

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

TÚLIO HENRIQUE QUEIROZ E SILVA

CINEMA EM GOIÁS
Quando tudo começou... (1960-1970)

Goiânia
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

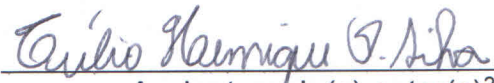
Nome completo do autor: Túlio Henrique Queiroz e Silva

Título do trabalho: Cinema em Goiás: Quando tudo começou... (1960-1970)

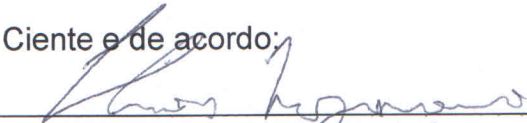
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 30 / 04 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

TÚLIO HENRIQUE QUEIROZ E SILVA

CINEMA EM GOIÁS

Quando tudo começou... (1960-1970)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História

Orientador: Prof. Dr. Elias Nazareno.

Goiânia

2018

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

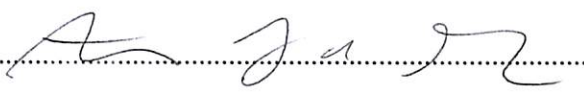
Queiroz e Silva, Túlio Henrique
Cinema em Goiás: Quando tudo começou... (1960-1970)
[manuscrito] / Túlio Henrique Queiroz e Silva. - 2018.
CXXVIII, 128 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Elias Nazareno.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História,
Goiânia, 2018.
Bibliografia.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. História de Goiás. 2. Cinema em Goiás. 3. História do Cinema
Brasileiro. 4. História do Cinema. 5. História do Brasil. I. Nazareno, Elias,
orient. II. Título.

CDU 94(817.3)

Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Túlio Henrique Queiroz e Silva**. Aos 28 (vinte e oito) dias do mês de agosto de dois mil e dezoito (2018), com início às 14h, nas dependências da Faculdade de História, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Túlio Henrique Queiroz e Silva**, cujo título foi “**Cinema em Goiás: quando tudo começou... (1960-1970)**”. A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº050/18-PPGH, de agosto de 2018, pelos seguintes Professores Doutores: **Elias Nazareno (Presidente)**, **Ademir Luiz da Silva (UEG)**, **Ana Lúcia Oliveira Vilela (UFG)** e, como suplente, **Alexandre Martins de Araújo (UFG)**. Os Examinadores arguiram na ordem acima citada. Às 16:30 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido a candidata Aprovada.....

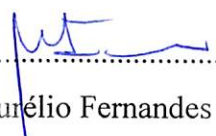
Prof. Dr. **Ademir Luiz da Silva (UEG)** Ass.: 
Decisão (...Aprovado.....)

Profa. Dra **Ana Lúcia Oliveira Vilela (UFG)** Ass.: 
Decisão (...aprovado.....)

Presidente da Banca Prof. Dr. **Elias Nazareno (Presidente)**, Ass.: 
Decisão (...Aprovado.....)

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, **Marco Aurélio Fernandes Neves**, secretário do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Sub-Coordenador: 
Prof. Dr. **Jiani Fernando Langaro**

Secretário: 
Marco Aurélio Fernandes Neves

Dedico esse trabalho à minha família, em especial à Roxane Queiroz, Alzira Rosa Coelho, Loianny Luiza e Neide Barros, e também a todos os produtores e realizadores de cinema que atuam em Goiás. Que esse humilde esforço possa contribuir de alguma forma com o conhecimento sobre o nosso cinema.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento via bolsa de estudos, sem a qual esse projeto não se realizaria, além de destacar a importância desse tipo de fomento à pesquisa na cadeia da produção acadêmica.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Elias Nazareno pelos ensinamentos sobre decolonialidade, indicações, contribuições e paciência que foram fundamentais para esse trabalho.

Agradeço também aos professores Dra. Ana Lucia Vilela e Dr. Ademir Luiz que estiveram presentes em minha banca de qualificação e apontaram importantes alterações que foram acolhidas e muito contribuíram para seus méritos.

Minha vontade de pesquisar o cinema em Goiás surge, aproximadamente, no ano de 2012 quando ainda cursava graduação em História na Universidade Federal de Goiás (UFG), embora não tenha realizado minha Monografia sobre o tema. Desde então, em função desse meu interesse, houveram pessoas com quem eu já convivía, outras que conheci durante a busca pelo tema e que foram fundamentais para que esse projeto chegasse até aqui.

Em especial, agradeço enormemente minha mãe Roxane Mara Queiroz, minha avó Alzira Rosa Coelho, minha irmã Loianny Queiroz, que são pessoas que me formaram e estiveram ao meu lado desde sempre, e também um agradecimento especial à pessoa com quem decidi compartilhar meus projetos e planos de vida: Neide Barros, que pela sua inteligência, solidariedade e companheirismo contribuiu enormemente para esses trabalhos.

Entre as amigas que fiz na turma de 2011 da Faculdade de História da UFG, e que espero levar por muito tempo, estão Paulo Roberto Araújo, excepcional fotógrafo e com quem obtive importantes aprendizados profissionais e de vida. Matheus de Moraes, outro amigo com quem as conversas e debates viravam noites e pela inteligência que compartilhou comigo durante todos esses anos. Gustavo Oliveira, vulgo baiano, uma das pessoas mais inteligentes e humanas que já conheci e Lucius Jacob, que, embora seja de uma outra turma, é um amigo muito especial com quem muito compartilhei

sobre essa pesquisa e que sempre acreditou, assim como eu, na importância desse projeto.

Fora da UFG, outras amizades que tive a felicidade de encontrar foi a de Renato Lopes do Rio de Janeiro, que conheci quando estive trabalhando no *Cinema Pela Verdade* e que, desde então, mantivemos ótimas relações conversando sobre nossos temas de pesquisa, cinema, política, questões cotidianas, entre outras coisas, e Diogo Ferreira, de São Paulo, que conheci também no *Cinema Pela Verdade*, e sempre me engrandece com suas perspectivas e entendimento de mundo. São pessoas que admiro muito por suas trajetórias de vida, inteligência e solidariedade.

Em relação aos professores que tive a felicidade de ter durante minha formação desde a graduação, agradecimentos especiais à Cristiano Arrais, Luiz Sérgio Duarte, Roberto Abdala e Ana Lúcia Vilela, pelas lições de história e também por ensinamentos de pesquisa e docência.

Fora do âmbito universitário, agradeço fortemente aos amigos Wadih Elkadi, Belém de Oliveira e Victor Arantes, da F64 Filmes, pelo comprometimento com a produção local, pesquisa, difusão desses conhecimentos e também pelas oportunidades de aprendizado que obtive e que, futuramente, possamos desenvolver muitos projetos juntos de cinema em Goiás. À amiga Camila Nunes, que pela simpatia, inteligência e também profissionalismo muito contribui para o meu aprendizado. Aos realizadores do Fronteira Festival Internacional do Cinema Documentário e Experimental, nas pessoas de Henrique Borela, Marcela Borela, Camilla Margarida e Rafael Parrode, em especial ao Henrique, com quem tive acesso a um dos filmes analisados nessa pesquisa, *A Fraude* (1968). À Francisco Lillo, um grande amigo cineclubista que tive a sorte de encontrar durante uma dessas andanças pelo cinema goiano e com quem tive acesso a um dos livros de referência para esse trabalho.

Agora, fora do âmbito humano, agradeço amorosamente aos dois cãesinhos que fazem meus dias e noites mais felizes: Fausto, o meu, e Boris, o de minha irmã, que incansavelmente estão sempre dispostos a transformar qualquer momento de nossos dias em instantes de felicidade, amor e carinho.

*“Por isso eu te digo, rapaz.
Que diante das imagens
é preciso ter flipperglamour
e relaxar a razão de todas as coisas”
(Chinesa Videomaker, de Fausto Fawcett)*

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo principal o estudo sobre a trajetória de três artistas goianos pioneiros na produção cinematográfica em Goiás, sendo eles: Cici Pinheiro, João Bennio e Jocelan Melquíades de Jesus. Para esse objetivo, utilizamos a metodologia de análise fílmica ressaltando alguns dispositivos cinematográficos nas obras de modo que nos permitam compará-las com outras produções e movimentos cinematográficos, além dos estudos das trajetórias artísticas de cada personalidade abordada. Os filmes analisados compreendem as décadas de 1960 e 1970, sendo: *O Diabo Mora no Sangue* (1966), *Tempo de Violência* (1969), ambos produzidos por Bennio; *Simeão, o Boêmio* (1970), *O Azarento, um Homem de Sorte* (1973), dirigidos e produzidos também por Bennio; e *A Fraude* (1968), dirigido por Jocelan Melquíades de Jesus. Vale ressaltar que a obra pioneira de Cici Pinheiro, *O Ermitão de Muquém* (1966), não chegou a ser finalizada por falta de financiamento e por isso nos detivemos na trajetória artística de Pinheiro até sua primeira tentativa de produção cinematográfica. Através dessas análises foi possível compreender as “escolas” a partir das quais esses filmes foram influenciados e, também, influenciaram, pois, como essa pesquisa demonstrará, uma série de artistas que se consagraram no mercado audiovisual brasileiro posteriormente estiveram diretamente envolvidos com alguns desses projetos analisados, como foi o caso de Cecil Thiré, que estreou como diretor em *O Diabo Mora no Sangue*, como também Carlos Reichenbach que dirigiu a fotografia de *A Fraude*, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: cinema goiano; história do cinema; análise fílmica.

ABSTRACT

This work has as main purpose the study on the trajectory of the three artists from Goiás pioneers in cinematographic production in this state, being them: Cici Pinheiro, João Bennio e Jocelan Melquíades de Jesus; and also of the film analysis of five works carried out to Bennio and Jocelan M. Jesus. For this purpose, we used the methodology of film analysis highlighting some cinematographic elements in the Works to the extent that they allow us to compare them with other cinematographic productions and cinematic movements, besides the studies of the artistic trajectories of each personality approached. The films analyzed are from the 1960s and 1970s, being: *O Diabo Mora no Sangue* (1966), *Tempo de Violência* (1969), both produced by Bennio; *Simeão, o Boêmio* (1970), *O Azarento, um Homem de Sorte* (1973), directed and produced by Bennio; and *A Fraude* (1968), directed pby Jocelan Melquíades de Jesus. It is noteworthy that the pioneering work of Cici Pinheiro, *O Ermitão de Muquém* (1966), did not get finalized and for that reason we stopped in the artistic trajectory of Pinheiro until its first attempt of cinematographic production. . Through these analyzes it was possible to understand the “schools” from which these films were influenced, and also influenced, therefore, how this research will demonstrate, a series of artists that were consecrated in the Brazilian audiovisual market later were directly involved with some of these projects analyzed, as was the case with Cecil Thiré, who made his debut as a film diretor in *O Diabo Mora no Sangue*, as well as Carlos Reichenbach who directed the photography of *A Fraude*, among others.

KEY WORDS: cinema from Goiás; history of cinema; film analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fotografia de Alberto Cavalcanti e Franco Zampari.	24
Figura 2 - Fotografia Still do filme “O Cangaceiro” (1952), de Lima Barreto.	25
Figura 3 - Vista aérea da "Cia. Cinematográfica Vera Cruz em São Bernardo do Campo.	26
Figura 4 - Cici Pinheiro no teledrama “O Velório”.....	50
Figura 5 - Cici Pinheiro ao lado de Heloísa Mafalda.	51
Figura 6 - Cici Pinheiro no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).	53
Figura 7 - Marly Vieira e Wagner Pena durante a produção de O Ermitão de Muquém.	55
Figura 8 - Frame do filme Candinho.	57
Figura 9 - Cici Pinheiro e João Bennio no Palco do Lyceu de Goiânia.	59
Figura 10 - Bennio e Cici em Os Inimigos Não Mandam Flores.	60
Figura 11 - Cici Pinheiro e João Bennio na pela “Ciúme”, de L. Vermail.....	60
Figura 12 - “O Diabo Mora no Sangue” divulgado no Jornal do Brasil.	63
Figura 13 - Bunda de Maria Pompeu em “O Diabo Mora no Sangue”.	64
Figura 14 - João Bennio e Ana Maria Magalhães contracenando juntos.	65
Figura 15 - João Bennio e Hugo Brockes contracenando juntos.....	66
Figura 16 - Anúncio da seleção de “O Diabo Mora no Sangue” em San Sebastian.	68
Figura 17 - Ana Maria Magalhães em “O Diabo Mora no Sangue”.	69
Figura 18 - Cartaz do filme “Tempo de Violência” (1969).....	71
Figura 19 - João Bennio em “Tempo de Violência” (1969).....	72
Figura 20 - João Bennio e Tônia Carrero em “Tempo de Violência “(1969).	72
Figura 21 - João Bennio em “Tempo de Violência” (1969).....	73
Figura 22 - Raul Cortez em Tempo de Violência (1969).	74
Figura 23 - Glaube Rocha e Carlos Imperial em “Tempo de Violência” (1969).	75
Figura 24 - Rubens de Falco em “Tempo de Violência” (1969).	76
Figura 25 - Álvaro Aguiar interpretando Torres em “Tempo de Violência” (1969).....	77
Figura 26 - João Bennio dirigindo Lazinho e Kleber Macedo em “A Enxada”.....	78
Figura 27 - João Bennio em “Simeão, o Boêmio” (1970).....	79
Figura 28 - Thelma Reston interpretando a filha do líder da UDN.....	80
Figura 29 - João Bennio em “Simeão, o Boêmio” (1970).....	81

Figura 30 - Cena com vários atores em “Simeão, o Boêmio” (1970).	81
Figura 31 - Cena do casamento em “Simeão, o Boêmio” (1970).....	82
Figura 32 - João Bennio em “O Azarento, um Homem de Sorte (1973).	83
Figura 33 - Cena do filme na Praça do Bandeirante, no centro de Goiânia.	84
Figura 34 - Cena do filme “O Azarento, um Homem de Sorte” (1973).....	84
Figura 35 - Paschoal Guida interpretando o Azarento.	85
Figura 36 - Cena final de “O Azarento, um Homem de Sorte” (1973).	86
Figura 37 - Carlos Luciano em “A Fraude” (1968).....	89
Figura 38 - Cenas do filme “A Fraude” com matérias do fato ocorrido.	90
Figura 39 - Alegoria do imperialismo em “A Fraude” (1968).	92
Figura 40 - Carlos Luciano em cena final de “A Fraude” (1968).	92
Figura 41 - Cena final do filme “A Fraude” (1968).	93

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	02
1	Capítulo I: Preparação – Breve Contextualização de alguns processos Sócio-Políticos e Culturais do século XX	08
1.1	"O século do cinema"	09
1.2	O “Nascimento” do Cinema	14
1.3	O Cinema no Brasil	21
2	Capítulo II: Pré-produção - Estudo de <i>Locações</i> – Goiânia, Goiás...31	
2.1	Goiás e a ideia de <i>Modernidade</i>	33
2.2	A Primeira Tentativa	37
3	Capítulo III: Produção - Análise dos Primeiros Filmes Goianos42	
3.1	CICI PINHEIRO - A pioneira do Audiovisual em Goiás	48
3.2	JOÃO BENNIO - “Um ator que vai dar o que falar”	56
3.3	JOCELAN M. DE JESUS - Análise de seu filme A Fraude (1968)	88
4	Pós-produção: Conclusão	94
	Fichas Técnicas Completas Dos Filmes	99
	Referências Bibliográficas	111
	Filmografia	115

INTRODUÇÃO

Após a segunda guerra mundial, uma série de dimensões da atividade humana sofreram significativas transformações a partir de um cenário político internacional dividido entre duas potências políticas e militares mundial: Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Nas artes não foi diferente. A indústria do cinema, que já atingia alcance e níveis de consumo elevados, passou a ser questionada em termos formais de linguagem e, também, no peso político que seus temas tradicionais representavam. Foi assim que, sobretudo a partir da década de 1940, movimentos cinematográficos emergem de diferentes partes do mundo apresentando novos modos de produção e abordagem, como o *neo-realismo italiano*, por exemplo, com cineastas como Michelangelo Antonioni (1943-1947), Giuseppe de Santis (1917-1997), Vittorio De Sica (1901-1974) e Luchino Visconti (1906-1976) como precursores, etc. Já no final dos anos 50 surge na França um outro movimento mais preocupado com discussões formais e novos modos de produção que ampliassem a liberdade criativa e responsabilidade do autor na obra apresentada. Este movimento ficou conhecido como *Nouvelle Vague*, entre os quais estavam os diretores François Truffaut (1932-1984), Jean-Luc Godard (1930-), Agnès Varda (1928-), Alain Resnais (1922-), Claude Chabrol (1930-2010), Jacques Rivette (1928-2016), entre outros.

Esses movimentos influenciaram, ao mesmo tempo em que foram influenciados, por uma série de outros que surgiram em diferentes regiões do mundo em diferentes condições sócio-políticas. Ao mesmo tempo, o “cinema clássico” hollywoodiano não cessava de lançar grandes sucessos e também de observar de perto essas novas transformações em termos de linguagem cinematográfica que estavam sendo propostas. Foi nesse contexto que em Goiás surgem as primeiras tentativas, bem ou malsucedidas, de produção. Para esse trabalho, em particular, foram escolhidos três realizadores que tiveram grande impacto no que teria sido uma primeira fase de produção no estado de Goiás. Foram eles: Cici Pinheiro (1929-2005), João Bennio (1927-1984) e Jocelan Melquiades de Jesus¹. José Petrillo (1918-2000) também poderia entrar nesse recorte, porém, por uma questão de tempo e espaço, suas obras ficarão para um próximo trabalho, além de que se tratam de documentários e optamos, também, por

¹ Não foi possível encontrar muitas informações sobre esse autor. Sendo assim, nos detivemos a análise mais detida de sua obra.

direcionarmos o método de análise para as obras de ficção. Aqui cabe uma ressalva, existe um longo e denso debate sobre o que diferenciaria, em substância, um documentário de um filme de ficção. Colocar isso em discussão demandaria um trabalho a parte.

Nossa opção, contudo, consiste nos seguintes termos: entendemos como filme de ficção aqueles a partir dos quais os métodos de produção exigem funções específicas envolvendo trabalho criativo (como diretor de arte, direção cênica, figurinistas, etc.), roteiro pré-definido e, conseqüentemente, um maior controle da *mise-en-scène*, em partes, referenciando o debate que François Niney conduz em *Le documentaire et ses faux-semblants*, publicado em 2009, e também em *O Documentário: um outro cinema*, de Guy Gauthier publicado no Brasil em 2011 – nesse trabalho, especificamente, aproveitamos a ideia de predefinição do roteiro literário com o simulacro dos atores, que são dirigidos diretamente pelo diretor.

Em resumo, as convenções históricas entre o que é cinema documentário e cinema de ficção definem em grande medida os modos de produção de cada uma delas, embora existam filmes em que a fronteira entre um e outro é difícil de ser notada. Desse modo, nosso recorte consiste nos três cineastas citados no parágrafo anterior compreendendo a década de 1960, na qual surgem os primeiros filmes de ficção produzidos, até o início da década de 1970, quando Bennio produz seu último filme. Segue a relação das obras aqui analisadas em ordem de lançamento: *O Diabo Mora no Sangue* (1968), produzido por Bennio e dirigido por Cecil Thiré (1943-); *Tempo de Violência* (1969), produzido por Bennio e dirigido por Hugo Kusnet; *Simeão, o Boêmio* (1970), dirigido e produzido por Bennio; *O Azarento, um Homem de Sorte* (1973), dirigido e produzido por Bennio; e, por fim, *A Fraude*, de Jocelan Melquíades de Jesus. Sobre Cici Pinheiro, como veremos mais especificamente no terceiro capítulo, sua obra *O Ermitão de Muquém* não foi finalizada por dificuldades financeiras, porém começou a ser produzida em 1966; e dada a importância de sua trajetória no teatro, rádio, TV e nesse primeiro momento do cinema em Goiás, é imprescindível o registro desse esforço pioneiro.

A partir disso, dividimos todo o trabalho em três capítulos. Assim como no título, que faz uma referência as prequelas comuns de uma mesma franquia de filme, as divisões também brincam com as etapas de uma produção cinematográfica. Sendo o primeiro capítulo: *Preparação – Breve Contextualização dos Processos Sócio-Políticos*

e *Culturais Do Século XX*, tratamos de alguns acontecimentos sócio-políticos e culturais que tiveram grande repercussão no século passado, como por exemplo, as duas grandes guerras que envolveram direto e indiretamente diversos países do mundo e suas diversas consequências, ao mesmo tempo em que abordamos o surgimento do cinema até suas transformações no pós-guerra e as formas como isso se relaciona com os movimentos cinematográficos no Brasil daquele mesmo período; o segundo: *Pré-produção: Estudo de Locações – Goiânia, Goiás*, trouxemos algumas dessas reflexões do capítulo anterior ao lado de processos específicos que ocorreram em Goiás, como a construção de Goiânia na década de 1930, sendo, então, a nova capital do estado; a transferência da capital federal para Brasília no planalto central, além das formas como esses acontecimentos impactaram as sociabilidades e dinâmicas culturais goianas. No terceiro capítulo: *Produção: Análise dos Primeiros Filmes Goianos* trabalhamos as fontes levantadas para esse trabalho, tais como, matérias jornalísticas sobre as trajetórias e obras de João Bennio, Cici Pinheiro e Jocelan Melquíades de Jesus, além de algumas poucas bibliografias que tratam dessas questões e os filmes propriamente ditos. Finalmente, *Pós-produção: Conclusão*, desenvolvemos um pouco mais a análise conjunta dessas obras, identificando suas diferenças e semelhanças, a fim de traçar um panorama sobre essa primeira fase de produções cinematográficas em Goiás.

Vale mencionar que a bibliografia existente sobre o tema além de ser escassa, em muito pouco ou quase nada aborda os filmes diretamente. A primeira obra sobre o assunto surge em 1995 na ocasião do centenário do cinema - considerando que seu nascimento teria ocorrido na sessão promovida pelos irmãos Lumière no *Gran Café* em Paris, em dezembro de 1895, com o filme *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* -, publicada por Beto Leão e Eduardo Benfica com o título *Goiás no Século do Cinema*. Talvez seja esse o trabalho de maior esforço no levantamento de informações sobre o cinema em Goiás realizado até agora. Os autores fazem um panorama sobre diversas atividades relacionadas ao cinema como salas de exibição, cineclubes, produtoras, filmes, associações, festivais e profissionais em Goiás, contudo, além de uma ou outra opinião sobre determinada obra, não há informações mais precisas sobre os “tipos” desses filmes.

