subversiva' (Francisco Ramalho Jr., 1979). In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org.). **O cinema e as ditaduras militares: contextos, memória e representações audiovisuais**. São Paulo: Intermeios, Fapesp; Porto Alegre: Famedcos, 2018. p. 77-100.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón.** Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Ed. Chão de Feira, 2021.

RECORDAÇÕES de um presídio de meninos. Direção e Roteiro: Lourival Belém Junior. Produção: Cineclube Antônio das Mortes, Ideia Produções. Fotografia: Ronaldo Araújo, Eudaldo Guimarães. Intérpretes: Divino Conceição, Hélio Brito, Eudaldo Guimarães, Lourival Belém Jr, Erivaldo Nery, Divino Magalhães, Guaralice Paulista, Noemi Araújo, Ricardo Musse, Rondon de Castro, Oto Araújo Vale, Judas Tadeu Porto, Anjinho. Goiânia: Cineclube Antônio das Mortes, Ideia Produções, 2009. 1 vídeo (28 min). Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/recordacoes-de-um-presidio-de-meninos/>. Acesso em: 25 jul. 2023.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1984.** Londrina: Ed. UEL, 2001.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **Do inimaginável.** Goiânia: Ed. UFG, 2019.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka do sonho.** New York: Columbia University, 1971. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

SANJINÉS, Jorge; GRUPO Ukamau. **Teoria e prática de um cinema junto ao povo.** Tradução Savio Leite, Lourenço Veloso. Goiânia: Mmarte, 2018. 252 p.

SANTIVÁÑEZ GUARNIZ, Stella del Rocío. La generación del 60 y el cine del grupo Chaski. **Debates en Sociología**, Lima, Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú, n. 35, p. 95-106, 2010.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. Teoria da história e teoria da fronteira no ensaio americano: interculturalidade e integração: primeiras notas de uma pesquisa em andamento. *In*: SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. Comunicação intercultural, interdisciplinariedade, comparação e compreensão I. Curitiba: Ed. CRV, 2014.

SOLANAS, F. **Argentina: el grupo Cine Liberación.** **Cine al día**, n. 7, Caracas: mar. 1969.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. La cultura nacional, el cine y La Hora de los Hornos. **Cine Cubano**, Havana, n. 56/57, mar. 1969.

TAPIA, Alfredo Guerrero. Pensar latinoamerica desde la complejidad. **Pacarina del Sur**, año 14, n. 49, Perú: ACLAPADES, jan./jun. 2022. Disponível em: <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/520-pensar-latinoamerica-desde-la-complejidad?>. Acesso em: 24 jul. 2023.

VAL DEL OMAR, J. **Tientos de erótica celeste.** Seleção e adaptação Gonzalo Sáenz de Buruaga, María José Val del Omar. Granada: Diputación de Granada, 1992.

VELLEGIA, Susana. **La maquina de la mirada: los movimientos cinematograficos de ruptura y el cine político latino-americano em las encrucijadas de la historia.** 2009.

VERTOV, D. **Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos.** Organização e tradução Luis Felipe Labaki. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2022.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.