Em 1999 Beto Leão lança o livro *Bennio – Da Cozinha para a sala escura*, que traz entrevistas com o teatrólogo e cineasta além de depoimentos de amigos e pessoas com quem conviveu. É uma obra importante, pois traz depoimentos do próprio Bennio

acerca de seus filmes. Em 2003 esse mesmo autor publica o *Cinema de A a Z – Dicionário do Audiovisual em Goiás*, que traz um glossário sobre termos técnicos do cinema e também biografias reduzidas de diversos profissionais e personalidades do cinema goiano. Em 2009 ele novamente lança mais um livro, *Centenário do Cinema em Goiás – 1909 - 2009*, que a partir do marco da primeira sessão de cinema no estado, que ocorreu no dia 13 de maio de 1909 no Cine-Theatro São Joaquim, localizado na antiga capital, a Cidade de Goiás, comemora 100 anos de histórias da “sétima arte” por essas terras. Esse livro é basicamente uma reprodução do *Goiás no Século do Cinema* com algumas atualizações de festivais, janelas de exibição de curtas goianos na TV e também espaços de formação superior, profissionalizantes e outros cursos. Outro trabalho onde podemos encontrar referências às passagens de Cici Pinheiro e João Bennio pelo cinema é o livro *Memórias do Teatro Goiano*, de Hugo Zorzetti publicado em 2014.

A partir de 2011 começam a surgir trabalhos acadêmicos sobre o cinema em Goiás com a dissertação de Marla Cardoso Oliveira Cunha, apresentada ao programa de Pós-graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG) intitulada “*Vou te Contar uma História*” – *Estudo a partir do filme Simeão, o Boêmio*, em que a autora faz uma espécie de estudo de recepção com três professores e oito alunos do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás - UEG a partir do filme *Simeão, o Boêmio*, de João Bennio, que, inclusive, é analisado aqui neste trabalho. Em 2013 surge também a dissertação *Entre a Heresia e a Reprodução – Em busca do cinema goiano*, apresentada por Gustavo Henrique dos Santos Vale ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Ciências Sociais da UFG, nela ele faz um estudo etnográfico a partir de pessoas que trabalham com cinema em Goiás, com o objetivo de compreender as dinâmicas identitárias envolvidas que permitem que esses atores atribuam sentido a luta simbólica pela constituição de um “cinema goiano”. Em 2014, Marina da Costa Campos defende a dissertação: *O Cineclube Antônio das Mortes – Trajetória, exibição e produção (1977-1987)*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som do Centro de Educação e Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos UFSCar. Nesse trabalho ela pesquisa um movimento cinematográfico que surgiu em Goiânia no final dos anos 70, o *Cineclube Antônio das Mortes*, que também foi um marco na história do audiovisual no estado com atividades como exibição, debates,

eventos de cinema e, também, produção audiovisual. Contudo, embora essas obras sejam levantadas na pesquisa o objetivo se concentra na trajetória do cineclube, sem análises fílmicas da obra.

É de se notar, portanto, que o cinema em Goiás é um campo de estudos com bastante potencial de trabalho que aguarda o interesse de novos pesquisadores. Aqui, nosso objetivo principal consiste em entender as nuances desse primeiro momento de produção cinematográfica no estado a partir das análises fílmicas. O método que utilizamos se baseou na separação de elementos narrativos em destaque que possam permitir a comparação entre as obras, sobretudo nas conclusões. Portanto, trabalhos como *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012); *Fontes Audiovisuais: A História depois do Papel* (2006) de Marcos Napolitano; *A Análise do Filme*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2010); *Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo*, de Andrea França (2003), entre outros, foram importantes para o entendimento da função narrativa de cada elemento técnico, ao mesmo tempo em que Sontag nos permite, também, pensar para além do desejo insistente de “desvendarmos” sentidos/lógicas e buscarmos outras formas de recebermos as imagens e sons a partir do sensorial, das figurações e do que cada forma, em especial, pode nos apresentar.

Uma ressalva importante: algumas das cinco obras analisadas não estão preservadas da forma ideal. Mais especificamente: *O Diabo Mora no Sangue* (1968), *Simeão, o Boêmio* (1970) e *A Fraude* (1968). Obviamente este fato, prejudicou um pouco uma análise mais detida uma vez que há bastante ruídos sonoros e visuais que imprimem uma obra diferente daquela lançada em sua época. Contudo, tentamos, da melhor forma possível, minimizar esses problemas técnicos relativos à conservação e nos concentramos nas escolhas criativas e como elas se relacionam com o conjunto da obra. Esse é um problema grave que o cinema goiano atravessa: a conservação dessas obras. Muitas vezes é preciso buscar familiares dos profissionais que, por sorte, possam estar com cópias dessas obras, ou torcer para que estejam minimamente conservadas na cinemateca brasileira, quando for o caso. Aqui vale um agradecimento especial aos irmãos Henrique Borela e Marcela Borela e ao casal Camilla Margarida e Rafael Parrode que através do Fronteira Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental procuram recuperar essas obras. Em especial, *A Fraude*, de Jocelan Melquíades de Jesus analisada aqui neste trabalho é fruto desses esforços.

Por fim, esperamos, antes de mais nada, que este trabalho consiga de alguma forma auxiliar e estimular novos estudos sobre o cinema em Goiás. É uma parte de nossa história que a cada dia mais corre o risco de se aprofundar no esquecimento devido ao interesse quase inexistente na preservação dessa memória audiovisual.

CAPÍTULO I

PREPARAÇÃO – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DOS PROCESSOS SÓCIO-POLÍTICOS E CULTURAIS DO SÉCULO XX

O cinema como o conhecemos hoje, que envolve procedimentos, formas e finalidades específicas e que se distribuem entre as etapas de produção, distribuição e exibição, se desenvolveu ao longo das primeiras décadas do século XX e rapidamente se transformou em um fenômeno de grande alcance, assim como outras expressões artísticas que se somaram no processo de formação da indústria cultural. Foi, portanto, um século decisivo no surgimento novas formas sensíveis de nos relacionarmos com a arte e seu modo de produção, onde o cinema teve um lugar central. Não menos importantes, foram os processos políticos e sócio-culturais que atravessaram esses anos e estiveram ao lado dessas transformações nas quais o cinema se situa. Ao mesmo tempo, neste trabalho, estamos tratando de um olhar sob o cinema desde uma localidade específica e que precisa ser situada entre alguns eventos centrais que consigam nos dimensionar da melhor forma possível esse tipo de experiência que estamos tratando.

Ainda mais, o nosso recorte, entre os anos de 1960 e 1970, que dariam conta das primeiras experiências de produção cinematográfica em Goiás, ocorre paralelamente à diversas outras que ocorriam no Brasil e em países do, então, *Terceiro Mundo*, que viam no cinema um importante meio onde transformações políticas poderiam ser canalizadas. Não significa que, nesse primeiro momento, fosse o caso das produções que estamos tratando, conforme veremos no terceiro capítulo. Porém, empobreceria a análise dessas obras omitir os debates sócio-políticos e culturais que ocorriam conjuntamente. Nesse primeiro capítulo, portanto, iremos apresentar alguns desses processos que julgamos importantes para situarmos as trajetórias que serão discutidas posteriormente; em seguida, daremos um *zoom* em outros importantes processos a níveis regionais, compreendendo Goiás e a nova capital Goiânia, e na forma como se relacionam com as primeiras tentativas, “mal” e/ou “bem” sucedidas, de produção cinematográfica no estado; por fim, no terceiro capítulo nos detivemos às análises fílmicas das primeiras produções cinematográficas produzidas no estado quando possível, uma vez que houveram primeiras tentativas que não puderam ser finalizadas.

“O SÉCULO DO CINEMA”²

O *breve século XX* (HOBBSAWN, 1995) caracterizou-se pelos fluxos de transformações e a velocidade em que elas ocorreram em diversas regiões do mundo, inserindo no debate político, econômico e cultural novos conceitos e categorias cruciais para o entendimento dos rearranjos de poder, como a noção de “global”, por exemplo. Com o surgimento de novas tecnologias de informação e o alto grau de difusão de redes de comunicação em diferentes lugares do mundo, se tornou urgente colocar em discussão esse novo lugar – ou melhor, não-lugar –, que após os conflitos da Guerra Total, como definiu Eric Hobsbawm, tornou-se um espaço de intensas disputas. Utilizamos aqui, como supramencionado, a ideia de Guerra Total emprestada de Hobsbawm para caracterizar os conflitos que eclodiram na Europa em 1914 com o assassinato do arquiduque austríaco Francisco Ferdinand, envolvendo, então, todas as grandes potências, incluindo os estados Europeus, com exceção dos Países Baixos, Espanha, os países escandinavos (Dinamarca, Suécia e Noruega) e a Suíça, e que ficaram conhecidos como a Primeira Guerra Mundial; passando por um período de “entre-guerras” de 1918 até 1939, quando a invasão da Polônia pela Alemanha Nazista reascende uma série de conflitos envolvendo diversos países, até a rendição do Japão em 1945. Para o autor, estes conflitos que marcaram o século XX repousam numa mesma atmosfera de disputa de poder e foram definitivos na subsequente formação geopolítica da Europa e do Mundo, inclusive atualizando as noções e configurações de imperialismo.

A partir da vitória dos aliados, surgem os protagonismos de duas potências que dominaram esferas de influência no período de “reconstrução” e que, por sua vez, também foi marcado por tensões como ameaças de armas de destruição em massa, estabelecendo, assim, uma bipolarização política entre a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e os Estados Unidos da América (EUA). A Unificação da Iugoslávia, com os *partisans* de Josip Broz Tito em 1945; a Revolução Chinesa de 1949; A Guerra das Coreias, que foi de 1950 a 1953; a Segunda Guerra na Indochina, também conhecida como Guerra no Vietnã, de 1955 até 1975; A Revolução Cubana em 1959, etc., são exemplos de um período de reorganização geopolítica que colocava no

² Em referência ao título do livro de Glauber Rocha (1939-1981) organizado por ele mesmo pouco antes de sua morte.

centro o embate capitalismo-comunismo como alternativas, tendo como representantes, respectivamente, EUA e URSS.

Essa nova formatação de poder em escala mundial atualizou meios de dependência entre os países em esferas política, econômica e cultura; e aqui a imagem da *Globalização* desempenha um papel importante na medida em que a industrialização dos países se submetiam a projetos antagônicos por hegemonia entre as duas potências, cada qual, buscando constituir zonas de influência cada vez maiores. Regiões como a América Latina, Ásia e o continente africano viam-se diante novos desafios diante estes quadros. A categoria de *Terceiro Mundo* surge neste contexto de atualização. Cunhado pelo demógrafo francês Alfred Sauvy na década de 1950, faz uma analogia aos três estados da Revolução Francesa, sendo: o primeiro estado, a nobreza; o segundo, o clero; e, por fim, o terceiro, o *povo*. O mundo passa a ser dividido, ou visualizado, a partir desta verticalidade, onde o Primeiro Mundo é representado pelos os países “desenvolvidos”, que seriam EUA, Europa, Austrália e Japão; o Segundo Mundo àqueles pertencentes ao bloco comunista; e o Terceiro Mundo, pelos países em *desenvolvimento*. O domínio econômico, tecnológico e, conseqüentemente, dos novos meios de comunicação em escala global, tencionavam o modo, ou a fórmula, ideal para os países em *desenvolvimento* atingirem o logro econômico a partir da bipolarização política de disputa por hegemonia.

Ao mesmo tempo, iniciou-se um processo de ‘descolonização’ com centenas de nações reivindicando independência. Após 1945, por exemplo, o número de nações independentes quadruplicou na Ásia; na África, até 1956, apenas 4 Estados nacionais eram independentes, Egito, Libéria, África do Sul e Etiópia; a partir dos anos 60 pelo menos mais 16 Estados também se declararam independentes, e na América Latina, embora o processo de descolonização tivesse alcançado seu ápice no século XIX, uma dezena de Estados tornaram-se independente neste momento, como Antígua e Barbuda (1981), Bahamas (1973), Belize (1981), Barbados (1966), Dominica (1978) e Granada (1974). Outro fenômeno importante que deve ser considerado neste período foram as altas taxas de crescimento demográfico nas regiões do mundo que representavam, então, o *Terceiro Mundo*. Não apenas este crescimento, puxado pelas altas taxas de natalidade, como também a queda da taxa de mortalidade nestes países a partir da década de 1940 com as inovações médicas e farmacêuticas (KELLEY *apud* HOBBSAWM, 2016). Obviamente foram “detalhes” que trouxeram grandes conseqüências para esses países e

para o mundo, seja o crescimento da desigualdade nessas regiões como também o impacto econômico que isso representou de diferentes formas em cada lugar.

A partir disso, por uma série de fatores, entre eles o processo de descolonização pós-guerra e a surpreendente explosão demográfica em países da África, Ásia e América Latina que compartilhavam passados comuns de dominação estrutural por outras nações, uma espécie de identidade inter-nações surge como instrumento de representatividade. Países da América Latina, como o Brasil, que desde o século XIX se dedicavam a oferecer interpretações nacionais sobre suas características históricas e projetos políticos, buscaram alternativas que pudessem conduzir os processos vigentes de descolonização. Na esteira de tentativas institucionais de formular estratégias políticas e econômicas no mundo pós-depressão de 1930 - como os debates que culminaram com a formação da Organização das Nações Unidas, (ONU), já no final da Guerra total, envolvendo diversos países como EUA, Grã-Bretanha, URSS China, etc; também o acordo de Bretton Woods, assinado em 1944, que teve como consequência a criação do Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento (também conhecido em sua versão abreviada: Banco Mundial) e o Fundo Monetário Internacional, sempre com o protagonismo decisivo dos EUA - surge também, no final da década de 1940, a Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (CEPAL)³.

Criada em 1948, a CEPAL já estabelecia diretrizes rumo a uma integração econômica regional. Em um documento escrito em 1949 por Raúl Prebisch intitulado *O Desenvolvimento Econômico da América Latina e Alguns de Seus Problemas Principais*, um dos objetivos capitais que podemos subtrair de suas exposições é a preocupação de estabelecer na América Latina condições em que uma integração econômica regional pudesse tirar a América Latina de sua situação periférica no sistema econômico mundial. Segundo o autor, nos moldes vigentes de industrialização e crescimento econômico dos países “novos”, não havia espaço para a industrialização, relegando à competência de produzir alimentos e matérias-primas para os grandes centros industriais; gerando, assim, grandes diferenças nos padrões de vida entre os países industrializados e os “subdesenvolvidos” – outra expressão corrente no jogo político internacional à época.

³ A resolução 106 (VI) do Conselho Econômico e Social das Nações Unidas, de 25 de fevereiro de 1948 estabelece a Comissão Econômica para a América Latina, e que em 27 de julho de 1984, mediante a resolução 1984/67 passou a se chamar Comissão Econômica para a América Latina e Caribe.

Ao longo da história da CEPAL podemos sintetizar duas estratégias fundamentais de atuação: (1) processo de substituição de importações em voga na década de 1950; e (2) uma maior inserção das economias latino-americanas na economia internacional, chamada também de “regionalismo aberto”, e que surge como bandeira nos anos 1990 (BRAGA, 2002). O que nos interessa reter neste momento, é a investida de pessoas de diferentes áreas na alternativa de pensar a posição dos países de *Terceiro Mundo* num sentido mais integrado, e que pudesse conduzir às políticas de desenvolvimentos mais sustentáveis e independentes. Outra corrente interessante neste sentido consiste nos pensadores que compõem a chamada *Teoria da Dependência*, entre os principais estão o alemão André Gunder Frank, e entre os brasileiros, Ruy Mauro Marini, Celso Furtado, Theotônio dos Santos e Vânia Bambirra. Suas principais sínteses pontuavam que as situações de subdesenvolvimento/dependência econômica de determinados países eram condicionadas pelo crescimento e expansão de outras economias em que se encontram em situação de subordinação. Dito em outras palavras, o *subdesenvolvimento* é situação *sine qua non* que permite o *desenvolvimento* de outros países a partir de uma lógica política e econômica que subordina determinados países à dependência direta e indireta à outras nações.

Há outros acontecimentos históricos fundamentais na formulação do ambiente terceiro-mundista que respondem à esta lógica de disputa por influências econômicas e políticas por parte das duas principais potências na Guerra Fria e que devem ser minimamente referenciados como contribuição para o entendimento deste período histórico. Como já mencionado, com a disputa entre duas alternativas de sistema-mundo no pós-guerra, e a aceleração do processo de descolonização, muitos países com suas independências recém-conquistadas buscaram formas de se organizarem a partir de multipolarização das forças políticas e econômicas no mundo. É neste sentido que surge a partir dos anos 1950 uma “agenda do *Terceiro Mundo*”, atenta aos riscos que o neocolonialismo já representava. Um marco importante, foi a Conferência de Bandung, que consistiu em um encontro entre representantes de países da Ásia e África em 1955, com o objetivo de pensar rearranjos das relações internacionais com alternativas tanto aos EUA com à URSS.

Os princípios fundamentais acordados entre os países participantes foram, sobretudo, a luta contra o colonialismo e o racismo, o direito de todos os povos à autodeterminação (princípio este que já constava na Carta da ONU, mas seria aqui reforçado), a luta pela independência e pela liberdade de escolha dos Estados relativamente

aos seus sistemas políticos e opções de inserção externa durante a Guerra Fria. O não-alinhamento, nesse sentido, não significava necessariamente equidistância, mas sim que os países teriam liberdade para se posicionar como preferissem [...] (PEREIRA; MEDEIROS, 2015, pg. 124)

Um dos frutos desse primeiro encontro foi o surgimento do Movimento dos Não-Alinhados (MNAL), em 1961 na Conferência de Belgrado, capital da antiga Iugoslávia. Entre as pautas que os países membros apoiavam, destacamos: a autodeterminação, independência nacional, oposição ao *apartheid*, etc. Concorreu também para a formação do G-77, fundado em 1964 na Conferência de Genebra, sendo parte integrante da Organização das Nações Unidas. Com isso, foi estabelecida uma agenda para aos países *Terceiro Mundo* com o objetivo de quebrar a ordem de relações Norte-Sul e com o fortalecimento das relações Sul-Sul, em busca, assim, de um sistema-mundo multipolar.

É fundamental pensarmos todos estes acontecimentos como integrados às afeições transnacionais, que, em determinados momentos, se traduzem em projetos políticos, em intervenções sensíveis através da arte, em novas formas organização econômica, etc. É assim, então que o cinema é percebido ao longo das investigações aqui propostas. Estas disputas e ações práticas em direção a determinados projetos políticos não se limitaram apenas aos planos políticos e econômicos. Artistas e intelectuais de diversas partes do mundo estiveram presentes nestes debates não apenas alimentando as discussões como também propondo novas questões que escapavam ao tecnicismo das soluções políticas e econômicas. Não apenas as alternativas de organização dos estados-nacionais entraram em debate, como também as formas de perceber o mundo, ou melhor, os mundos. A própria *razão* entrou em debate sobretudo após as catástrofes que as disputas de poder do “mundo civilizado” trouxeram à tona. E estas questões da subjetividade e *forma* se encontraram nas múltiplas possibilidades que a arte apresenta de se colocarem como questão.

O cinema, nesse sentido, foi repensado na tentativa de se apresentar como um meio que pudesse reconstruir novas formas sensíveis de mundo a partir dessas novas demandas políticas. Surgiram, então, diversos *cinemas* a partir tanto de países com histórico de colonizadores como, sobretudo, de colonizados, como, por exemplo, o “Cinema Novo” no Brasil. Para entendermos melhor isso, é importante entendermos

como essa nova forma de arte, que conflui diversas outras expressões, se desenvolve a partir da virada do século XIX.

O “NASCIMENTO” DO CINEMA

Como já mencionado, essas zonas de conflitos não ficaram restritas aos campos econômicos e políticos nos novos arranjos internacionais. Na literatura, na música, no teatro e no cinema os reflexos destas novas formas em que o mundo se reorganizava atingiram diversos lugares conectados por um mesmo sentimento de pertencimento ao *Terceiro Mundo*. Além da abordagem, do conteúdo das ideias apresentadas através da arte, também a ‘forma’ foi um assunto que reuniu longos debates. Para além do conteúdo abordado, a forma teria um papel fundamental na medida em que a própria organização dos elementos corresponde a estratégias de interpretar e diagnosticar problemas no mundo. Existiria, então, a dimensão em que os sentidos precisariam ser reformulados na medida em que a percepção também passaria por uma política do reaprendizado. No cinema, essas discussões começam a tomar forma a partir dos anos 40 com o neorrealismo italiano que propunha imagens de uma Europa devastada, moral e fisicamente, pela guerra. A estrutura dos grandes estúdios franceses ou americanos não seria, nesse sentido, apropriada para colocar aquelas experiências em discussão, mesmo nas grandes telas. Existia uma ruptura que estava sendo tentada, embora não seja a primeira na recente história do cinema, até então.

Como indica Robert Stam (1941-), o cinema surge “coincidentemente” com o “apogeu vertiginoso do projeto imperialista, época na qual a Europa controlava vastas extensões territoriais estrangeiras e uma grande quantidade de povos dominados” (2006, p. 141). Refere-se ao final do século XIX e início do XX, época crucial, também, dos projetos de formação de identidades nacionais, sobretudo na América Latina e na África⁴. Juntamente com sua crescente expansão, desenvolvimento técnico, conquista de mercados e acesso a milhares de espectadores espalhados ao redor do mundo, as narrativas das nações e dos impérios marcaram a construção do cinema na primeira metade do século XX. Desde o marco do melodrama americano com o filme *O*

⁴ Vale mencionar também a *Partilha da África* entre a segunda metade do século XIX até os primeiros anos dos conflitos que se iniciam em 1914, que se constitui em uma série de reivindicações por parte de potências Europeias por territórios da África, inaugurando, assim, um novo momento de expansão do colonialismo característico das nações envolvidas, entre elas: Reino Unido, França, Alemanha, Portugal, Bélgica, entre outras.

Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation, 1915), de D. W. Griffith, que coloca o grupo assumidamente racista Ku Kux Klan como herói nacional - e que, também, representa os negros com atores brancos pintados de preto e agindo como tolos -, até a utilização estatal do documentário como difusor de propaganda política, como foi o caso da cineasta da Alemanha nazista Leni Riefenstahl (1902-2003) com os filmes *Triunfo da Vontade* (Triumph des Willens, 1935), *Olympia* (1936), entre outros, o cinema tem se mostrado um eficiente agente de educação e propaganda, uma vez que sua capacidade de reprodutibilidade técnica⁵ viabiliza sua qualidade de mercadoria e comercialização.

Por outro lado, pelo menos desde a década de 1920, a hegemonia de certo paradigma da produção do cinema que se cristalizava cada vez mais, representada pelas obras realizadas principalmente nos Estados Unidos da América e França, começa a ser questionada com o surgimento de vanguardas, tributárias dos meios artísticos, como o formalismo russo, o construtivismo soviético, o impressionismo e surrealismo franceses, expressionismo alemão, etc. É de se notar que não apenas a discussão efetiva em torno do cinema se dava a partir de países que se colocavam como potências imperialistas, como também a capacidade de produção e comercialização do próprio cinema enquanto mercadoria. Após os conflitos diretos entre nações por disputa de projetos de poder, e, em sequência, a reconfiguração do mapa geopolítico a partir da redefinição de novas potências mundiais, surgem cinematografias que colocam em questão os novos problemas do imperialismo.

Dessa forma, principalmente no cinema da primeira metade do século XX, os temas tratados privilegiavam a percepção de mundo que coloca o Ocidente como berço civilizacional, como signo do progresso, da racionalidade, entre outras coisas. Como mostra Stam, há uma *invenção ideológica*, por exemplo, em afirmar a inferioridade da África em provimento da superioridade branca europeia, cita também filmes como da série do *Tarzan*, *As Aventuras de Stanley e Livingstone* (Stanley and Livingstone, 1939), *Mogambo* (1953) e *Hatari!* (1962) (STAM, 2006, Pg. 94). Da mesma forma, podemos buscar exemplos para este tipo de narrativa eurocêntrica na referência também ao

⁵ Este conceito é uma contribuição do filósofo alemão Walter Benjamin, que insere a fotografia e o cinema em um momento específico da arte em que as obras perdem sua *aura*, uma vez que por características próprias a estes dois modos artísticos, estas resultam em imagens que são intermediadas por máquinas, sendo o registro sensível totalmente capaz de ser reproduzido sem que a *autenticidade* seja questionada. Para mais informações sobre, consultar o próprio texto de Benjamin: *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*.

“Novo Mundo”. Como um dos eixos fundamentais do que convencionamos como modernidade, a chegada dos europeus ao continente que veio a ser chamado de América por influências políticas e culturais também está repleta de construções com objetivos bem definidos. Porém, a mensagem nem sempre, ou quase nunca, aparece de forma explícita, principalmente quando falamos de “recriações” cinematográficas sobre o passado.

Um paradigma corrente na literatura e no cinema, por exemplo, é a imagem mítica de Colombo como um homem devoto à fé crista, forte, corajoso e ético, projetando, assim, não apenas exemplos a serem seguidos, mas também a quem/onde⁶ pertence esses valores e virtudes. Citamos como exemplo aqui o filme inglês *Cristóvão Colombo* (Christopher Columbus, 1949), de David MacDonald, e que segundo Stam, pouca diferença separa este do filme *Cristóvão Colombo – A Aventura do Descobrimento* (Christopher Columbus, 1992), de John Glen. Embora os exemplos se concentram em obras cinematográficas, vale ressaltar que estas imagens de mundo são reveladas a partir de multi-mídias e meios de comunicação.

No que diz respeito aos estudos culturais, noções como a pós-colonialidade aparecem como tentativa de definir novas perspectivas a partir destes quadros, e, o mais interessante, é que sujeitos vindos de localidades antes ausentes de debates sobre projetos de poder começam a propor formas de pensar, conceitos e, sobretudo, refletindo sobre suas próprias condições nesse processo. É neste sentido que se pretende aqui abordar o movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, com foco no Cinema Novo brasileiro, que, embora tenha recebido influências do Neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, etc, produziram elementos inovadores em termos estéticos e uma visão política inquietante e crítica do novo modelo de imperialismo que se colocava então. Tendo em vista a presença da comunicação visual, sobretudo do cinema, na construção de imaginários e formação ideológica dos indivíduos, o *Nuevo Cine* “surge com um grupo de jovens cineastas reunidos por um objetivo: a defesa de um projeto original para um cinema autônomo, combatente e, antes de tudo, ant imperialista” (CORREIA, 2013, p.15).

Não se tratava, contudo, da busca por um espaço no mercado cinematográfico monopolizado pelos estúdios e distribuidoras norte-americanas. Aqueles que tomaram

⁶ Em sentido alusivo ao homem branco europeu.

frente no projeto tinham como objetivo buscar reposicionamentos políticos, ideológicos e estéticos que pudessem integrar movimentos e sujeitos antes renegados à presença passiva e dominada nos acontecimentos históricos, imagens massivamente reproduzidas nos romances e filmes, norte-americanos e europeus, principalmente no que diz respeito às narrativas de formação de identidade nacional. Glauber Rocha, um dos maiores expoentes do Cinema Novo brasileiro, escreveu no Prefácio de uma Revolução do seu livro *Revolução do Cinema Novo* de 1981, as seguintes palavras: “Para chegar a ser novo – o *kynema* precisa romper com as estruturas da *kynestyka* dominante”⁷. Rocha ainda produziu outros ensaios/manifestos militantes, como *Eztetyka da Fome* (1965), fundamentais para cristalização do projeto de um *Terceiro Cinema*. Outros também como o cubano Júlio García Espinosa (1926-2016), e seu célebre texto *Por un Cine Imperfecto* (1969), e *Hacia un Tercer Cine* (1969), dos argentinos Fernando Solanas (1936) e Octavio Getino (1935-2012), fazem parte deste mesmo ambiente.

As tentativas de romper com a estrutura de elementos que constituíam o projeto imperialista, seja pelas práticas econômicas, formas políticas ou manifestações culturais, centrou-se nos debates de tal maneira que as próprias polarizações contidas nos vocabulários para representar bem/mal, certo/errado, precisavam ser quebradas, reformuladas, adquirirem outros significados. Qualquer justificativa que buscasse situar as práticas, comportamentos, performances e representações a partir destes dualismos, nada mais significava do que a tentativa torpe de converter aqueles que não correspondiam a essas lógicas simplistas aos modelos padronizados de civilização ocidental moderna. Ou seja, ao passo que o discurso eurocêntrico tratava a religiosidade nestes termos, representando as religiões de matrizes não judaico-cristãs ou como estado social primitivo, ou como manifestação do mal, sendo inclusive incorporado ao imaginário ocidental muitas vezes em filmes de sucesso nos quais deuses de outras religiões são tratados como demônios. As religiosidades de matrizes africanas, o sincretismo religioso das regiões da América Latina, foram incorporados não apenas como atributos de um determinado grupo, mas também como instrumento de luta e reafirmação identitária, visão de mundo legítima. Como Ismail Xavier observa

Esse passo do cinema de Glauber é crucial, pois as metáforas extraídas da tradição popular afro-brasileira, do catolicismo rústico

⁷ Glauber, em seu discurso particular de cineasta, substituía as letras "c", "i" e "s" por "k", "y" e "z", respectivamente, como forma de se posicionar esteticamente de forma agressiva às convenções estéticas da própria escrita.

ou da matriz bíblica não podem ser reduzidas a mero artifício retórico ou didático. Estão inseridas na medula dos filmes, definem sua estrutura e refletem o esforço de aliar religião popular e prática revolucionária, mito e história. Segundo Glauber, a cultura do oprimido e seus mitos são a fonte de energia que o leva à ação: papel histórico dos povos subjugados se cumpre em conformidade com a tradição, não como negação dela. A questão maior, portanto, não é a superação do mito, mas a sua reinterpretação, pela comunidade, em termos dos projetos de liberação. (2001, p. 138)

Diferentes influências teóricas pavimentam as ideias que circulavam entre os espaços de luta dos entusiastas do projeto político de fortalecimento do *Terceiro Mundo*. No caso de Glauber Rocha e de outros cineastas na América Latina, sem dúvida Marx era uma importante referência, embora a conjuntura que envolvia esses atores exigia respostas para questões ainda mais complexas se tratando de periferia da ordem econômica mundial. É neste sentido que é importante citar uma das referências fundamentais que foi Frantz Fanon (1925-1961), citado diretamente em alguns filmes como *La Hora de los Hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, onde aparece uma citação direta de Fanon: “cada espectador é um covarde ou um traidor”, como também trabalha uma série de temas fanonianos como “os estigmas psíquicos do colonialismo, o valor terapêutico da violência anticolonial e a necessidade urgente de uma nova cultura e de um novo ser humano” (STAM, 2010, p. 112). Encontramos esses temas também em Glauber, que deixou uma bibliografia sobre esse novo cinema, como na expressão: “A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”, escreve Glauber em *Eztetyka da Fome*. Alias, foi uma característica importante desses novos cineastas a necessidade de se apresentarem como “intérpretes” da realidade social, de forma a intervirem através do cinema nas injustiças diagnosticadas. A produção teórica sobre o próprio cinema, nesse sentido, obrigatoriamente se entrelaçava com as discussões políticas.

A vitória dos vietnamitas na Primeira Guerra da Indochina contra os franceses (1946-1954), a Revolução Cubana (1959) e a Independência da Argélia (1962), alimentavam o fôlego destes desejos revolucionários num primeiro momento. Neste mesmo período, final dos anos 1950 e início dos anos 1960, o Cinema Novo Brasileiro surge com uma força e inovação surpreendentes, com Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), com os filmes *Rio, 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963); Glauber Rocha com

Barravento (1962), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964); Ruy Guerra (1931-) com Os Fuzis (1964); O Desafio (1965) de Paulo César Saraceni, entre outros. Uma das características que ligavam estes autores e suas obras, foi a postura do “Cinema de Autor” assumida por eles. Contrários aos moldes do cinema industrial, este comportamento, já presentes na *Nouvelle Vague* francesa e no neorrealismo italiano, tinha como objetivo um cinema de autor militante, engajado politicamente, que busca ação efetiva a partir do cinema como instrumento de luta contra o imperialismo. Ou seja, na qualidade de intérprete, e com a missão de intervir através do cinema na realidade social, o diretor (autor) não seria mais um profissional técnico destinado a executar satisfatoriamente a história que estava no roteiro. Agora, ele é, também, responsável por colocar estabelecer o debate e intervir diretamente nele.

Assim, uma série de movimentos cinematográficos emergem em diversos países como tentativa direta de intervenção política e social. Catalisados por golpes de Estado patrocinados pelos EUA que acometeram diversos países desde os anos 1950, inclusive muitos deles na América Latina, região de dominação estratégica para os estadunidenses no combate anticomunista, os cinemas do terceiro mundo buscaram debater e repensar as localidades inseridas no jogo de dominação. Vale ressaltar que, sobretudo pela configuração geopolítica no pós-guerra, muitas teses do marxismo correspondiam as demandas sócio-políticas que esses novos cineastas diagnosticavam na assimetria política histórica entre os estados nacionais. Porém, existiam outras relativas a reafirmação dos países da África, América Latina e Ásia, dentro da “nova ordem mundial” que exigiam outras referências teóricas, como já comentado no caso de Franz Fanon.

Todos esses ideários e posturas diante do cinema não se restringiram a América Latina, uma espécie de sentimento transnacional começou a tomar forma tanto na dimensão política quanto nas artes. Em resposta a isso, o *Terceiro Mundo* ganha novos significados na medida em que concentra povos de diferentes regiões geográficas a partir de condições históricas e políticas comuns. Nesta mesma lógica, surgem as noções de *Primeiro Mundo* capitalista, *Segundo Mundo* comunista e o *Terceiro Mundo* desses outros países inseridos em zonas de influências, “subdesenvolvidos” – outra expressão corrente da época -, e com históricos de colonização semelhantes. Obviamente, esses termos trazem, também, diversas contradições por tentarem compartimentar o mundo em categorias mais cerradas. Contudo, a ideia de estreitar

laços de pertencimento entre esses países com baixos níveis de industrialização a partir do quadro geopolítico do pós-guerra estabeleceu cristalizou-se em uma série de propostas alternativas que atingiram diversas áreas da atividade humana.

Nesse sentido, considerando todos os elementos analisados até aqui, Glauber Rocha, em uma série de artigos e entrevistas publicadas no Brasil e no mundo, formula um projeto de cinema denominado *Cinema Tricontinental*, inspirado no internacionalismo de Che Guevara, e que buscava integrar política e esteticamente o *Terceiro Mundo*, mais especificamente a América Latina, Ásia e África. Formulado a partir de 1967, com a publicação de *Teoria e Prática do Cinema Latino-americano*, sintetiza a visão internacionalista do autor que buscava a partir de referências comuns conectar regiões do mundo que compartilhavam um passado sócio-histórico de dominação, numa tentativa de sistematizar um programa de superação da situação de miséria em que compartilhavam. O cinema aqui se apresenta como ferramenta de transformação.

Portanto, intelectuais e cineastas da América Latina, neste período que marca o final dos anos de 1950, veem no cinema uma forma de alcançar os debates. A partir dele, a atitude não se resumiria apenas em um meio de difusão de ideias que representassem os interesses de país ou região, mas sim como ferramenta de repensar suas próprias histórias. O passado, neste sentido, ganha destaque nas abordagens dos novos filmes produzidos por estes cineastas na medida em que o combate ao neocolonialismo e o diagnóstico de dominação naquele contexto exigiam novas interpretações dos símbolos nacionais, das manifestações culturais, das personalidades, dos eventos históricos, etc. Podemos ver no Cinema Novo brasileiro, por exemplo, essas propostas na prática, como em *O Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, que faz uma leitura do *Sertão*, do *Cangaço*, com referências claras a uma personalidade histórica que foi Antônio Conselheiro; *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, estreado um ano antes, com imagens do *Sertão*, ressaltando os dilemas da família de Fabiano na busca pela sobrevivência; entre outros. Era precisa, então, buscar novas referências não só para o cinema brasileiro, mas para um passado que precisaria de novas interpretações.

É importante compreender que esse *novo* cinema que surgia no Brasil na virada dos anos 50 para os anos 60 procurou se distanciar de um *outro* cinema, representado, principalmente, pelas companhias Atlântida Cinematográfica e Vera Cruz

Cinematográfica. Ou seja, das produções com mais afinidade com o melodrama do cinema americano e pouco atentas aos “temas nacionais”, muito mais preocupadas em reproduzir os cenários, roteiros e situações das produções dos grandes estúdios americanos. As primeiras produções realizadas em Goiás, que iremos tratar nesse trabalho, surgem nesse contexto. Será importante compreender minimamente esse quadro uma vez que esses “primeiros filmes” possuem mais ou menos afinidades com esses movimentos dentro do próprio cinema e que estavam em debate na segunda metade do século XX. Todavia, antes de entrarmos nessas produções, veremos de forma mais detida como essas questões atingiam o Brasil para depois, então, apontarmos o foco para Goiás.

O CINEMA NO BRASIL

Após quase 7 anos de Estado Novo (1937-1945), o país vivera um curto período de transição democrática no qual elementos marcantes sucedem-se em curtos espaços de tempo. Em 1946, sob o mandato do então presidente Eurico Gaspar Dutra (1883-1974), o país promulga a nova Constituição do país que se afastava da carta anterior de 1937, de caráter autoritário, e assume um tom liberal-democrático. É interessante destacar que esta Constituição foi a primeira a igualar o direito de voto entre os sexos, sendo facultativo para todos os brasileiros acima de 18 anos e alfabetizados; diferente da Constituição de 1934, por exemplo, em que a mulher só teria o direito de votar caso exercesse função pública remunerada.

Em 1951, Getúlio Vargas, que esteve à frente da ditadura do Estado Novo, é eleito e chega a presidência novamente trazendo elementos que marcaram sua carreira como o apoio ao trabalhador urbano. Porém, seu mandato foi carregado de polêmicas e tentativas de deposição por parte de sua oposição à época liderada pelo jovem Carlos Lacerda da União Democrática Nacional (UDN). João Goulart (1918-1976), que viraria presidente do Brasil em 1961 e seria deposto por um golpe civil-militar em 1964, trabalhou no Ministério do Trabalho do Governo Vargas já apresentando uma de suas características que alimentaria a caçada anticomunista dos seus opositores até sua queda do executivo: apresentou uma proposta de aumento de 100% do salário mínimo.

Em meio a um mandato conturbado, com uma relação litigiosa com as Forças Armadas, Getúlio conseguia se manter no poder a duras penas, culminando com seu

suicídio que abalara o país em 24 de agosto de 1954, deixando uma carta-testamento acusando seus inimigos. Na carta dizia que estes se opunham à sua tentativa de limitar os lucros das empresas, da defesa da empresa pública nacional, que também eram contra as garantias sociais aos trabalhadores, entre outras coisas. Após sua morte ocorreram manifestações populares, e, segundo Boris Fausto (1930-), um elemento importante se sucede: estiveram presentes os comunistas

Depois de passar todo o governo Vargas na oposição, a ponto de se inclinar pela renúncia, deram uma reviravolta da noite para o dia. Daí para a frente, abandonaram uma linha radical que frequentemente resultava em beneficiar seus maiores inimigos e passaram cada vez mais a apoiar o esquema do nacionalismo populista. (FAUSTO, 1995, 418)

Após isso, Café Filho, vice-presidente de Vargas, assume o cargo e se afasta em novembro de 1955 após sofrer um ataque cardíaco em meio a um clima tenso entre o executivo e as Forças Armadas apoiadas pela União Democrática Nacional (UDN). Neste momento, ocorreu o que ficou conhecido como “golpe preventivo”: uma intervenção militar chefiada pelo General Henrique Lott (1894-1984) que tinha como objetivo garantir a posse do então presidente eleito Juscelino Kubitschek (JK) e seu vice João Goulart, que, curiosamente, quando presidente e vice eram eleitos separadamente, obteve mais votos que o próprio chefe do executivo.

As políticas de JK foram marcadas pela ênfase no nacional desenvolvimentismo, tendo estabelecido um plano de metas cujo lema foi “50 anos em 5”. Seu objetivo principal era traçar medidas econômicas que pudessem solucionar o estrangulamento da economia do país. Uma das comissões que deu suporte a elaboração do plano de metas foi justamente a CEPAL, que já comentamos acima, e um de suas colaborações reside no diagnóstico da necessidade da substituição de importações. Uma série de medidas estruturais, então, foram colocadas em prática. Os investimentos concentraram-se, respectivamente, nas áreas de energia, transportes, indústrias de base, educação, agricultura e pecuária. Foi neste momento, por exemplo, que houve a implementação da indústria automobilística, assim como a abertura de novas estradas e o crescimento considerável da massa rodoviária do país.

Outro acontecimento de grande impacto nos anos de JK na presidência foi a transferência da capital para a recém construída cidade de Brasília em 1960. Havia uma vontade de uma parcela da classe política e intelectual do país em implementar transformações sob os ideais do nacional-desenvolvimentismo, redefinindo estratégias no setor produtivo do país, a descentralização de poderes relacionados à velha república, cuja a construção de Brasília representa, em certo sentido, esta pretensão, entre outras coisas. Nas artes, um importante movimento marcou a música brasileira no final dos anos 50: a bossa nova. Músicos como Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes foram os principais responsáveis pelo lançamento deste estilo que a partir do samba, e alguma influência do Jazz estadunidense do pós-guerra, marcou gerações de músicos no Brasil e no mundo. Tendo como berço a cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente a Zona Sul, o movimento não deixa de ser uma tentativa artística de interpretar manifestações “próprias” de seu país. Outros movimentos das artes plásticas, literatura, teatro e cinema também estiveram em efervescência a partir do final dos anos 1950, como o concretismo e o neoconcretismo que atingiram, por exemplo, as artes plásticas, a literatura, a performance, a Tropicália, com forte influência também na música no final dos anos de 1960, o Teatro Arena, em São Paulo, etc.

No cinema, uma nova proposta surge em contraposição a um modelo de produção e proposta narrativa voltadas à reprodução dos padrões e temas do cinema industrial norte-americano que dominava o mercado de filmes no país e boa parte do mundo, representada pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz

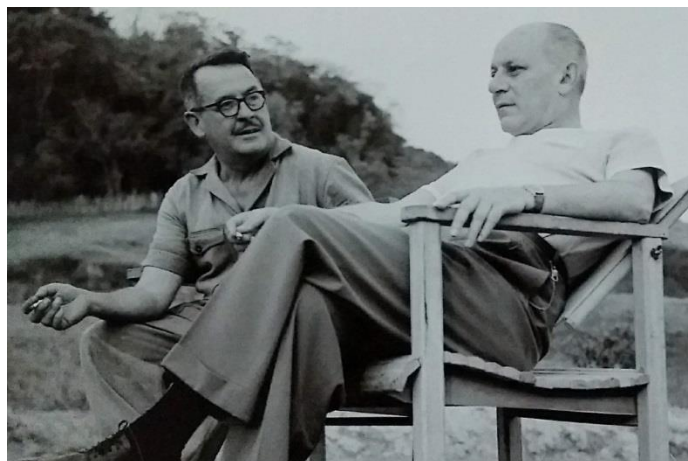
Os mentores da Vera Cruz queriam ‘criar’ o cinema brasileiro partindo da premissa – que a história demonstrou não ser correta – de desprezar o seu passado, ou seja, fazer de conta que ‘aquilo’ não era cinema, e sim motivo de vergonha nacional. Era a carga colonialista mostrando sua cara. Para completar o quadro, Cavalcanti promoveu a contratação de técnicos estrangeiros para as funções principais, como direção, fotografia, cenografia, montagem e outras mais, atribuindo-lhes ainda a tarefa maior: ensinar os brasileiros a fazer cinema. A esta seria dada a chance de trabalhar com ‘eles’, ocupando os cargos que não exigiam qualquer atividade criativa (MORENO, 1994, p, 135).

Fundada em 1949 na cidade de São Bernardo do Campo/SP pelo italiano Franco Zampari (1898-1966), com Alberto Cavalcanti (1897-1982) no cargo de Produtor Geral, a Companhia Vera Cruz assume a pretensão de ser a “Hollywood Brasileira”, porém

encerra um primeiro ciclo em 1954 por dificuldades financeiras. Um pequeno trecho de um depoimento dado por Nelson Pereira dos Santos – que veio a ser peça chave no Cinema Novo - e citado no trabalho de Maria Rita Galvão, *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz* - resume um dos pontos de vista que compunham esse período de formação do cinema moderno no Brasil⁸

Não lutávamos contra a Vera Cruz propriamente dita, e sim contra sua linha de ação, contra o cinema que se fazia lá [...] E sobretudo defendíamos a Vera Cruz enquanto cinema brasileiro, sempre que sentíamos ameaçada pelo inimigo maior, que era o cinema estrangeiro. Não era cinema simplesmente que nós queríamos, era cinema brasileiro [...] que refletisse a realidade brasileira, como se fosse possível um cinema feito aqui que não refletisse, que não se relacionasse com a realidade que lhe deu origem. Como se a própria Vera Cruz não fosse o reflexo de mil coisas (GALVÃO apud MORENO, 1994, p, 138)

Figura 1 - Fotografia de Alberto Cavalcanti e Franco Zampari.



Alberto Cavalcanti, produtor geral (esq.) e Franco Zampari, presidente da Cia. Cinematográfica Vera Cruz (dir.) durante as filmagens de "Terra é Sempre Terra". Imagem: Acervo Vera Cruz - depositado no MIS-SP e Cinemateca Brasileira.

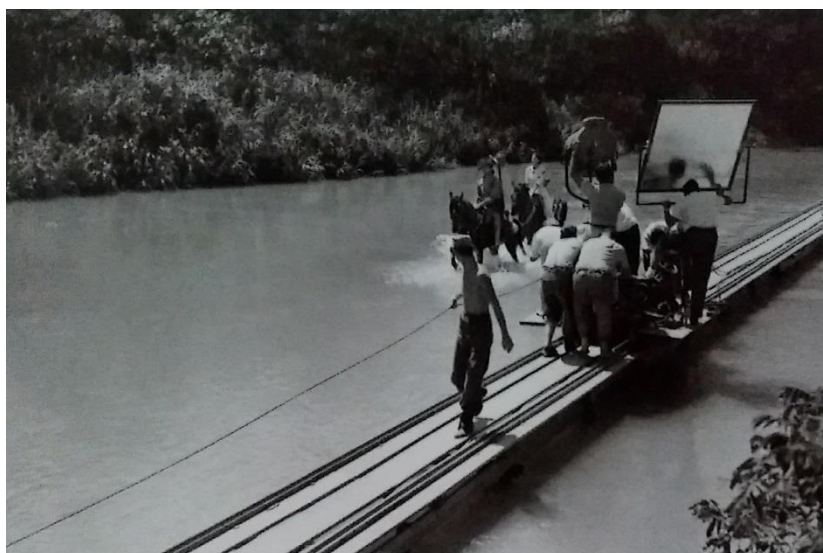
Durante esse primeiro ciclo⁹, marcado pela gestão de Zampari, que vai de sua fundação em 1949 até 1954, a Vera Cruz chegou a produzir dezoito filmes, alguns, inclusive, premiados em importantes festivais, como foi o caso do sucesso de sua

⁸ O Cinema Moderno Brasileiro é uma das formas de se falar do Cinema Novo em referência ao *modernismo* nas artes.

⁹ No trabalho *Vera Cruz – Imagens e História do Cinema Brasileiro*, organizado por Sergio Martinelli, Almir, Labaki, Carlos Augusto Calil, Galileu Garcia, Renato Consorte e Walter Hugo Khouri, a existência da Cia. Cinematográfica Vera Cruz se divide em três fases: de 1949 à 1954, depois de 1954/1955 até 1958, e, por fim, de 1962 até 1976.

primeira produção *Caiçara* (1950), dirigida pelo italiano Adolfo Celi (1922-1986), estrelando a, então, estreante atriz franco-brasileira Eliane Lage (1928-) e, também, Abílio Pereira de Almeida (1906-1977) - que mais tarde seria um dos diretores da companhia tendo dirigido, inclusive, o filme *Candinho* (1952/1953), em que João Bennio, um dos artistas goianos analisados aqui nesse trabalho, fez sua primeira aparição nas telas do cinema -, que recebeu o prêmio de Melhor filme Brasileiro no Festival Punta del Leste em 1951. Como foi o caso também de outro sucesso da produtora, o filme *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto (1906-1982), estrelado por Alberto Ruschel (1918-1996) e Marisa Prado (1930-1982), que ganhou os prêmios de Melhor filme de aventura no festival de Cannes de 1953, e também o de melhor filme no Festival de Edimburgo no mesmo ano.

Figura 2 - Fotografia Still do filme “O Cangaceiro” (1952), de Lima



Travelling em um lago durante gravação de uma cena do filme *O Cangaceiro* (1952), dirigido por Lima Barreto. Imagem: Acervo Vera Cruz - depositado no MIS-SP e Cinemateca Brasileira.

Com todo esse aparato técnico, técnicos nacionais e internacionais além da própria estrutura do estúdio, os custos para manter a companhia funcionando eram avultosos. Sem linha de financiamento e volumosas dívidas como Banco do Estado de São Paulo, a companhia se viu obrigada a encerrar o que teria sido o seu primeiro ciclo de produção no ano de 1954. Com todo esse equipamento e equipe parados, Abílio Pereira de Almeida, o diretor da companhia, decide fundar a Brasil Filmes entre os anos de 1954/1955, na qual chegou a produzir 7 longas-metragens até 1958, tendo sido,

então, a segunda fase da companhia. São filmes bem mais modestos que os produzidos pela Vera Cruz. Mesmo assim, não conseguiram evitar que o Banco do Estado de São Paulo tentasse liquidar os bens da empresa em função da dívida contraída com a instituição financeira. E, assim, Walter Hugo Khouri (1929-), juntamente com seu irmão, compraram parte suficiente das ações para que o Banco desistisse da liquidação, e em 1962 retomam o projeto da Vera Cruz, em sua, então, terceira fase, na qual chegou a produzir 13 filmes até 1976.

Figura 3 - Vista aérea da "Cia. Cinematográfica Vera Cruz em São Bernardo do Campo.



Imagem: Acervo Vera Cruz - depositado no MIS-SP e Cinemateca Brasileira.

Por outro lado, um novo movimento começa a emergir trazendo outras perspectivas ao cinema. Assim, o Cinema Novo Brasileiro surge com uma força e inovação surpreendentes, uma de suas características era a bandeira de “Cinema de Autor”, como explicado anteriormente, defendida por seus cineastas. Trata-se do intelectual tomando frente da produção e assumindo o tom político da obra, entendendo o cinema como meio de intervenção social. Contrários aos moldes do cinema industrial, não bastava questionar o conteúdo do cinema convencional; a forma, a linguagem cinematográfica, eram assuntos fundamentais a serem problematizados em busca de

uma cinematografia nacional e de formas estéticas que pudessem abordar estes temas fugindo, então, do melodrama da narrativa clássica.

Os filmes de Nelson Pereira dos Santos como *Rio, 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963) são vistos como pioneiros na formação do movimento, pela tentativa de estabelecer temáticas nacionais para o cinema. O passado do cinema brasileiro não havia sido “rejeitado” integralmente. Humberto Mauro (1897-1983), cineasta mineiro que produziu filmes como *Ganga Bruta* (1933) e *O Descobrimento do Brasil* (1937) passa a ser visto como um elo em que a continuidade do novo cinema brasileiro se estabeleceria. Em 1963, Glauber Rocha, um dos cineastas que mais se destacou no Cinema Novo, publicou o livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, no qual esse passado, que conecta Humberto Mauro à Nelson Pereira dos Santos, é evocado para legitimar e esclarecer os princípios do movimento. Do ponto de vista estético, a *Nouvelle Vague* francesa e o Neo-realismo italiano são fundamentais para a definição formal dos filmes, incluindo a postura do cineasta frente as discussões políticas apresentadas pela obra.

No trabalho *Vera Cruz – Imagens e História do Cinema Brasileiro*, organizado por Sergio Martinelli, Almir, Labaki, Carlos Augusto Calil, Galileu Garcia, Renato Consorte e Walter Hugo Khouri (1929-2003), há um descontentamento com o tratamento que a historiografia, na figura dos “ideólogos do cinema novo”, teria dado à Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Os altos investimentos, a importação de técnicos experientes de outros países além do próprio modo de estrutura de produção, distanciam aqueles que reivindicavam um cinema novo. As referências desses últimos estariam mais próximas dos ideais neo-realistas, fora dos estúdios e das estrelas de cinema. É interessante notar que, embora o debate existisse na época, vide os textos do próprio Glauber Rocha, pode ser que esse distanciamento entre as duas propostas não esteve tão evidente assim desde o início, em meados dos anos 50. Uma das estrelas da primeira fase da Vera Cruz, Anselmo Duarte, dirigiu em 1962 o filme *O Pagador de Promessas* que no mesmo ano conquistou a Palma de Ouro no Festival de Cannes na França. No livro *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), de Ismail Xavier, sobretudo no capítulo II, o autor trata das diferenças entre o filme *O Pagador de Promessas* e as obras e ideais do cinema novo a partir de sua comparação com o primeiro longa de Glauber *Barravento* (1962). Acontece que o filme de Anselmo Duarte foi associado ao movimento do Cinema Novo tanto aqui no Brasil quanto na imprensa

internacional na época. Outro elemento que caracteriza uma espécie de “rivalidade” entre os filmes da Vera Cruz e o Cinema Novo, é também o local de onde esses movimentos surgem: o primeiro, em São Bernardo do Campo, São Paulo; e o segundo, no Rio de Janeiro, embora muitos dos seus expoentes era naturais de estados do nordeste, como o caso de Glauber Rocha e Cacá Diégues, por exemplo.

Em 1964 um golpe de Estado perpetrado pelas forças armadas, financiado por parte do empresariado do país e apoiado por parte da sociedade civil, atingiu em cheio as investidas de jovens cineastas engajados no incipiente Cinema Novo. É interessante notar, como que a leitura e as perspectivas políticas mudam o tom de leitura sobre a sociedade brasileira e os horizontes de expectativa a partir das mudanças que vinham acontecendo. O presidente deposto foi João Goulart, que assumiu a presidência após a renúncia de Jânio Quadros em 1961. Jango, como também era conhecido, enfrentou uma forte crise já no final de seu mandato pressionado por parte das forças conservadoras e o clima anticomunista característico no período. Em meio a instabilidade que se agravava cada vez mais, tanto pela desconfiança da direita como por pressão da esquerda, no início de 1964, Jango decide por realizar as “reformas de base”. Assim, ele assinou dois decretos que, segundo Boris Fausto, foram decisivos para mobilizar as forças contrárias e aplicar o golpe. Um deles, a título de exemplo, foi o Decreto da Superintendência da Reforma Agrária, que sujeitava às desapropriações propriedades subutilizadas. Suas medidas e posturas políticas foram associadas por parte dos militares como eminente ameaça política que deveria ser barrada a todo custo, com apoio tático e bélico, inclusive dos EUA.

O clima de tensão pós Ato Institucional nº-5 em 1968, com a supressão das garantias institucionais, sendo um dos períodos mais perturbadores do regime ditatorial, trouxe sérias consequências não só para as produções cinematográficas no Brasil, como também para as expectativas e leituras de mundo dos cineastas engajados de então. Em 1967, Glauber, em seu filme *Terra em Transe* (1967), fazia uma espécie de balanço da derrota política da esquerda brasileira, autocrítica e visão agonizante de um horizonte sem grandes expectativas, muito diferente do *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de 1964, de uma teleologia profética/revolucionária, ao mesmo tempo em que apontava o grotesco da cultura de massas alienante, entre outras coisas.

Cabe ressaltar o clima de desilusão provocado nos intelectuais do cinema de autor no Brasil neste primeiro momento não só com a derrota política, com a ascensão

dos militares, mas também pela observação de que a revolução teria faltado ao encontro¹⁰. Em *São Paulo S/A* (1965), de Luis Sérgio Person (1936-1976), encontramos a imagem do mundo pequeno-burguês, da classe média conservadora, diferentemente de outros filmes do mesmo período que focavam nos elementos dos sertões e das favelas brasileiras. Outros filmes como *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *O Caso dos Irmão Naves* (1967), *Anuska, Manequim e Mulher* (1968), de Francisco Ramalho Jr., representam essa diversificação de temas relacionados a classe média pequeno-burguesa, e uma tentativa de responder a um problema caro ao Cinema Novo: a conquista do Público.

Com a política de repressão da ditadura militar no Brasil, incluindo a censura, artistas de diferentes áreas tiveram que criar formas de viabilizar a circulação de suas obras, principalmente quando relacionadas a temas políticos sensíveis. Na música, nas artes plásticas e também no Cinema, as alegorias tornaram-se um traço estético comum, provido de um hermetismo que permitia fugir dos pareceres da censura. Por outro lado, dificultava o acesso, ou interesse, da grande massa pelo consumo destes bens culturais. No cinema, particularmente, isto foi sintomático. Ao passo que para alguns cineastas o processo de construção de uma nova linguagem cinematográfica, um distanciamento aos paradigmas do cinema industrial, das “fórmulas reacionárias”, outros buscavam novas formas de atrair o público sem reduzir o espaço para reflexões políticas importantes.

Nesse sentido, já na segunda metade dos anos 60, o tropicalismo responde com sátiras e paródias às preocupações dos cineastas do Cinema Novo com Glauber. A incorporação da iconografia da cultura pop, referências a clássicos americanos, na utilização da música, da estética *kitsch*¹¹, faz parte de filmes como o clássico *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sgarzela (1946-2004), por exemplo. Uma nova formação de cineastas, tido como marginais, surge nesse clima alheio aos compromissos cinemanovistas com um projeto nacional de libertação e revolucionário. Este Cinema

¹⁰ Em referência ao livro de Daniel Aarão Reis Filho, *A revolução faltou ao encontro – os comunistas no Brasil*, em que analisa e compara as organizações comunistas e processos revolucionários dos anos de 1960 e traça paralelos com os movimentos que ocorriam no Brasil.

¹¹ Refere-se a uma expressão bastante reproduzida nos estudos da comunicação e história da arte que, de forma genérica, representa as consequências das tentativas de acesso por parte da cultura de massas ao conteúdo material das classes altas. Ou seja, uma forma de caracterizar como frustrado o uso de algo chique por parte da cultura popular, como se o elemento se tornar *fake*, ou algo assim. É nesse sentido mais específico que esse termo foi aqui utilizado.

ficou conhecido como Cinema Marginal e também Cinema da Boca do Lixo¹², em referência ao local de onde saíram diversas produções, na Boca do Lixo em São Paulo. Marginal, pode ser pelo fato de que os filmes trabalhavam com figuras marginais, como prostitutas, ou também, pela sua aproximação estética com o filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, embora este tenha uma postura diferente aos filmes da boca, "pois há nele um espírito de redenção, sublimação poética distante do teor corrosivo dos ditos marginais, apesar da semelhança do ambiente" (XAVIER, 2001, p. 68).

Um detalhe que vale a discussão é uma espécie de *cartografia* dos lugares nos quais se dá o surgimento destes movimentos, inclusive as produções cinematográficas. Na história do Cinema Novo, pelo menos a contada até os dias de hoje, a circulação das obras, as reações e os debates se restringem basicamente ao eixo Rio-São Paulo; porém, em diferentes regiões do Brasil, neste mesmo período do final dos anos 60 e início dos anos 70, o cinema também foi palco de discussões políticas, estabelecimento de núcleos de produções, atividades cineclubistas, etc.

Mapear o alcance do Cinema Moderno¹³ no Brasil e seus desdobramentos é uma tarefa que está longe de ser exaurida. Dentro do mesmo país, houveram uma série de manifestações relativas à atividade cinematográfica que muitas vezes escapam às bibliografias tradicionais da história de nosso cinema. Um dos objetivos desse trabalho é situar essas primeiras produções em Goiás nesse contexto de discussão de sócio-política e cultural. Há, contudo, temas específicos, relativos à formação histórica desse estado, que precisam ser considerados. Um dos elementos que pesam sobre os trabalhos que iremos analisar, consiste na própria discussão e transformações que Goiás passava desde a construção de sua nova capital Goiânia na década de 1930. O tema da modernidade, não apenas enquanto questão a ser trabalhada nos filmes, ou que estimulam as históricas contadas, mas também seu impacto político, marcaram essas produções. Portanto, um breve panorama sobre o que parte disso significava nos ajudará a situar as obras que marcaram a estreia de Goiás na produção cinematográfica.

¹² A Boca do Lixo é como ficou conhecida uma região localizada no centro da cidade de São Paulo, onde das décadas de 1920 e 1930 abrigou estúdios cinematográficos como da Paramount, Fox e MGM. No final dos anos 1960, o lugar voltou a funcionar abrigando diversos cineastas independentes, inclusive pertencentes ao Cinema Marginal. Uma das características das produções ali empreendidas, era a ausência de incentivos governamentais, e com temáticas mais voltadas para os dilemas urbanos, em contraposição à abordagem do Cinema Marginal que via na imagem do Sertão Nordeste produzida e dos camponeses produzidas pelo cinema, motivos estéticos para buscar uma cinematografia nacional.

¹³ Cinema Moderno para Ismail Xavier refere-se a essa ruptura estética e temática do cinema brasileiro a partir de Nelson Pereira dos Santos com *Rio, 40 Graus* (1955).

CAPÍTULO II

PRÉ-PRODUÇÃO: ESTUDO DE LOCAÇÕES – GOIÂNIA, GOIÁS.

Goiás, desde muito cedo, possui uma relação próxima com o cinema. Em 13 de maio 1909 fundou-se a primeira sala de exibição de cinema na cidade de Goiás, o Cine Teatro São Joaquim. Considerando que o evento marco do nascimento do cinema, que registra uma sessão pública com pessoas reunidas em frente a uma grande tela, foi em Paris de dezembro de 1895, apenas aproximadamente 14 anos o separam da chegada da grande invenção para o estado goiano. Contudo, como já mencionado ao anteriormente nesse trabalho, os primeiros registros sobre iniciativas de produção cinematográfica só viriam surgir na segunda metade da década de 1960. Em 1966, Cici Pinheiro (1929-2002) inicia a produção do filme *O Ermitão de Muquém*, que foi interrompida por falta de financiamento. Já com o mineiro João Bennio (1927-1984), que se estabeleceu em Goiânia em 1955, tivemos a tentativa de constituição de uma produtora de filmes com a Bennio Produções Cinematográficas. Seu primeiro trabalho foi longa-metragem *O Diabo Mora no Sangue* (1967), com direção de Cécil Thiré, um filme que trata do incesto entre dois irmãos que vivem às margens do Rio Araguaia, e que, segundo Beto Leão, a crítica especializada da época o considerou como um dos dez melhores filmes brasileiros, e representou o país em 39 países. Em 1968 também tivemos a produção do curta-metragem *A Fraude* (1968) com direção de Jocelan Melquíades de Jesus, roteiro de Jesus de Aquino Jayme e fotografia de Carlos Reis, que mais tarde se tornaria um dos maiores expoentes do cinema marginal, mais conhecido como Carlos Reichenbach (1945-2012). O filme é baseado em um caso real que foi manchete nos jornais da capital Goiânia. Alguns estudantes que passaram no vestibular do curso de medicina na UFG em 1968 foram considerados "excedentes", colocando sob suspeita todo o processo seletivo, e os motivos seriam por perseguição ideológica.

Diversos outros filmes foram realizados desde então, como o *Tempo de Violência* (1969), da Bennio Produções, dirigido por Hugo Kusnet, e com fotografia do consagrado cinegrafista argentino Ricardo Aronovich (1930-), que trabalhava com o já consagrado cineasta espanhol Luís Buñuel (1900-1983) e também fotografou *São Paulo S/A* (1965), de Luís Sérgio Person, *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, entre outros. Nesse trabalho em específico, como já dito anteriormente, iremos trabalhar as trajetórias e obras cinematográficas de Cici Pinheiro, João Bennio e Jocelan Melquíades de Jesus, embora a obra da primeira, *O Ermitão de Muquém*, não pode ser finalizada e, portanto, não há material a ser analisado, representando, assim, um “primeiro ciclo” do cinema goiano. A partir disso uma série de empreendimentos e realizações cinematográficas começaram a surgir no estado, em especial na Cidade de Goiânia. José Petrillo fundou ainda em 1966 a Truca - Cinema Arte e Propaganda, que em 1970 fundiu-se com a Telecine de Euclides Nery formando a Makro Filmes, a maior produtora de filmes institucionais do centro-oeste.

Outro acontecimento importante para pensarmos a ligação dos produtores e cinéfilos de Goiás aos debates do Cinema Novo, foi o surgimento dos cineclubes no estado, como por exemplo, o Cineclube Antônio das Mortes (CAM). Fundado em 1977 pelo Diretório Setorial de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Goiás. No início do processo de abertura política do Brasil e declínio da repressão, este cineclube carregava em seu nome um dos maiores símbolos do Cinema Novo que é o personagem Antônio das Mortes, presente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), ambos de Glauber Rocha.

Além da realização de inúmeros seminários, mostras e cursos destinados à formação crítica de público o CAM também se ocupou de produção cinematográfica nos seus 10 anos de atividades regulares (1977-1987). Sua trajetória deixou marcas não apenas na história do audiovisual goiano, mas também na história do cineclube brasileiro. E embora essas obras não façam parte do recorte proposto neste trabalho, cabe destacar que consistem em propostas distintas de cinema em relação ao que estamos chamando aqui de primeiro ciclo do cinema goiano. Também no terceiro capítulo essas questões serão relacionadas de forma mais detida. Sobre o CAM existe o trabalho de Marina da Costa Campos, *O Cineclube Antonio das Mortes – Trajetório, exibição e produção (1977-1987)*, apresentado ao Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos para a titulação de Mestre, que

realizou um inédito e importante trabalho sobre a trajetória desse movimento. Contudo, suas obras audiovisuais não são objetos de análise, sendo, portanto, um trabalho a ser realizado até o presente momento.

Esse paralelo estabelecido entre o primeiro ciclo e as obras produzidas pelo CAM será realizado superficialmente uma vez que esses filmes não estão neste trabalho. O acesso às obras de Bennio e Jocelan exigiu um considerável esforço, uma vez que ou estavam inacessíveis ou em péssimas condições de preservação. Felizmente, foi possível acessá-las e assisti-las para conclusão desse projeto. No caso dos filmes do CAM, são materiais, a priori, mais acessíveis considerando que muitos de seus membros ainda estão “na ativa” e boa parte dessas obras estão em melhor estado de preservação.

Pontuado, mais uma vez, nosso recorte vale ressaltar o local em que essas “novidades” surgiram, sobretudo relacionados ao cinema: na cidade de Goiânia. Construída na década de 1930, naquela época, era a capital mais jovem do país. Antes, a sede do poder administrativo do Governo do Estado ficava na cidade de Goiás desde meados do século XVIII. A mudança para a nova capital não representou apenas um deslocamento geográfico, mas também uma mudança profunda nas estruturas de poder no estado e também cultural. Novos projetos são desenhados para o planalto central dentro de uma política nacional do período varguista, e Goiânia carrega todos esses, e muitos outros, significados. Compreender minimamente esse impacto nos ajudará a situar as produções analisadas no terceiro capítulo.

GOIÁS E A IDEIA DE *MODERNIDADE*

Há uma ideia importante para compreendermos o estado de Goiás no século XX e que representa um impulso que permeou o imaginário de milhares de pessoas no decorrer de suas vidas, que é: *modernidade*. Alguns eventos foram cruciais nesta caracterização, entre eles a transformação da estrutura agrária do estado, trazendo importantes consequências econômicas, como veremos adiante; os embates políticos de 1930, que levaram Getúlio Vargas ao poder; e, como consequência, os índices de imigração, a transferência da capital do estado da Cidade de Goiás (Vila Boa) para a nova e moderna capital Goiânia, em 1937, e, posteriormente, a transferência da capital do país para Brasília entre os anos 1950 e 1960.

O desenho da estrutura agrária começa a mudar, especialmente no Sudeste e no sul goiano, a partir da década de 1930, por uma série de eventos que vão motivar a fragmentação das propriedades, muito embora o latifúndio de base pecuária ainda permaneça. Dentre esses eventos, destacamos o avanço da Estrada de Ferro Goiás, a edificação de Goiânia e a ocupação do Mato Grosso goiano. A mudança da estrutura fundiária ocorreu paralela à ampliação das trocas regionais e da emergência de um mercado urbano, seja porque serviu de ponto de apoio comercial, como é o caso de Anápolis, seja porque implicou a ampliação do consumo interno, afinal a concentração de pessoas em várias cidades e vilas significou, também, a concentração do consumo de alimentos e produtos extrativistas, como madeira para construção, lenha ou mesmo dormentes para as linhas da Estrada de Ferro Goiás”. (ARRAIS; OLIVEIRA; ARRAIS, 2016, p. 34)

Essas transformações situaram o estado de Goiás em novos arranjos, principalmente ligados ao impacto do modelo urbanístico da nova capital do estado, sem que, ao mesmo tempo, se desvinculasse de suas bases econômicas fundiárias. Prova disso, é que Goiás passa, inclusive, a assumir um papel estratégico no modelo de desenvolvimento urbano-industrial varguista (BORGES, 2008). Por um lado, a construção da Nova Capital e uma série de símbolos agregados ao próprio projeto, como a arquitetura em *Art Decó*¹⁴, valorizando esteticamente formas que remetam à velocidade, à industrialização e a todo este ideal de modernização, ao mesmo tempo em que as imagens do sertão goiano foram introduzidas a partir de desenhos em vitrais, instalados em edifícios centrais, narrando o contexto sócio-histórico do estado (ARRAIS, 2008) na tentativa de construir uma narrativa que vincule a modernidade ao “passado” rural do estado.

A partir da nova capital, uma cultura cosmopolita toma forma e começa a mobilizar sociabilidades específicas. Migrantes de outras cidades do próprio estado, de outras regiões do Brasil e, também, de outros países movimentam a rotina cidadina da nova capital. Em 12 de junho de 1942 o Interventor Federal, Pedro Ludovico Teixeira, marca o Batismo Cultural da cidade com a inauguração do Cine-Teatro Goiânia,

¹⁴ “O *art déco* tem suas origens nas artes decorativas do início do século XX e orientava-se inicialmente para os objetos de uso cotidiano e design industrial, como carros, rádios, utensílios domésticos etc. Ele não se constituiu desde sua origem num estilo único, mas da união de diversos estilos nascidos no pós-guerra. Seu marco de origem é a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs e Industriels Modernes*, realizada em Paris, em 1925. Para Unes (2001) o *art déco* representava o cenário da vida cosmopolita, moderna e acelerada do período e tinha por objetivo configurar o cenário dentro do qual se desenvolveria essa vida cosmopolita”. (ARRAIS, 2008, p. 226)

localizado na Avenida Tocantins, no centro da cidade. Em 1939, com a construção do Liceu de Goiânia, da Escola Técnica Federal, da Escola Normal, do Grupo Escolar Modelo e com a fundação da Academia Goiana de Letras, se registrava um marco para a vida cultural da cidade que o Batismo Cultural, em 1942, veio coroar (BORELA *apud* DOLES; MACHADO, 2010, Pg. 69).

As artes, nesse momento, podem ser pensada, também, a partir deste ideário de modernização. Isto não implica dizer que era inexistentes produções artísticas antes da construção de Goiânia, ou até mesmo antes do século XX; o que pretendemos observar é a formação de grupos e movimentos, institucionalizados ou não, que dialogam com estes ideais de modernização supramencionados, inclusive nas artes, para, enfim, chegarmos aos grupos ligados ao cinema no estado. Segundo Marcela Borela, um dos primeiros esforços em Goiânia com o objetivo de desenvolvimento das artes ocorreu em 1945 com a criação da Sociedade Pró-Arte de Goiás (2010, p. 72).

As atividades da Pró-arte estiveram mais concentradas na música. Contudo, delas fizeram parte a iniciativa de criar uma escolinha de artes ao ar livre, de acordo com Menezes (1998, p. 40). Com um grupo de alunos, começaram a dar aulas de desenho e pintura gratuitamente o arquiteto Neddemeyer, o pintor engenheiro Jorge Félix de Souza e o pintor desenhista José Edilberto de Veiga (BORELA, 2010, p. 73).

Posteriormente, duas novas instituições destinadas à formação de artistas locais surgem em Goiânia: a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), em 1952; e o Instituto de Belas Artes de Goiás (IBAG), em 1962. É importante destacar que, em relação às artes plásticas em Goiás, suas configurações passam necessariamente pelas sucessivas idas e vindas de artistas de outros estados do país e do mundo que vinham encontrar-se com o intelectual e artista goiano Luiz Augusto do Carmo Curado (BORELA, 2015), que, por sua vez, veio da tradicional cidade goiana de Pirenópolis e foi um dos principais articuladores dos movimentos artísticos no estado; tendo, também, junto com o arquiteto e artista plástico alemão naturalizado brasileiro, Gustav Ritter, formulado cursos voltados para crianças com o objetivo de desenvolver as habilidades voltadas para o desenho e instrução artística (GOYA, 2010), e que mais tarde se efetivariam na EGBA. Como cidade pretensamente metropolitana e capital do estado, Goiânia, embora nova, já era uma importante referência cultural do estado que se apresentava sob o signo da modernidade – apesar de todas as contradições inerentes, como os problemas de

abastecimento de energia elétrica que só amenizaram em 1955 com a Usina do Rochedo e, resolvida, com a inauguração da primeira etapa da Usina Serra Dourada em 1959 (OLIVEIRA, 2015, p. 79).

Porém, na esteira dos estudos do professor Eliézer Cardoso de Oliveira, os anos de 1960 e 1970 foram decisivos no processo de *modernização* da cidade

[...] que foi perdendo o seu caráter provinciano e adquirindo equipamentos típicos de cidades com grande massa populacional: Universidade Federal (1960), Cemitério Parque (1961), Parque Mutirama (1969), Estádio Serra Dourada (1973) e Autódromo Internacional (1974). Essas construções vieram reforçar o discurso vigente de que Goiânia é uma cidade moderna e progressista (OLIVEIRA, 2015, Pg. 85)

Nesse mesmo período, outro acontecimento importante foi a Construção de Brasília, causando, também, grandes impactos para a cidade de Goiânia. Para se ter uma ideia, em 1950 Goiânia já contava, segundo censo do IBGE, com 53.389 habitantes – considerando que o projeto inicial previa como capacidade populacional máxima de 50.000 habitantes -; em 1960 este número aumentou para 150.306 habitantes; e em 1970 para 378.057 habitantes¹⁵. Estes fluxos migratórios neste período foram ocasionados, principalmente, pela construção da nova capital Brasília, trazendo uma demanda habitacional não apenas para Goiânia, mas também para diversas outras cidades do estado, como Formosa, Santa Luzia, Planaltina, entre outras, atraindo pessoas das mais variadas regiões do país.

É nesse contexto que em Goiás os primeiros sopros na tentativa de produção cinematográfica acontecem. O trânsito migratório para a nova capital e outras cidades que deram suporte à construção de Brasília nas décadas de 1950 e 1960; as intensas mobilizações sociais e políticas que aconteciam no Estado e no país, como foi o caso da Revolta de Trombas e Formoso, entre 1950 e 1957; a construção da Universidade Federal em 1960; a produção artística no estado a partir das escolas de Belas Artes, entre outras coisas, colocaram o Estado em contato mais intenso com os debates sobre arte e política de outros lugares do mundo.

¹⁵ ARRAIS, 2016, Pg. 128

A PRIMEIRA TENTATIVA

Como já mencionado, o cinema em Goiás está presente desde muito cedo, em 13 de maio de 1909, quando da inauguração da primeira sessão de cinema do estado no antigo *Theatro São Joaquim*. Localizava-se na Cidade de Goiás, ainda capital, no Beco da Lapa. Segundo Beto Leão e Eduardo Benfica, o cinema teria funcionado no Teatro até 1917, quando Domingo Gomes de Almeida construiu um prédio próprio para exhibições de cinema (LEÃO; BENFICA, 1995). Diferente do que os autores afirmam no livro *Goiás no Século do Cinema*, o Teatro não era de propriedade de Domingos Gomes de Almeida; era um prédio do estado arrendado mediante contrato¹⁶. Para as exhibições, o empresário teria criado a empresa *Cinema Goyano*. Em 1914, há informações também sobre a inauguração de outro empreendimento de exibição de cinema, o Cinema Luzo, de Joaquim Guedes Amorim.

Podemos observar, então, que não demorou muito desde a famosa exibição pública dos irmãos Lumière no Salão Indiano do *Gran Café de Paris* em 28 de dezembro de 1895, passando pela primeira sessão pública no Brasil em 8 de julho de 1896, na cidade do Rio de Janeiro, até que Goiás pudesse contar com uma sala de cinema. Outras empresas surgiram ao longo do século XX, como, ainda na antiga capital, Cidade de Goiás: o Cinema Iris, de 1919; o Cinema Ideal, de 1923; o Cine Progresso – primeiro cinema falado do Estado –, em 1937; já na nova Capital, Goiânia: o Cine Teatro Campinas em 1937; o Cine Popular – que mais tarde passou a se chamar Cine Santa Maria –, em 1939; o Cine-Teatro Goiânia – já mencionado –, em 1942; em Anápolis: o Cine Bruno, em 1924, entre outros (LEÃO, 2010).

Ou seja, o cinema, nem que seja em sua dimensão de consumo, esteve, ao longo do século XX, presente no estado de Goiás, embora não sabemos quais pessoas frequentavam esses espaços. Já no sentido da produção cinematográfica, como veremos mais detidamente no próximo capítulo, os primeiros movimentos nesse sentido datam do ano de 1966 com a teatróloga Cici Pinheiro. Contudo, desde os anos 50 que havia no estado atividades relacionadas com o audiovisual, como Cine Jornais e também as primeiras emissoras de TV que surgiram, TV Rádio Clube e TV Anhanguera, onde, inclusive, Pinheiro também deixou seu legado.

Na quinta página do Correio Braziliense, em 1966, vemos a seguinte matéria:

¹⁶ Semanario Official, n455. 05 de fevereiro de 1909. Pg. 2.

PRIMEIRA TENTATIVA DO CINEMA GOIANO – “O ERMITÃO DE MUQUÉM”

Cici Pinheiro, produtora e diretora de “O Ermitão de Muquém”, juntamente com Prates de Oliveira, que além de diretor técnico encarrega-se da cenografia, foi avistada pela reportagem no Teatro de Emergência, onde se realizam o ensaios, oportunidade em que detalhou, com otimismo natural das pessoas que buscam a concretização de um sonho para muitos irrealizável, o que será a película, ou seja o primeiro filme de longa metragem genuinamente goiano, pois somente o trabalho de foto-sensível e alguns pouquíssimos retoques finais serão feitos em São Paulo, pela Rex Film.

Anunciou Cici Pinheiro que pretende iniciar a rodagem do filme dentro de 40 dias, e que o seu lançamento será, possivelmente, em junho de 1967. “O Ermitão de Muquém”, original de Bernardo Guimarães, é uma adaptação para a tela de autoria da própria Cici Pinheiro que, perguntada a respeito, disse que não pensa em abandonar a cinematografia, “pois já tenho mais dois filmes em vista, um dos quais contará estória de minha própria autoria” (Correio Braziliense. 1966, p 5).

Ainda segundo a mesma reportagem, o empreendimento de Pinheiro contava com o apoio dos comerciantes locais para a produção dos figurinos e locações. Há uma citação dela dizendo que a Madeira São Jorge iria colaborar com a elaboração das locações. Com o figurino, contaria também com o apoio das empresas Lojas Riachuelo, Decorama, Jaqueline Modas e Relojoaria Carvalho. As filmagens aconteceriam no Teatro da Universidade Católica – locação interna -; em Vila Boa (antiga capital/Cidade de Goiás); Rio Araguaia; Niquelândia e Muquém – locações externas.

Na matéria, não aparecem muitas dificuldades para a realização do projeto, que seria um longa-metragem colorido em *eastman color*¹⁷, além do fato de se tratar de um filme de época, já que o enredo se desenrola no início do século XVIII, e o apoio de empresas, aparentemente, bem definido. Com a estimativa de que o filme iria custar 300 milhões de cruzeiros, as parcerias pareciam concretas¹⁸. Porém, a produção do longa é interrompida por “falta de apoio financeiro das autoridades governamentais e da iniciativa privada” (LEÃO; BENFICA; 1995, Pg. 97). Não foram encontradas informações sobre o que restou do material produzido, onde ficou armazenado e mais detalhes sobre a desistência do projeto na bibliografia e fontes analisadas, apenas uma

¹⁷ É o nome dado pela Kodak ao seu processo de impressão colorida em filmes, introduzido pela primeira vez em 1950, que, paulatinamente, substituiu o filme em Preto e Branco.

¹⁸ Correio Braziliense, 19 de outubro de 1966, P. 2.

menção da própria Pinheiro sobre a vontade que ela teria de que seu sobrinho afilhado, Gerson Arrais Neto, continuasse o trabalho (ZORZETTI, 2014, p. 162).

Ela era uma renomada atriz, com 40 anos de carreira no teatro, que se dividiram entre Goiânia e São Paulo. Após seus sucessos na Rádio Clube de Goiânia e no teatro, ela vai para São Paulo estudar artes dramáticas junto à sua irmã Florami, em 1951. Amigos a teriam convencido a voltar pra Goiânia sob a justificativa de que a cidade teria “mudado”, e que já seria possível que a, então, já respeitada atriz Cici Pinheiros, pudesse produzir teatro em Goiânia. Assim, ela monta a *Companhia Cici Pinheiro* em 1953, e, na elaboração de sua segunda peça nesta nova fase, a *Deslumbramento*, de Keith Winter, ela não “causa boa impressão” por uma simples encenação polêmica na época. Para dirigir a peça, o convidado foi seu amigo de São Paulo, João Ângelo Labanca. Este teria proposto na peça uma cena de “beijo ardente” entre a personagem de Cici Pinheiros e o do ator Willian Aia. “Foi o primeiro beijo dado no teatro goiano e o início do inferno para Cici Pinheiro” (ZORZETTI, 2014, p. 144).

Neste sentido, uma citação sobre a capital Goiânia nesse período de movimentação cultural:

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; OLIVEIRA; ARRAIS, 2016, Pg. 129)

Esse foi um breve retrato sobre a primeira tentativa de produção cinematográfica em Goiás, não muito bem-sucedida, por sinal. Pode ser que este gesto pioneiro de Cici Pinheiro (1929-2002) tenha “encorajado” as futuras tentativas de produção cinematográfica no estado, como é o caso do seu companheiro de Teatro João Bennio, tendo, inclusive, juntos realizados diversas parcerias, a quem é creditado o primeiro filme goiano. Nascido em Mutum, Minas Gerais, Bennio já havia trabalhado com cinema em 1954 quando interpretou um personagem louco no filme da Companhia Vera Cruz *Candinho*. Sua estreia em Goiânia se deu em 17 de julho de 1955, a convite dos

goianos Emerson Septímo e Diodato Ungarelli (LEÃO; BENFICA, 1995). Em 1960 funda o Teatro de Emergência, uma casa de teatro alternativa com o objetivo de movimentar a cena teatral na cidade. A estreia se deu com a peça *A raposa e as uvas*, de Guilherme Figueiredo – que, por ironia do destino, era irmão de um dos futuros presidentes da república durante a ditadura militar João Baptista Figueiredo, que veio a finalizar as atividades do Teatro de Emergência. O advogado e jornalista Oscar Diaz, amigo de João Bennio deu o seguinte depoimento em *Memória do Teatro Goiano – a cena na capital*, de Hugo Zorzetti:

Todo mundo ia para o Teatro de Emergência: o local de encontro da cultura em Goiás, daquela época, e o Bennio abriu o Teatro de Emergência, o Noé Sandino encenou espetáculos [...]. Então, o Bennio era um cara muito democrata, muito aberto, eu acho que foi por causa disso que ele conseguiu reunir tanta gente boa em torno dele, no tempo que ele fazia o trabalho dele em Goiás.

Agora, infelizmente, isso durou muito pouco tempo... isso durou cerca de quatro anos, não mais do que isso. Porque quando os militares deram o golpe e fizeram a intervenção em Goiás, aí acabou: o Bennio foi preso, eu fui preso, Hugo Brockes foi preso... todo mundo em cana... Porque o trabalho de arte, todo e qualquer trabalho de cultura para eles era subversão. E o mais interessante: a sociedade goiana, embora fosse agrária, de direita, reacionária, no caso do Bennio, essa sociedade foi muito simpática com relação às perseguições que foram feitas com os artistas em Goiás. O pessoal ficou revoltado, queria ajudar, as pessoas iam visitar o Bennio, levar cigarro para ele, então eu acho importante ressaltar isso (2014, Pg. 218).

Após esse episódio que resultou no fechamento do Teatro de Emergência e que levou Bennio a responder inúmeros Inquéritos Políticos Militares, ele muda-se para o Rio de Janeiro em 1966. Porém, volta à Goiânia no ano seguinte e funda a Bennio Produções Cinematográficas, dando outros contornos à sua carreira artística. Sua produtora foi um marco na produção cinematográfica em Goiás, sendo, inclusive, responsável pela produção do primeiro longa-metragem e primeiro filme do estado. Trata-se da película *O Diabo Mora no Sangue*, com o estreante na direção Cecil Thiré (1943) - filho de dois antigos profissionais da Vera Cruz, Carlos Arthur Thiré, diretor da Companhia, e Tonia Carrero, uma das musas da empresa, tendo estudado artes dramáticas com o diretor italiano que também trabalhou para Vera Cruz, Adolfo Celi, e que futuramente se consagrou como ator em programas humorísticos e telenovelas - rodado em 1967 e lançado em 1968. O filme narra a história de dois irmãos Júlio e

Maria – interpretados, respectivamente, por João Bennio e Ana Maria Magalhães – que, sem os pais, vivem às margens do Rio Araguaia. Enquanto Júlio mantém relações com uma viúva, com cinco filhos, que vive na região; sua irmã, Maria, é desejada por um dos moradores que também vive ali, o Ferrugem. Com a chegada de alguns turistas ao rio Araguaia, Júlio aceita trabalhar como guia turístico deles. A presença destas pessoas recém-chegadas e seus costumes abalam a cotidianidade das relações entre os personagens. Garotas de biquínis namorando rapazes que se divertem com a animada música que compõe a trilha sonora, parecem despertar em Júlio novos sentimentos em relação à sua irmã. A intriga, então, gira em torno do relacionamento incestuoso dos irmãos.

No próximo capítulo, iremos abordar esta e outras produções de Bennio e de Jocelan Melquíades de Jesus – no caso, o seu curta metragem de 1968 *A Fraude* –, além da trajetória de Cici Pinheiro até se arriscar na produção do que poderia ter sido o primeiro filme goiano. A análise fílmica de cada obra será um dos instrumentos utilizados por esse trabalho com o propósito de contribuir para a construção de um quadro desse primeiro ciclo de produção do cinema no estado. Nesse caso, as informações contextuais apresentadas até aqui são fundamentais para situarmos os filmes e compreendermos suas principais semelhanças e diferenças. Assim como, também, as trajetórias artísticas de cada uma dessas três personalidades. A imprensa local e, sobretudo, a imprensa de outras regiões, como a do Distrito Federal e do Rio de Janeiro, foram também utilizadas na tentativa de mensurar a repercussão dessas obras durante os anos de 1960 e 1970. Como veremos, não foram produções que se restringiram apenas a nichos específicos de artistas locais, sem algum tipo de circulação dentro e fora do país. Pelo contrário, no caso de Bennio, por exemplo, um de seus filmes, *O Diabo Mora no Sangue*, chegou até a representar o Brasil em festivais como de San Sebastian e Karlovyvary. Nesse sentido, esse primeiro ciclo das produções cinematográficas de Goiás constituem um conjunto de obras que também se distanciam tematicamente e esteticamente entre si, inclusive entre as próprias obras de Bennio, e que serão apontadas durante as análises do capítulo a seguir.

CAPÍTULO III

PRODUÇÃO: ANÁLISE DOS PRIMEIROS FILMES GOIANOS;

Como veremos logo adiante, em Goiás, a partir dos anos de 1960, houveram diferentes tipos de produções cinematográficas objetivos, também, distintos. De alguma forma, eles estiveram conectados com algumas dessas experiências de cinema no Brasil narradas nos capítulos anteriores, seja em busca de referências como também influenciando outras trajetórias. Compreender algumas das características do estado goiano em relação ao contexto histórico em que nosso objeto se situa, é importante na medida em que consiga minimamente mensurar os acontecimentos relacionados com o surgimento de suas primeiras atividades de produção cinematográfica. Portanto, nesse capítulo analisaremos as trajetórias e obras de três personalidades que consideramos pioneiras na produção cinematográfica em Goiás: Cici Pinheiro (1929-2002), João Bennio (1927-1984) e Jocelan Melquíades de Jesus.

Para esse trabalho, em termos de fontes, cada um deles possui especificidades que precisam ser destacadas logo de início. Acerca de Pinheiro, não possuímos registros do que poderia ter sido o primeiro filme de longa-metragem produzido em Goiás, *O Ermitão de Muquém*, que, por falta de financiamento, teve sua produção interrompida em meados de 1966. Por sorte – e é por sorte mesmo, uma vez que esses primeiros filmes sequer tiveram um trabalho de preservação por parte de instituições do estado –, de João Bennio conseguimos acesso à todas as suas obras produzidas pela Bennio Produções, embora alguma delas, como é o caso de *O Diabo Mora no Sangue* (1967) e *Simeão, o Boêmio* (1970), estão em mal estado de preservação. Já de Jocelan, a dificuldade maior foi de encontrar informações sobre ele mesmo. Seu filme, *A Fraude* (1968), é um curta-metragem que, felizmente, esse trabalho teve acesso. Porém, sobre a trajetória do diretor e autor, e alguma outra informação sobre a produção do curta carecem de fontes. Na historiografia do cinema brasileiro os núcleos de produção cinematográfica que mais se solidificaram correspondem aos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, embora encontramos ciclos alternativos em outras regiões do país em diferentes épocas. São os casos, por exemplo, de Minas Gerais, em Belo Horizonte, Pouso Alegre e Cataguases; de Recife, no Pernambuco – que, sobretudo hoje, é um dos espaços de estudo e produção mais efetivos do cinema nacional –; Porto Alegre, no Rio Grande do Sul; e, que compõe o interesse desse trabalho, no estado de Goiás, além de

outras experiências não mencionadas. No trabalho de Paulo Emílio Sales Gomes, *Cinema – Trajetória no Subdesenvolvimento* (1996), percebemos o agravamento das dificuldades quando se trata de pesquisa do nosso cinema, uma vez que boa parte dos filmes das primeiras décadas do século XX se perderam pela falta de preservação, de alguns deles sequer restaram registros fotográficos além de algumas informações catalográficas.

Como já explicado no capítulo anterior, em Goiás, a primeira sala de cinema foi inaugurada no dia 13 de maio de 1909 na então capital do estado, a Cidade de *Goiás*, no Theatro São Joaquim, que foi arrendado ao Major Domingos Gomes de Almeida pelo Governo estadual. Considerando que o evento histórico que marcou a “invenção” do cinema foi a sessão pública promovida pelos irmãos Lumière no *Gran Café* em Paris, em dezembro de 1895, com o filme *La sortie de l’usine Lumière à Lyon*, em que mostra trabalhadores saindo de uma de suas fábricas na cidade de Lyon, podemos considerar que, desde muito cedo, o cinema esteve presente em Goiás. Com a construção da nova capital, *Goiânia*, e, junto com ela, uma nova orientação política e institucional, o projeto de *modernidade* passa a ser um horizonte a ser alcançado por seus habitantes. Pelo menos, na perspectiva daqueles que decidiam os rumos políticos do estado.

Nesse sentido, as artes, e suas diferentes modalidades, se tornaram um campo de articulação deste ideal de modernidade em choque com as contradições que isso representaria para o estado e até mesmo para a nova capital. Um dos possíveis marcos, a partir dos quais podemos observar isso, diz respeito as primeiras tentativas de institucionalizações de escolas artísticas, já mencionadas no segundo capítulo deste trabalho. Contudo, o que nos interessa em particular, diz respeito ao início das atividades de produção cinematográfica em Goiás. Aqui cabe uma advertência. Por “atividades de produção cinematográfica em Goiás” entendemos que se trata dos filmes realizados em Goiás por pessoas ou grupos que possuíam vínculos pessoais e afetivos com o estado, dispondo, portanto, de modos de produção específicos da realidade institucional próprios da região.

A ideia de assentar as artes produzidas em Goiás a partir de um conceito específico de modernidade engendrou regionalismos que, ao que parece, pretendiam produzir identidades locais para cada tipo de manifestação artística com a alcunha de “goiano” ou “goiana”. Ou seja, “teatro goiano”, “música goiana”, “cinema goiano”, etc.

É nesse sentido, de um ponto de vista mais “institucional”, diríamos, que pretendemos recortar as primeiras iniciativas em termos de produção cinematográfica.

Voltando ao tema da má preservação das obras do nosso cinema nacional, foi possível recuperar e preservar, embora não de forma ideal, grande parte dos primeiros filmes produzidos em Goiás. Soma-se a isso também o fato de que esses acontecimentos ocorreram em meados dos anos de 1960, o que facilita o contato com esses materiais. De toda forma, alguns filmes estão em más condições, como é o caso do filme *O Diabo Mora no Sangue*, e também *Simeão, o Boêmio*, ambos de João Bennio, e também da perda total de qualquer registro fílmico, como em *O Ermitão de Muquém*, de Cici Pinheiro, que não chegou a ser finalizado, por exemplo.

O acesso a esse material não esteve disponível no início dessa pesquisa, foi sendo recuperado com esforços de diversas pessoas engajadas com a memória e preservação do cinema em Goiás e sendo disponibilizados aos poucos. Alguns dos títulos que serão analisados aqui podem ser encontrados na plataforma do YouTube, porém com qualidade inferior ao próprio estado de preservação que, como já dito, não é o ideal. Portanto, devemos considerar que as análises decorridas ficaram parcialmente comprometidas devido ao estado de exibição de alguns títulos, sobretudo *O Diabo Mora no Sangue* (1968), *Simeão, o Boêmio* (1970) e *A Fraude* (1968). Em relação aos longas do Bennio, existem cópias deles nos arquivos da Cinemateca Brasileira em película. Um trabalho de restauração e digitalização desse tipo material custaria muito caro, inviabilizando ainda mais a tentativa de preservação. Nos resta, a partir de editais públicos, tentar custear o trabalho daqueles que estão em estado mais crítico, porém é um esforço que depende, também, da sensibilidade do poder público para lançamento de linhas de fomento para esse tipo de restauração. É um trabalho que, quem sabe, consiga se realizar nos próximos anos.

Voltando às produções, vale mencionarmos as primeiras experiências audiovisuais em Goiás e que, posteriormente, foram importantes para os primeiros filmes de *ficção* no estado. Para cada tipo de produção audiovisual, existem grandes diferenças em termos de fluxo de trabalho, etapas a serem percorridas, linguagem, equipamentos, equipe, funções, formato, destinos comerciais, entre outras coisas. Porém, o que consideraremos aqui é que, embora sejam distintas, as formas, sejam elas o cinema, o cine-jornalismo, a TV ou os comerciais, elas se utilizam de um aparato técnico, senão comum, ao menos adaptável. E vale destacar que ainda hoje, em que

câmeras, gravadores de som, computadores apropriados para suportarem softwares de pós-produção, luzes, etc, são mais acessíveis e portáteis, não deixam de ser equipamentos de alto custo, entre os anos 1950 e 1970, essas dificuldades eram ainda maiores. E foi durante esses anos que surgem as primeiras experiências relacionadas à audiovisual, de uma forma geral, no estado de Goiás.

Uma das primeiras experiências, foi o Cinejornalismo. No final dos anos 1940, dois documentários foram produzidos pela produtora Cacioca Cinédia, sendo eles *Goiás Pitoresco* (1948) e *Goiânia, Cidade Caçula* (1949). Foram produções encomendadas a uma empresa de outro estado para a divulgação da, então, capital mais nova do País. Poucos anos depois, na década de 1950, uma breve experiência de cinejornalismo inicia-se em Goiânia, a partir da iniciativa do libanês radicado na capital Jamil Merjane, que foi o cinejornal *Atualidades do Planalto*, exibido nos cinemas de Goiás e de outros estados brasileiros. Em depoimento publicado no livro de Beto Leão e Eduardo Benfica, *Goiás no Século do Cinema*, Merjane explica um pouco do início dessa sua experiência:

Em 1956 vim para Goiás em virtude da construção de Brasília. Como aqui em Goiânia não tinha ninguém do ramo, eu comecei a fazer reportagem e fotografia ao mesmo tempo. Logo em seguida deixei a fotografia de lado e fiquei somente com o cinema, fundando a Carajás Filmes. Eu filmava aqui e levava para o Rio de Janeiro, onde o Souza Júnior editava e o Cid Moreira fazia a locução. Assim foi até 1965 (...) De 1956 a 1976 eu produzi o noticiário Atualidades do Planalto. Toda semana era realizado um cinejornal com assuntos de Goiás e Brasília, além do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Ferais, exibido nesses estados (LEÃO; BENFICA, 1995, p. 143)

Segundo Merjane, a Carajás Filmes durou 20 anos entre *Atualidades do Planalto* e documentários que eram encomendados, como foi o caso do documentário que a TV Brasília teria lhe solicitado sobre a construção da estrada Belém-Brasília no período da ditadura e que, depois de terminado, foi apreendido pela Polícia Federal “porque continha muitas imagens de Juscelino Kubistchek” (LEÃO; BENFICA, p. 144), e, assim, o filme se perdeu. Ele teria produzido também, em 1964, um documentário em 16mm sobre a queda de Mauro Borges pela ascensão dos militares na ocasião do Golpe de 1964, quando ele era Governador de Goiás. Desse trabalho temos apenas a menção do próprio Merjane. Ele relata que sua experiência como documentarista começou em setembro de 1952 quando fez uma reportagem sobre o movimento estudantil no Espírito Santo trabalhando como fotógrafo, onde lá conheceu um cinegrafista chamado Geraldo

Alves, com quem aprendeu o ofício do cinejornalismo. Como já mencionado, logo em 1956, ele vem para Goiânia, em função da construção de Brasília, e começa a produzir aqui no estado.

Na plataforma do Youtube está disponível um de seus filmes intitulado *Morrinhos Comemora seu 121º aniversário*¹⁹. Trata-se de um vídeo institucional, provavelmente financiado pelo Governo do Estado, produzido por volta de 1966, ano em que Otávio Lage (1924-2006) assumiu o Governo de Goiás. Nele, o governador aparece e é mencionado diversas vezes, ao lado de outros nomes políticos e representantes de instituições, em uma espécie de apologia de sua recente administração. Imagens de comícios, pessoas aplaudindo, crianças se divertindo e do Governador se alternam entre as atividades retratadas sob a narração de uma voz imponente.

Outro momento importante concomitante a essa experiência do cinejornalismo relaciona-se com o surgimento da TV em Goiás. A primeira emissora do país, TV Tupi, foi fundada no dia 18 de setembro de 1950; poucos anos depois, por volta de 1957 ou 1958, a Rádio Anhanguera teria contratado uma equipe para fazer transmissões que duraram apenas dois ou três dias, mas que teria impactado os moradores da cidade, segundo Iúri Rincon Gondinho (2011). Vale ressaltar que o aparelho de TV no Brasil, em um primeiro momento, era um equipamento caro e que nem todo mundo podia ter acesso. Sergio Mattos, em *Um Perfil da TV Brasileira*, publicado em 1990, chega a estabelecer ciclos temporais no desenvolvimento da televisão no País. No período entre 1950-1964, ele atribuiu o título de “A Fase Elitista”. Segundo levantamento da Associação Brasileira de Indústria Elétrica e Eletrônica (ABINEE), apresentada no trabalho de Mattos, em 1950 o Brasil inteiro contava com 200 unidades de televisores com uma população estimada de aproximadamente 51 milhões de pessoas, segundo o IBGE publicado em 1956. A título de comparação, 10 anos depois, em 1960, com uma população estimada em 72 milhões de habitantes, o Brasil possuía 598.000 televisores, segundo as mesmas fontes do levantamento da ABINEE, o que corresponde a 0,8% de televisões em relação à população.

Contudo, já nos anos de 1960 é quando a televisão começa a ultrapassar as outras mídias em investimentos publicitários. Uma outra tabela presente na pesquisa de

¹⁹ Youtube, 30 out. 2014. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=SEf-7FA-OyU> >. Acesso em: 21 jun. 2018.

Mattos, da Propaganda e Meio & Mensagem, do Grupo Mídia, em 1964 a televisão já consumia 36% das verbas publicitárias, ao lado de 16,4% para jornais, 19,5% para revistas, 23,4% para rádio e 4,7% outros. Nesse mesmo ano, o número de televisores teria aumentado para 1.663,00 unidades com uma população estimada de 81.751.802 milhões de habitantes. É justamente no ano em que inicia a “Fase Populista”. De acordo com Sergio Mattos:

No Brasil, durante os 21 anos de regime militar (1964-1985), o financiamento dos “mass media” foi um poderoso veículo de controle estatal, em razão da vinculação entre os bancos e governo. A concessão de licenças para a importação de materiais e equipamentos e o provisionamento, por parte do governo, de subsídios para cada importação têm influenciado a ponto de levarem os meios de comunicação de massa a adotarem uma posição de sustentação às medidas governamentais (MATTOS, 1982^a in MATTOS, 1990).

Essas informações são importantes para compreendermos o contexto nacional em que a TV surge, e embora não tenhamos informações precisas de dados específicos sobre Goiás, são indicadores que nos ajudam a entender o impacto econômico e social desse novo meio de comunicação e a quais classes sociais, a priori, ele se direciona durante seu processo de desenvolvimento.

Após a primeira transmissão ao vivo no estado de Goiás, da Rádio Anhanguera, em circuito fechado, a primeira emissora goiana de fato, com atividade regular, veio da “concorrência” no dia 6 de setembro de 1961, que era a TV Rádio Clube -ligada a rede de meios de comunicação do Diários Associados de Assis Chateaubriand (1892-1968). Porém, segundo depoimento de Carlos de Souza, em *Imprensa Goiana – Depoimentos para a Sua História*, de 1980, a TV Rádio Clube, nesse primeiro momento, funcionava clandestinamente, e a primeira a funcionar oficialmente teria sido a TV Anhanguera, que entrou no ar no dia 23 de outubro de 1963 com o programa *A Hora do Ângelus*, com narração de Sélem Domingos e texto de Jávier Godinho, programação, inclusive, que existe até hoje.

Tanto o cinejornalismo, como esse primeiro momento da TV goiana são marcados por trabalhos institucionais, programas jornalísticos, de entrevistas, propagandas comerciais, religiosos, entre outros. Os programas de entretenimento surgiam aos poucos compondo futuramente uma grade de programas locais. A

radionovela foi um tipo de narrativa de folhetim que teve início no Brasil em 1941 com *Em Busca da Felicidade*, transmitida pela Rádio Nacional, e que rapidamente se popularizou país afora. Em Goiás, a primeira radionovela foi *Era Uma Senhora Mais Brilhante que o Sol*, escrita por Cici Pinheiro (1929-2002) em 1951, a quem será dedicado o próximo subtópico dada a importância e relevância de sua trajetória para as artes em Goiás. Logo a televisão “importaria” os sucessos dessas ficções populares dramatizadas por radioatores e radioatrizes através da produção das novelas televisivas, que, no Brasil, fazem muito sucesso até os dias de hoje. Será apresentado a seguir um pouco da trajetória de Cici Pinheiro que se confunde com os primeiros passos das narrativas audiovisuais de ficção produzidas no estado.

CICI PINHEIRO

A pioneira do Audiovisual em Goiás

Nascida no dia 5 de junho de 1929 em Orizona, Goiás, Floracy Alves Pinheiro, mais conhecida posteriormente como Cici Pinheiro, entrou no teatro de Otavinho Arantes, Agremiação Goiana de Teatro (AGT), segundo ela mesma, em depoimento cedido em 2001 a Vera Gomes, pela Divisão do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, como forma de vencer a timidez (ZORZETTI, 2014). Aos poucos foi vencendo o acanhamento e rapidamente se tornou a primeira atriz da AGT. Como reconhecimento pelo sucesso rapidamente alcançado, foi convidada a participar de programas de rádio, nos quais realizou diversos trabalhos. Em 1951, a convite de Abílio Lopes, começou a produzir o programa *Magazine no ar* na Rádio Brasil Central. Nessa mesma rádio, também produziu os programas *Cinema em revista* e *Noturno romântico*, sendo a primeira voz feminina no Rádio em Goiás.

Segundo depoimento de Pinheiro à Zorzetti no livro *Memórias do Teatro Goiano* (2014), esses trabalhos eram muito mal remunerados, obrigando-a a arrumar empregos paralelos enquanto desenvolvia suas atividades artísticas. Nessa época trabalhou na Companhia Nacional de Seguros como vendedora de apólices. Foi ela também responsável pela autoria da primeira radionovela de Goiás, realizada sob convite da Rádio Clube de Goiânia na ocasião da visita da imagem de Nossa Senhora de Fátima a Goiânia, trabalho em que também interpretou.

Essa radionovela eu escrevi de maneira que o último capítulo fosse ao vivo. O último capítulo era a chegada de Nossa Senhora de Fátima a Goiânia. Foi quando eu fiquei mais conhecida por todos aqueles Senhores e Senhoras católicos. Levei um susto tremendo quando o padre falou o meu nome e distribuiu um panfleto na igreja dizendo para as pessoas assistirem a novela. Aquilo foi uma coisinha gostosa, faz um calor no coração da gente... Fui, então, a primeira pessoa que escreveu radionovela (PINHEIRO, 2001 in ZORZETTI, 2014, p, 143).

São histórias de amor, foi também outra radio novela produzida, dirigida e interpretada por ela. Ainda nos anos 50 muda-se para São Paulo onde encontrou com sua irmã Florami Pinheiro, que já morava lá e estudava artes dramáticas, para se dedicar profissionalmente ao teatro, onde contracenou com Madalena Miklos, Maurício Sherman, João Ângelo Labanca, entre outras personalidades conhecidas do teatro na época. Outra profissão que desempenhou na capital paulista foi a de dublagem de filmes, tendo feito a voz do personagem Tonho, interpretado por Jurandir Pimentel, e também para a televisão, pois o teatro não lhe asseguraria suficientemente recursos para subsistência. Em depoimento no livro *Goiás no Século de Cinema*, de Belo Leão e Eduardo Benfica, ela destaca que durante esse período foi contratada da TV Paulista, que depois teria se transformado na TV Globo de São Paulo, e também conheceu e tornou-se amiga de Abílio Pereira de Almeida (1906-1977), diretor da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, com quem teria aprendido muito. Um dos filmes dirigido por Abílio Pereira de Almeida foi *Candinho* (1953), filme que contou com a presença de Amácio Mazzaropi (1912-1981) – sendo o filme em que ele constrói seu “personagem definitivo” a partir do arquétipo do caipira paulista com os trejeitos no andado, na performance, etc., e que posteriormente se tornaria um dos produtos mais bem sucedidos da Vera Cruz -. Este filme, curiosamente, contou com a participação de João Bennio, outra importante personalidade do cinema em Goiás como veremos mais adiante, interpretando um louco de um hospício.

No livro *Memória do Teatro Goiano*, de Hugo Zorzetti, Cici Pinheiro, durante uma visita à Goiânia quando estava de férias da TV Paulista, teria decidido voltar para a capital após alguns amigos a terem convencido em montar sua própria companhia de teatro na capital. Foi quando criou a Companhia Cici Pinheiro, que estreou com a peça de Pedro Bloch (1914-2004) *Morre um gato na China*, embora não precise a data em que ocorreu a estreia. Nesse mesmo livro, há um grande descontentamento do autor, Hugo Zorzetti, do descaso com os artistas locais e o conservadorismo no estado que

teriam prejudicado, inclusive, a carreira de Cici Pinheiro, que além de não ter recebido o devido reconhecimento, sofreu com julgamentos morais devido a um episódio estarrecedor que envolveu mais um de seus “pioneirismos”.

Figura 4 - Cici Pinheiro no teledrama “O Velório”.



Teledrama apresentado pelo Canal 5 d TV Paulista. Acervo da Família". (ZORZETTI, 2014, p. 171)

Tal episódio, já narrado no segundo capítulo, aconteceu durante a apresentação da segunda peça de sua recém-criada companhia. A obra escolhida foi *Deslumbramento*, de Keith Winter, dirigida por João Ângelo Labanca, renomado ator e diretor de teatro brasileiro e um dos responsáveis pela fundação da Companhia Os Comediantes, referência na história do teatro brasileiro, e com quem ela já tinha trabalhado em São Paulo e feito amizade. O problema surgiu quando ocorria a apresentação da peça, e, em dado momento, Cici Pinheiro teria dado um beijo ardente no ator William Aia, ação proposta pelo próprio Labanca. Contudo, tratava-se do primeiro beijo do Teatro em Goiás, segundo Zorzetti, e que, ao invés de reconhecimento, lhe trouxe muitas dores de cabeça e alcunhas desagradáveis.

Segundo Zorzetti:

Goiânia era, na década de 1950, uma cidade de 53.389 habitantes, segundo censo do IBGE. Uma típica cidadezinha de porte médio do interior do Brasil. As famílias, na sua grande maioria oriundas do interior do estado, ou eram desprovidas de educação ou traziam consigo os estigmas de uma formação rigorosa, marcada pelas escolas de orientação religiosa, algumas de modelos importados dos Estados Unidos e da Europa. Aliás, dizer que uma pessoa tinha estudado numa “escola de freiras” ou numa “escola de padres” era, na época, atribuir-lhe uma moral ilibada e costumes insuspeitos. As reações a qualquer nota destoassem do rigor desse código moral que, na maioria das vezes, se assentava apenas na ignorância e no atraso intelectual podiam ser de uma violência assustadora. A família era o reduto santificado daquela gente. Em nome da família podia-se cometer os mais condenáveis desatinos e ficar-se amparado moral e até penalmente. O adultério era crime sem fiança no seio das famílias, muitas vezes cobrado com sangue, no caso das mulheres (2014, 145).

Figura 5 - Cici Pinheiro ao lado de Heloísa Mafalda.



Zorzetti dedica mais algumas páginas descrevendo a Goiânia p. 172). conservadora que “vitimou” Cici Pinheiro no reinício de sua volta para Goiás. Um depoimento da própria Pinheiro sobre o ocorrido descreve um pouco o impacto que aquele beijo representou em sua vida dali para frente.

No outro dia, eu não tive acesso a nenhum lar em Goiânia. Fui tachada como prostituta. Eu não tinha mais ambiente em Goiânia depois do beijo. Tanto é que até hoje eu não sou muito de sair de casa nem visitar pessoas. Eu me acostumei, eu não saio para lugar nenhum. Um dia eu fui representando a família em uma festa e

percebi que, quando eu entrei, bateu um baita mal-estar no pessoal, do tipo “é ela, é ela que beijou, essa biscate não vale nada”... eu nunca liguei pra isso, eu nunca dei bola mesmo, mas eu achava chato. Então, voltei para São Paulo (PINHEIRO, 2001 in ZORZETTI, 2014, P. 150).

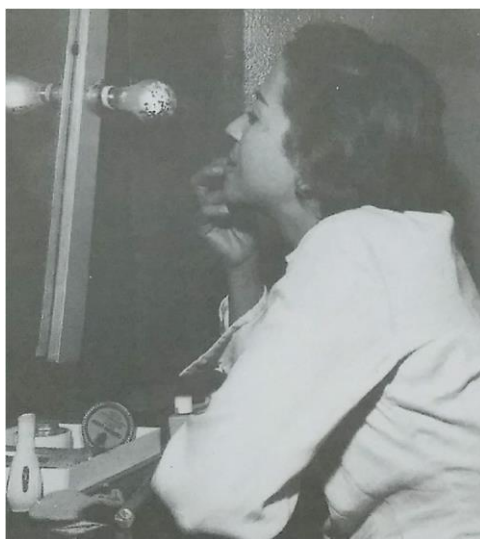
De volta a São Paulo, Cici entra para o Teatro Brasileiro de Comédia, onde teria convivido com Flávio Rangel, Augusto Boal, Walmor Chagas, Raul Cortez, entre outros. Zorzetti menciona, provavelmente a partir dos depoimentos de Cici Pinheiro, que em 1958 o estúdio teatral que teria montado, ao lado de Milton Ribeiro, Filipe Carone, Hermillo Borba Filho e Armando Bógus, começou a perder seus fundadores, e, então, passou a direcionar sua carreira artística para o Rádio e a televisão, onde trabalhou em teleteatros²⁰ e outros programas de entretenimento. Fez parte do elenco da novela da TV Paulista *David Copperfield*, adaptada da obra de Charles Dickens por Líbero Miguel; trabalhou também no programa humorístico *A praça da alegria*, com Ronald Golias e Manoel da Nóbrega, que posteriormente passou a se chamar *A Praça é Nossa* e, para a mesma emissora, escreveu e produziu o programa *Teatro em Três Tempos* (ZORZETTI, 2014). A partir de 1961 voltou a trabalhar com teatro. Tempos depois, teria recebido um telefonema da TV Rádio Clube de Goiânia a convidando para que ela voltasse a capital para ocupar o cargo de diretora artística e ela aceita o convite. No total, Cici Pinheiro teria morado 9 anos em São Paulo, segundo depoimento da artista no livro de Leão (1995, p. 150).

Mais uma vez de volta à Goiânia, sua estreia na televisão local foi com a peça adaptada, *Do Outro Lado*, primeiro teleteatro goiano. Sua permanência na emissora não durou muito após um desentendimento com o diretor Pedro Braga da TV Rádio Clube. Muda-se para Ribeirão Preto e por insistência da família retorna novamente à capital goiana agora com um emprego na OSEGO, órgão da Secretaria de Saúde de Goiás, como auxiliar de pesquisa, por volta de 1964 (ZORZETTI, 2014). A antiga sede da TV Anhanguera ficava na Avenida Anhanguera de fundo para a Rua 8, onde acontecia o movimento de maquinário, cenários, convidados, etc. A repartição na qual Pinheiro trabalhava ficava de frente e, assim, ela acompanhava toda a movimentação na emissora. A essa altura, tinha um projeto de adaptar para a televisão o romance de A. J.

²⁰ *Teleteatro* era o nome dado a peças teatrais que eram transmitidas ao vivo no início da TV brasileira durante a década de 1950. Possuía fortes influências da radionovela, que se popularizaram nos anos de 1940, e deu origem as novelas televisivas que conhecemos atualmente, que foram se modificando, incorporando elementos do cinema e, ao mesmo tempo, adquirindo linguagem própria.

Cronin, *O Castelo do Homem sem Alma*²¹, e decidiu sondar na emissora a possibilidade de trazer para a televisão goiana a experiência do teleteatro adquirida em São Paulo²². A ideia foi aceita e Cici Pinheiro teve que arcar com o investimento. Para que o projeto pudesse sair do papel, ela conta em depoimento, que seu irmão ajudou com uma parte, Waldir Rosa com outra, e ela investiu no figurino, tudo produzido de forma bem modesta de acordo com as possibilidades.

Figura 6 - Cici Pinheiro no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).



“No Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Cici fez *Do Outro Lado da Rua*, sob a direção de Flávio Rangel. Acervo da Família” (ZORZETTI, 2014, P. 174).

Assim, foi ao ar, em 1965, a primeira novela goiana, que levou o título de *Família Brodie*, que nada mais era que o subtítulo do livro *O Castelo do Homem Sem Alma* publicado no Brasil. Muito provavelmente seguiria a linguagem do teleteatro, porém dividida em capítulos. Embora o *Videotape* tenha chegado no Brasil em 1960, possibilitando registros dos conteúdos televisivos, toda a programação da TV nesse momento em Goiás era transmitida ao vivo. Com isso, toda essa memória de nossa televisão, a partir dos próprios programas e conteúdos produzidos, perdeu-se no tempo.

²¹ Em depoimento para Vera Gomes, da Divisão do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Goiânia, em 2011, Cici Pinheiro afirma que *O Castelo do Homem sem Alma* seria um romance de J. Gomes. Porém, o autor do romance foi o suíço A. J. Cronin. Optamos por substituir pela informação com a autoria correta.

²² Essa mesma peça já teria sido adaptada para radionovela conforme registro feito pela Revista do Rádio, do Rio de Janeiro, na edição 215 de 20 de outubro de 1953.

Na seção “Televisão”, página 3 do 2º caderno do Correio Braziliense de 24 de dezembro de 1965, há a seguinte menção aos seus trabalhos:

Falar sobre Cici Pinheiro é falar diante de grandes estímulos a uma mocidade artística goiana. Porque Cici soube levar aos jovens de sua terra essa chama de dinamismo que anima e enobrece a TV Anhanguera, na capital vizinha. Produziu ela, e dirigiu, a primeira telenovela “ao vivo” em Goiânia, a famosa “A Família Brodie”, sucesso absoluto de audiência local. Outra novela, “O Drácula” já se encontra por volta do 30º capítulo. Lançará em 66 “O Judeu”, outro trabalho no mesmo gênero. Sua equipe, a equipe de Cici Pinheiro, abraçou títulos de “melhores do ano em Goiás” em todos os concursos goianos. Agora, essa atriz de peso e de valor lançará filmes para TV rodados também em seu estado natal. Localizando uma série de contos regionais de sua gente, desse seu povo amigo e dedicado que oferece a Cici Pinheiro, como nós, o melhor penhor da admiração e justa solidariedade diante de uma paladina artística no Planalto Central brasileiro. Parabéns, nossa irmã! (FREITAS, 1965, p. 3)

Em *História da TV em Goiás*, livro de Iúri Rincon Gondinho publicado em 2011, essa telenovela teria rendido outro episódio de desalento para Cici Pinheiro, quando ela foi chamada a delegacia para prestar esclarecimentos sobre um beijo dado na novela quando ainda faltavam 15 minutos para 23h00 (p. 30). Nesse mesmo trabalho, há uma informação que contradiz com a matéria do Correio Braziliense. Gondinho afirma que em 1968 outra novela iria ao ar na TV Anhanguera. Se tratava de *Drácula, o rei da noite*. Contudo, no excerto mencionado acima, que data de 1965, a novela já se encontrava “por volta do 30º capítulo”. Tampouco obtivemos maiores informações sobre o projeto *O Judeu* que teria sido levado a cabo no ano seguinte.

Em São Paulo, a pioneira da teledramaturgia em Goiás já havia tido experiências com cinema além de conhecer profissionais da área com quem disse ter aprendido muito, sobretudo com Abílio Pereira de Almeida, como já comentado anteriormente. É, então, durante os anos de 1966/67 que Cici Pinheiro ingressa em seu novo projeto, inédito tanto em sua carreira quanto para o estado de Goiás: a produção do primeiro longa-metragem de ficção goiano. Ela assinaria direção, roteiro e produção do filme, que se baseava na obra de Bernardo Guimarães *O Ermitão de Muquém*. Segundo a autora, sua vontade seria “mostrar a origem da história da Romaria de Muquém para todo o Brasil” (LEÃO; BENFICA, 1995, p. 149). Nesse livro, ela menciona que o custo total teria ficado em 80 milhões de cruzeiros. Contudo, a edição 1.946 de 7 de outubro

de 1966 do Correio Braziliense afirma que o longa estaria orçado em 150 milhões de cruzeiros. De todo modo, Pinheiro teria conseguido arrecadar apenas 15 milhões arranjados pelo então governador Otávio Lage (p. 150). Infelizmente o filme teve sua produção interrompida devido as dificuldades financeiras. A própria Pinheiro afirma em depoimento: “(...) Ainda quero, com o meu sobrinho afilhado [Gerson Arrais Neto] que está fazendo cinema, continuar” (ZORZETTI, 2014, p. 162), se referindo ao *Ermitão de Muquém*.

Figura 7 - Marly Vieira e Wagner Pena durante a produção de O Ermitão de Muquém.



Fonte: Jornal Correio Braziliense, edição de 07 de dezembro de 1966.

O lançamento do filme estava previsto, segundo Correio Braziliense, para meados de 1967. Todavia, por falta de recursos financeiros, o projeto não pôde ser concluído. Com a bem-sucedida carreira da novela, alguns atores conseguiram se destacar e alavancar suas carreiras artísticas, como foi o caso de Osvaldo Mesquita que fez o Mister Brodie no drama. Pinheiro continuou sua carreira no teatro e TV, até que as programações locais deixaram de ser produzidas por uma série de fatores, além da afiliação da TV Anhanguera à Rede Globo em 1968. Em 1970, a convite da presidente

Rosarita Fleury, integra a cadeira de número 12 da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás. Por pouco, Cici Pinheiro não teria colecionado mais um ato pioneiro no estado de Goiás, que seria o de lançamento do primeiro longa-metragem goiano de ficção. Porém, sua trajetória artística e profissional abriu portas para diversos outros artistas no teatro, TV e Cinema, como será o caso da próxima personalidade que iremos apresentar, e que, por coincidência, teve como uma de suas primeiras experiências no cinema o filme da Vera Cruz *Candinho* (1953), dirigido por Abílio Pereira de Almeida, de quem Pinheiro era amiga e teria aprendido muito sobre cinema. Se tratava, portanto, de João Bennio.

JOÃO BENNIO

“Um ator que vai dar o que falar”

João Bennio Baptista nasceu na cidade de Presidente Soares-MG no dia 11 de abril de 1927, e aproximadamente um mês depois sua família se muda para Mutum-MG, onde passou sua infância e juventude. Sua relação com o teatro teria começado logo cedo. Sua mãe dirigia peças teatrais em Mutum antes mesmo de seu nascimento. Segundo depoimento que teria dado aos entrevistadores Hugo Zorzetti e Nivaldo Antônio David no ano de 1983 em Goiânia, e que está contido no livro *Memórias do Teatro Goiano*, de Zorzetti (2014), em 1939, aos 12 anos, Bennio representou sua primeira peça em uma programação artístico religiosa da Igreja Presbiteriana de Mutum. Ainda jovem circulou por Belo Horizonte, quando tinha 21 anos, e Almenara, ambas cidades mineiras, trabalhando como escrivão de polícia. Nessa última, conheceu José de Cortes Duarte que trabalhava com teatro amador na cidade e, no final dos anos de 1940, começa a trabalhar com Bennio nos palcos. Sua performance teria sido tão satisfatória que lhe rendeu, logo depois, diversas apresentações em cidades do interior de Minas e algumas de São Paulo.

Em 1952 é transferido para Pedra Azul – MG, onde chegou a montar um grupo teatral enquanto lá esteve. Logo depois, sem conhecimento preciso da data, recebeu um convite de José de Cortes Duarte, velho amigo de Almenara, para interpretar Gumercindo Tavares no monólogo de Pedro Bloch *As Mãos de Eurídice* (ZORZETTI, 2014). A título de curiosidade, essa peça é considerada na literatura teatral o primeiro monólogo interpretado no Brasil que logo alcançou um enorme sucesso chegando,

inclusive, a ter temporada na Broadway, no Booth Theatre, em 1952 com atuação de Maurice Schwartz. Esse trabalho o levou para diversos lugares do país, como Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e, Goiânia. Esse papel lhe teria rendido também o convite para trabalhar em um filme da Companhia Vera Cruz com direção de Abílio Pereira de Almeida em 1953, intitulado *Candinho*, no qual fez o personagem de um louco em um hospício.

Figura 8 - Frame do filme *Candinho*.



À esquerda João Bennio e à direita Mazzaropi. Fonte: *Candinho* (1954), de Abílio Pereira de Almeida.

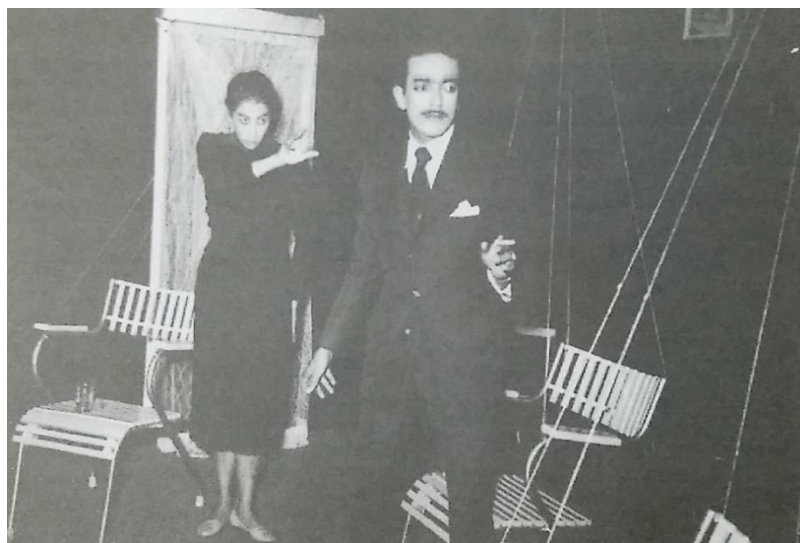
Em seguida, viaja para Vitória da Conquista – BA onde representa mais uma vez sua performance de sucesso, *As Mãos de Eurídice*, e acaba conhecendo Emersom Séptimo Alves e Diodado Ungareli que vendiam lotes de Goiânia por aquelas terras e falaram da nova capital de Goiás para Bennio, convidando-o, sem seguida, para fazer o espetáculo no Jôquei Clube (BENNIO in LEÃO, 1999). João Bennio chega em Goiânia e no dia 17 de julho de 1955, com 28 anos, realiza seu primeiro espetáculo com a peça *As Mãos de Eurídice* na capital. Entre as bibliografias que narram a trajetória de Bennio,

a de Hugo Zorzetti relata um acontecimento no mínimo interessante sobre a chegada do futuro cineasta goiano:

A realidade era esta: acabara de sofrer mais um golpe em sua saga artística. Aceitara o convite de um cidadão que se dizia muito influente na cidade e que lhe prepararia a recepção régia, além de lhe garantir duas casas cheias para o seu espetáculo e... E... O cidadão era realmente conhecido na cidade. Mas como um falastrão mentiroso que gostava de se passar por autoridade e se comprometer irresponsavelmente por projetos e iniciativas que nunca concretizavam. Além de tudo, os membros dessa triste confraria de traídos passavam por idiotas cada vez que na cidade mencionavam seu nome. A cidade contabilizava mórbida e cinicamente os patetas que caíam em sua lábia, rindo dentro das mãos e piscando uns para os outros por baixo das sobranceiras. Uma vez do lado de dentro do prédio, o artista se viu na obrigação de tomar emprestados uma vassoura e um balde com o vizinho do lado para, com as pernas das calças arregaçadas, se ocupar em limpar o local, considerado impróprio para receber até o menos exigente dos seres humanos (2014, p. 178).

Outros impropérios sobre a população goiana, que teria recebido mal o recém-chegado artista, prosseguem em seu texto. Já representando o personagem Gumercindo Tavares, a plateia foi se esvaindo aos poucos, sobrando, ao final, apenas um espectador. Entre os depoimentos encontrados de Bennio e entre as bibliografias sobre sua trajetória não foi encontrado nada no mesmo tom que Zorzetti atribui aos percalços passados durante sua carreira artística da capital. Goiânia, em suas palavras, seria ainda *provinciana* demais para receber artistas do porte de Cici Pinheiro e Bennio, tendo como exemplo o episódio do Beijo da dramaturga de Orizona. Ela chega a mencionar em depoimento registrado no livro *Goiás no Século de Cinema*, de Beto Leão e Eduardo Benfica, que que teria lançado Bennio em Goiânia. No dia de sua apresentação teria as palavras no anúncio: “A Cia. Cici Pinheiro apresenta João Bennio em *As Mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch”. Em relação ao episódio da primeira apresentação de Bennio não foi possível confirmar se se tratava desse momento em que Cici Pinheiro teria dado suporte a ele. De toda forma os dois colaboraram em diversos trabalhos juntos nos palcos goianos.

Figura 9 - Cici Pinheiro e João Bennio no Palco do Lyceu de Goiânia.



Bennio em uma cena de *Os Inimigos Não Mandam Flores*, de Pedro Bloch, no palco do Lyceu de Goiânia, em que contracena com Cici Pinheiro (ZORZETTI, 2014, p. 230)

Foram muitas as ocasiões em que os dois atores trabalharam juntos no teatro. Como já exposto anteriormente, Pinheiro mudou-se frequentemente para São Paulo entre o final da década de 1950 e 1960 por problemas pessoais e profissionais, seguindo, cada um, sua trajetória artística. Bennio, com o tempo, foi sendo abraçado pela sociedade goiana (ZORZETTI, 2014). Um episódio curioso, que, em certo sentido, acrescentaria às experiências de trabalho com cinema de Bennio, foi uma viagem de um mês que ele teria feito em 1959 à, então, União Soviética como, segundo Carmo Bernardes (1915-1996) em artigo na revista *João Bennio – Perfil* “convidado especial do governo Russo” (LEÃO, 1999, p.63). Tratava-se de um convite feito pela militância estudantil goianiense para que Bennio “integrasse uma comitiva de quarenta goianos que iria a Moscou participar de um festival de artes” (ZORZETTI, 2014, 203). Durante os anos da Guerra Fria, sobretudo entre os anos de 1950 e 1960, eram relativamente comuns comitivas de viagens à União Soviética como forma de divulgar politicamente o regime socialista. Embora não encontramos fontes que apontassem mais informações nesse sentido, é provável que essa viagem de Bennio tenha ocorrido nesse contexto. Ele descreve parte dessa experiência no seguinte relato:

Meu coração apertadíssimo de medo. Em pânico. Eu não entendia nada. Politicamente eu era zero. Aí, quando eu cheguei lá que eu vi quanta arte, quanta coisa se fazia ali. E eu fiz lá para o pessoal da

América Latina, para as pessoas que falavam espanhol, alguns espetáculos. Inclusive fiz As Mãos de Eurídice e vários outros números pequenos que eu tinha no repertório (BENNIO, 1982 in ZORZETTI, 2014, p. 203)

Figura 10 - Bennio e Cici em Os Inimigos Não Mandam Flores.



Segundo anúncios do Jornal de Notícias (GO), essa peça teria ocorrido no ano de 1956. Acervo da família de Cici Pinheiro". (ZORZETTI, 2014, p. 232).

Figura 11 - Cici Pinheiro e João Bennio na peça “Ciúme”, de L. Vermail.



Segundo Jornal de Notícias (GO), peça do ano de 1956. "Bennio em uma cena de Ciúme, de L. Vermail, em que contracena com Cici Pinheiro. Acervo da Família de Cici Pinheiro". (ZORZETTI, 2014, p. 232).

Leão afirma que o único documento que relata essa viagem de Bennio é um livro de reminiscências escrito pelos irmãos Afrânio Azevedo (sic), intitulado *Cartas de Dois Mundos*” (1999, p. 64). Contudo, o livro foi escrito pelos irmãos Freitas Azevedo, sendo José Olympio, Afrânio Marciliano, Mário Augusto e Martha, que teriam viajado nesse mesmo período à URSS. E, segundo Zorzetti, após o festival em Moscou a comitiva goiana teria voltado para Goiás e Bennio permanecido naquele país. “Aí, já por conta de uma companhia de turismo, foi convidado a fazer um filme rodado ali

mesmo e, em seguida, outro, agora em Leningrado” (2014, p. 204). Esses acontecimentos tiveram um peso na carreira cinematográfica de Bennio, como explicaremos adiante. Após seu regresso, Bennio passava por dificuldades financeiras e um amigo seu, Carmo Bernardes, teria lhe oferecido um trabalho na Secretaria de Viação e Obras Públicas na administração estadual de José Feliciano Ferreira (1916-2009), governador de Goiás naquela ocasião. Nesse mesmo período, 1959/1960, ele interpretava sátiras sobre o então governador na Rádio Anhanguera. Por esse motivo, teria resistido à oferta de seu amigo Bernardes.

Numa noitada juntos, integrando-se no grupo, o escritor soube que o futuro cineasta e já então teatrólogo de primeira grandeza estava passando por privações e resolveu conduzi-lo para uma assessoria na Secretaria de Viação e Obras Públicas, para junto do Secretário Geraldo de Pina. Teve de vencer, nas suas primeiras gestões, uma resistência muito grande, em razão do desempenho do artista na interpretação da crônica política que ele lia na Rádio Anhanguera, de críticas diretas ao governador Feliciano. [...] Mas a resistências foram vencidas e João Bennio foi fichado como “chapa”, em igual condição com o escritor Carmo Bernardes, na Sevop, com o ordenado de 5 mil cruzeiros. (BERNARDES, [19-] in ZORZETTI, 2014, p. 205).

Antes de aceitar o emprego, Bennio teria imposto uma condição: queria apoio na construção de um teatro em Goiânia. Assim, nasce o projeto de construção do Teatro de Emergência no terreno do Jockey Clube de Goiás, que seria inaugurado em 1960²³ com a peça *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo²⁴. Antes dessa estreia, Bennio procurava um letrista para confeccionar os cartazes. Foi quando conheceu o artista Dirson José de Oliveira, conhecido como D. J. Oliveira, importante representante das artes plásticas em Goiás, que chegou a morar no próprio teatro. Com o Golpe em 1964, diversos artistas e intelectuais do estado foram cassados pelo regime e o Teatro de Emergência demolido durante a administração de Otávio Lage (1924-2006), que foi Governador de Goiás entre 1966 a 1968. Bennio teria ficado preso durante 23 dias no Cepaigo, segundo ele mesmo em depoimento à Leão, na cela 16 do 3º andar (1999, p. 121).

Eu era chefe de relações públicas do governo Mauro Borges Teixeira, tinha feito essa viagem à Rússia, fazia teatro, quando veio a “revolução”, eu fui um dos goianos que caíram no índice da

²³ No livro de Beto Leão, *Bennio: da cozinha para a sala escura*, a estreia teria ocorrido em 1962.

²⁴ Irmão de João Baptista de Oliveira Figueiredo (1918-1999), presidente do Brasil durante a ditadura militar entre 1979 a 1985.

“revolução. Fugi muitas vezes, me escondi muitas vezes. Tive problemas seríssimos, até que um dia realmente fui preso e fui para a penitenciária. Celas individuais, um troço terrivelmente monótono e horrível. A gente só pensa tristeza, desgraça. Fiquei ali vinte e três dias até que o Supremo Tribunal Federal, que naquele tempo era maravilhoso, nos deu habeas corpus “por falta de provas e de base legal” (BENNIO, 1983 in ZORZETTI, 2014, p. 205)

Ele, então, muda-se para o Rio de Janeiro em 1966, em função dessas perseguições. Bennio também era conhecido entre seus amigos como um ótimo cozinheiro, teria começado a aprender a arte gastronômica em pescarias. Em Goiânia, teria conhecido um conde francês “arruinado”, chamado André de Vermont e Valmont com quem teria aprendido mais sobre gastronomia. Uma de suas irmãs também morava no Rio, e, segundo ele, gostava de fazer festas e o convidava para preparar o jantar. Em uma dessas ocasiões, ele conheceu João do Nascimento Pires, na época, dono do Banco Mineiro do Oeste, amigo de sua irmã e que frequentava essas festas. Em uma dessas ocasiões, Bennio teria lhe falado sobre a sua vontade de trabalhar com cinema. Pires, então, teria lhe oferecido recursos para financiar seu primeiro filme. Empolgado, ele começou a planejar qual seria o seu primeiro projeto. E, assim, nasceu a história do filme de estreia da Bennio Produções Cinematográficas²⁵, *O Diabo Mora no Sangue*, que originalmente se chamaria *Canção do Araguaia*. O argumento teria surgido em uma de suas pescarias no Rio Araguaia.

Nós estávamos acampados, e descia pelo rio um desses casais que moram numa canoa. Não tem residência. Descem o rio. Acampam, arrancham debaixo de um ranchinho, têm uma lona para cobrir. Moram dentro da canoa, são uma? espécie de ciganos fluviais. E nós estávamos descarnando um veado que tínhamos matado. O sujeito viu, parou a canoa e olhava para a carne com olhos pidões. Era ele, uma mulherzinha e uma criança. Ele então falou: “Ó gente, me dá um pedaço dessa carne”. Tem mais de três meses que eu não como carne. Vivia comendo peixe, pescando. E nós então arrumamos um pedaço da carne para ele. E foi ali, conversando com a gente, que a mulher que estava com ele na canoa, junto com a menina, o chamou de pai. Eu estranhei. A mulher com uma criança na mão, chamando-o de pai, mas o tratamento que ele dispensava a ela era de marido. Então, eu perguntei: “Ela é filha do senhor?” Ele baixou a cabeça, demorou a responder e falou: “É, sim senhor.” Aí que eu fui reparar na criança, que era um mongoloide horrível (sic). Uma criança toda deformada. Daí veio a história d’O Diabo Mora no Sangue. Mas eu, para não

²⁵ Bennio conta que uma vez já havia tentado fazer cinema quando um sujeito cedeu 20 lotes para ele vender e todo o dinheiro seria para a produção do seu primeiro filme. Porém, esse mesmo sujeito teria perdido toda a arrecadação da venda do loteamento em uma partida de pif-paf. Embora ele não mencione a data em que isso ocorreu (ZORZETTI, 2014, p. 210).

chocar demais e dar mais poesia à coisa, fiz amor entre dois irmãos. Um irmão de trinta anos que criou a irmãzinha de três ou quatro anos depois que a malária dizimou a família. (BENNIO, 1983 in ZORZETTI, 2014, p. 212)

Assinam o roteiro Hugo Brockes (1937), escritor, poeta, publicitário e ator de Pirenópolis – GO, e Zbigniew Ziembinski (1908-1978), renomado ator e diretor de teatro e cinema polônês, que se muda par ao Brasil em 1941 com 33 anos, e é um dos grandes nomes do teatro moderno brasileiro. Felizmente, é uma das obras que tivemos acesso de João Bennio, apesar das más condições de preservação que ela se encontra.

*O Diabo Mora no Sangue (1968)*²⁶

Figura 12 - “O Diabo Mora no Sangue” divulgado no Jornal do Brasil.



Divulgação do filme "O Diabo Mora no Sangue" no Jornal do Brasil do dia 03 de junho de 1968, Caderno B, Pg. 10.

A primeira produção do Cinema Goiano não deixou a desejar entre os filmes produzidos naquele período. Com fotografia do fotógrafo Ozen Sermet, turco que veio para o Brasil em 1954 a convite de Alberto Cavalcanti para trabalhar na Companhia

²⁶ A ficha Técnica completa de todos os filmes estão disponíveis ao final do trabalho com base nos dados disponíveis sobre cada uma dessas obras na Cinemateca Brasileira.

Cinematográfica Vera Cruz, e que acabou se estabelecendo por aqui, mesmo após a paralização das atividades do estúdio no mesmo ano em que chegou. O filme narra a história de Júlio (João Bennio), um pescador, que vive com sua irmã Maria (Ana Maria Magalhães) às margens do Rio Araguaia. Após a chegada de alguns turistas com “hábitos pervertidos” os dois irmãos começam uma relação incestuosa que, por sua vez, provoca o desconforto de um outro pescador da região, Ferrugem (Hugo Brockes), que é apaixonado por Maria. O longa começa com um plano aéreo apresentando o Rio Araguaia, onde as ações se desenrolam, acompanhado por uma narração em voz *over* que fala sobre as características regionais do rio que separa os estados de Goiás e Mato Grosso. Esta narração, além de informar o espectador das condições nas quais os personagens vivem, como a baixa densidade demográfica (menos de um habitante por km²), os meios de subsistência por meio da caça e da pesca, também prenuncia, em um tom de suspense, as ameaças por vir, como a malária que atinge aquela população nas vazantes de cada ano, as dificuldades de comunicação e o contraste de uma vida simples onde “o calendário é marcado pelo volume de suas águas”.

Figura 13 - Bunda de Maria Pompeu em “O Diabo Mora no Sangue”.



Frame do filme “O Diabo Mora no Sangue” (1968), de Cecil Thiré.

Os animais exóticos da região, as belas paisagens, também são introduzidas sob uma trilha sonora, assinada por Guerra Peixe (1914-1993) – que também trabalhou na Vera Cruz -, que parece reforçar a fascinação das imagens. Sob a supervisão de

Valdemar Noya e assistência de Rubens Azevedo, finalizada na Atlântida Cinematográfica, a edição do filme alterna entre uma montagem mais rítmica e acelerada, quando da presença dos turistas, vindos de fora, suas músicas, seus costumes; em contraposição com a montagem mais cadenciada e lenta dos momentos em que aparecem os ribeirinhos. Isto imprime ao filme uma sensação muito interessante ao percebermos, sem que o filme precise nos dizer literalmente, a mudança de ritmo e o “risco” que isto representa naquela história.

As habilidades de Ozen Sermet com a câmera também impressionam na película. Os recursos dramáticos utilizados pela fotografia, como no caso em que um dos turistas tenta combinar o valor dos serviços de Júlio, enquanto um casal, também de turistas, está se beijando ao fundo e uma câmera de ponto de vista aproxima dos personagens em *zoom in* sugerindo o impacto daqueles comportamentos para Júlio. Assim como, o Close na bunda de uma das personagens (Maria Pompeu), sugerindo uma reação de Júlio com aquela imagem; a câmera também desempenha uma importante função dramática na apresentação de sua irmã Maria, antes e depois do contato dela com os turistas em um momento da película, em que sua imagem passa a ser mais “sexualizada”, indicando a confusão na cabeça de Júlio pelos sentimentos que sente pela irmã. Isso aponta para uma questão interessante em relação ao título escolhido pela película, que originalmente se chamaria *Canção do Araguaia*. O fato de relacionar os costumes dos turistas como algo que teria desencadeado as práticas incestuosas entre os irmãos parecem colocar em contradição o título “*O Diabo Mora no Sangue*”, uma vez que o fator decisivo para a prática, se quiser, “demoníaca”, é fruto, justamente, daqueles comportamentos vindos “de fora”.

Figura 14 - João Bennio e Ana Maria Magalhães contracenando juntos.



Os irmãos Júlio (João Bennio) e Maria (Ana Maria Magalhães). Frame do filme “O Diabo Mora no Sangue”.

O Diabo Mora no Sangue foi um filme muito bem produzido para os padrões da época, considerando que praticamente quase toda a equipe veio de fora do estado, muitos deles da “escola Vera Cruz”. Trata-se também da estreia na direção de Cecil Thiré (1943), filho da consagrada atriz Tônia Carreiro (1922); uma ótima estreia por sinal, uma vez que o filme foi “considerado na época pela crítica especializada como um dos melhores filmes brasileiros, *O Diabo Mora no Sangue* representou o Brasil em 39 países” (LEÃO; BENFICA, 1995, Pg. 98).

É de se notar, por sua vez, a polêmica do próprio tema do filme. Assinado por Hugo Brockes e Zbigniew Ziembinski, o roteiro aborda o incesto entre dois irmãos de forma no mínimo curiosa. Pela condução dos elementos que constituem a história, a prática incestuosa dos irmãos é fruto de uma reação à “interferência”, por parte dos turistas, do equilíbrio existente naquelas comunidades. Há certa idealização da pureza nas personagens que faz com que elas sejam “corrompidas” pelo hedonismo dos turistas. Nesse sentido, há uma série de situações que acentuam o antagonismo entre as populações tradicionais da região e a prática quase que predatória dos visitantes. Um dos primeiros, e mais caros, elementos apresentados é a “promiscuidade” destes. Talvez não seja a melhor definição, mas trata-se de uma relação distinta com seus corpos, na busca do prazer, e que destoa da mesma busca, por exemplo, de Júlio quando faz suas visitas regulares à viúva em busca de saciar seus desejos sexuais, porém de forma acanhada, “vergonhosa”, contida. E a trilha sonora sempre presente para marcar a distinção entre estes momentos. Quando os turistas aparecem, a música acentua a “agitação” que representa essa presença, alternando entre ritmos de *jazz* e uma espécie de Rock dos anos 60. Já quando os irmãos se encontram a sós, a trilha musical privilegia ritmos mais espaçados, com melodias que se repetem, deixando uma ou outra nota soar mais, estabelecendo um clima maior de tensão.

Figura 15 - João Bennio e Hugo Brockes contracenando juntos.



Júlio (João Bennio) e Ferrugem (Hugo Brockes). Frame do Filme “O Diabo Mora no Sangue.

Próximo da metade do filme, há também a sinalização da caça pelo prazer, por parte dos turistas, que chega a ser questionada por Júlio a um dos deles. A câmera em *plongée*²⁷ quando Júlio alerta a personagem de Maria Pompeu do risco de Arraias no rio, e, em sequência, os personagens o questionam sobre as formas de tratamento e as medicações que ele – e, no caso, representando a população ribeirinha –, utiliza em casos de necessidade, incluindo simpatias, métodos tradicionais, entre outros, e que arrancam risos dos turistas. O longa explora também um pouco do aspecto antropológico das imagens uma vez que muitas daquelas descrições compõem o filme como excentricidade. Como a aparição de dois índios – Karajá –, e as relações sócio-culturais deles com os ribeirinhos, as trocas comerciais – “gambira”; também os rituais religiosos, como a Promessa de São Lázaro e a “ceia dos cachorros”, etc.

As interpretações também parecem funcionar muito bem no filme, com destaque para João Bennio que consegue entregar o papel de um personagem que, ao mesmo tempo em que se envolve em uma situação altamente questionável, sentimos um ar de inocência por todo o contexto de descrição sociológica ali presente. As repercurssões sobre o filme, dentro e fora do estado, lhe renderam bons frutos. Em 23 de maio de 1968, por exemplo, saiu uma nota no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, que dizia

O Diabo Mora no Sangue, foi escolhido pelo Instituto Nacional de Cinema, primeiro para participar do festival de San Sebastian e, posteriormente, para Karlovyvary, substituindo A Margem (1967), que não teria sido aceito (Diário da Manhã. Coluna Gente. Pg. Pg. 7, Seção 1)

O Jornal do Brasil, também no mesmo ano, dedicou uma matéria sobre a ida do filme ao lado de O Homem Nu (1968), de Roberto Santos:

²⁷ Também conhecida como “Picado”, é uma técnica de filmagem em que o personagem, ou objeto, aparece abaixo do nível da câmera. Dramaticamente, pode funcionar quando se quer colocar esse personagem em situação de inferioridade ou de submissão.

Figura 16 - Anúncio da seleção de “O Diabo Mora no Sangue” em San Sebastian.



Jornal do Brasil de 18 de maio de 1968 sobre a ida do filme O Diabo Mora no Sangue ao Festival de San Sebastian.

Eu sua biografia, escrita por Beto Leão e publicada em 1999 pela Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, Bennio concede algumas entrevistas ao autor sendo que, em uma delas, afirma que com esta sua estreia na produção cinematográfica obteve grande lucro financeiro:

Cheguei até a comprar uma Mercedes Benz, mas, depois, o Tempo de Violência derrubou a renda adquirida com este primeiro filme e, de lá para cá, a coisa foi piorando (BENNIO, apud LEÃO, 1999, Pg. 27) Embora não saibamos os montantes envolvidos na produção do filme, é interessante notar que esse filme mobilizou grandes profissionais da época além dos próprios recursos de produção. Mais do que isso, vale destacar também, como já mencionado, o “sucesso” que O Diabo Mora no Sague conseguiu render financeiramente à João Bennio, sem contar que passou nas principais salas de cinema do Rio de Janeiro e São Paulo, entre outros lugares, chegando, inclusive, a representar o Brasil em festivais internacionais, como foi o caso do Festival de San Sebastian já referenciado neste capítulo. Vale destacar, que neste momento tínhamos uma passagem do emblema do subdesenvolvimento, em um ponto de transição, como aponta Ismail Xavier, tendo como obra referência *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Ou seja, as narrativas totalizantes, os horizontes bem definidos para um projeto em direção à superação do subdesenvolvimento, a característica teleológica, entre outras coisas, presentes nas primeiras obras do Cinema Novo, entram em crise após os desdobramentos do golpe de 1964 e as decepções políticas frutos de seus desdobramentos.

Figura 17 - Ana Maria Magalhães em “O Diabo Mora no Sangue”.



Frame do filme “O Diabo Mora no Sangue”.

No filme *O Diabo mora no Sangue*, João Bennio, a partir do roteiro de Hugo Brockes e Zbigniew Ziembinski, apresenta um tema polêmico, que é o incesto entre os irmãos Júlio e Maria. Apesar disso, podemos considerar o filme narrativamente comportado, principalmente se tratando de um período em que as alegorias assumem um papel central nas formas de se pensar cinema neste momento de transição para à fragmentação, abandonando em grande medida o didatismo proposto nos primeiros momentos do cinema novo, o filme de João Bennio não lança mão de experimentações de linguagem, ou busca colocar algum debate formal em torno da linguagem cinematográfica, aspecto que se radicaliza nos anos de 1970 com o cinema marginal.

Na edição 27 da Revista *O Cruzeiro*, de 1968, há uma matéria intitulada *Glauber Rocha – Quem é Você*. Em que fala sobre questões mais íntimas sobre um dos ícones mais importantes do Cinema Novo brasileiro. Entre as pessoas citadas durante esse trabalho está João Bennio. No tópico: *Admirações em Tom Maior*, bem ao final, ao falar das pessoas em que admira, “baianas e não baianas”, menciona:

[...] E depois de dar duas ou três sarrafadas no lombo do Instituto Nacional do Cinema, lembra que fita boa de ver é “Com o Diabo no Sangue”, de João Bennio, um ator que vai dar que falar. Concorde com Glauber e viro a página (p. 96-97).

Esse primeiro filme de João Bennio, e também o primeiro longa-metragem produzido por uma empresa produtora de Goiás, embora tenha sido roteirizado por Brockes e Ziembinski, traz o argumento de João Bennio que, em uma de suas viagens ao Araguaia teria presenciado um caso incestuoso entre pai e filha de onde teria tirado a inspiração do enredo de *O Diabo Mora no Sangue*, como já relatado anteriormente. Como veremos sobretudo a partir da obra *Simeão, o Boêmio* (1970), primeira vez que Bennio assume a direção, temas relacionados ao isolamento, provincianismo, “primitivismo”, ingenuidade do homem simples, submetido ao isolamento, e outras variações do tipo, são recorrentes em suas obras. O caso de exceção, que será o próximo filme analisado, *Tempo de Violência* (1969), é justamente realizado a partir de um argumento de Hugo Kusnet, que também dirige o filme, em que Bennio teria aceitado realizar por que iria contracenar com Tônia Carrero, já consagrada em filmes da Vera Cruz naquela altura.

São signos, portanto, recorrentes nas obras de Bennio e que surgem a partir de diferentes perspectivas em cada uma delas. Nesse caso, por exemplo, os irmãos ribeirinhos representam algo extremamente pejorativo, a partir da prática incestuosa, na medida em que os hábitos dos turistas, jovens citadinos com comportamentos que em grande medida “perturbam a ordem” daquele ambiente, surgem na história. Diferente do caso de seus outros dois filmes que tratam da figura do homem do interior e/ou das práticas interioranas, *Simeão, o Boêmio* (1970) e *O Azarento, um Homem de Sorte* (1973), como veremos adiante. Antes disso, abordaremos o que pode ter sido a sua obra de maior complexidade e destreza técnica que foi *Tempos de violência* (1969). Destaque também para o depoimento de Glauber Rocha à revista *cruzeiro* sobre a atuação de Bennio nesse filme. Talvez corrobore com a ideia expressa anteriormente que, em um primeiro momento, nem todos os filmes que foram surgindo ao longo dos anos de 1960 pudessem ser identificados como pertencentes a uma “escola Vera Cruz” ou Cinema Novo, por exemplo. Considerando ainda que muitos dos profissionais contratados por Bennio para a produção do filme vieram das experiências da Vera Cruz. No caso de *O Diabo Mora no Sangue*, talvez, ainda, seja possível estabelecermos elementos comuns às duas propostas de cinema, embora, claramente, se filie muito mais, em termos de “comportamento” narrativo e organização cênica, com as experiências da companhia de São Bernardo do Campo.

Tempo de Violência (1969)

Figura 18 - Cartaz do filme “Tempo de Violência” (1969).



Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira.

Com argumento de Hugo Kusnet, diretor argentino, e produzido por Bennio Produções Cinematográficas e Grupo Filmes, *Tempo de Violência* conta a história, que se passa no Rio de Janeiro, de um bancário, Antônio Coutinho (João Bennio), que presencia o espancamento do jornalista José Ramos (Paulo Padilha) quando estava investigando o contrabando de minério no Brasil. Por infortúnio, sua presença acaba sendo percebida pelos criminosos que tiram o sossego de sua vida e a de sua esposa Marta - Tônia Carrero (1922-2018). Tecnicamente, é um dos filmes mais criativos e bem elaborados da produtora de Bennio. A fotografia e operação de câmera estiveram sob direção do renomado diretor, também da Argentina, Ricardo Aronovich (1930), que, na época, já possuía uma extensa experiência no cinema argentino e brasileiro. O filme é em preto e branco e a fotografia valoriza os contrastes e sombras bem definidas que criam uma espécie de atmosfera *noir*, sobretudo nos ambientes internos, em referência aos filmes policiais norte-americanos dos anos de 1940 e 1950.

Figura 19 - João Bennio em “Tempo de Violência” (1969).



Bennio interpretando Antônio Coutinho. Frame do filme “Tempo de Violência” (1969).

As primeiras cenas do filme mostram tratores e caminhões em processo de extração de minério; em seguida, o personagem de Bennio que, ao sair da casa de amigos, presencia o espancamento do jornalista. Quando é percebido pelos algozes, interpretados por Raul Cortez (1932-2006), Hugo Carvana (1937-2014) e Antero de Oliveira (1931-1977), Antônio parte em retirada e, então, acompanhamos sua fuga a partir de um recurso que representa de forma muito criativa a tensão da cena: fotografias que se alternam rapidamente entre o personagem de Cortez e Bennio que, ao final, consegue se safar e o filme volta “ao normal”. Da mesma forma, o roteiro assinado por Armando Costa e Hugo Kusnet, constrói a história de forma paulatina, fornecendo informações aos poucos que vão se juntando no desenrolar das ações criando ganchos que nos ajudam a prender a atenção na proposta do filme.

Figura 20 - João Bennio e Tônia Carrero em “Tempo de Violência” (1969).

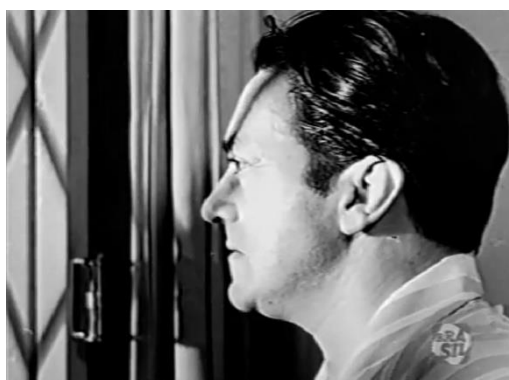


João Bennio e Tônia Carrero vivendo o casal Antônio e Marta. Frame do filme “Tempo de Violência” (1969).

A operação de câmera utiliza recursos técnicos para efeitos dramáticos, como é o caso da manipulação do *zoom*, aproximando e afastando as imagens em um mesmo plano como forma de acentuar a tensão presente. Ou como no momento em que os contrabandistas entram na casa do casal quando Marta estava sozinha, de forma escrachada, promovem uma grande bagunça no imóvel como forma de persuadi-los a não contar a cena que o marido viu despropositadamente, e a câmera na mão cria uma instabilidade em várias direções valorizando o desconforto daquela situação; o mesmo artifício se repete no filme em outros momentos com o mesmo propósito. Os eixos dos atores em cena são muito bem orquestrados também pela fotografia, alternando em algumas ocasiões estabelecendo bem as referências necessárias para não desorientar o espectador.

O filme possui 3 “ordens” de personagens, o casal de Antônio de Marta, que são pessoas dóceis, comuns, no sentido em que não apresentam uma alteração da ordem dentro da universo proposto; os algozes, que possuem traços nítidos de psicopatia e hostilidade, sendo os mais histriônicos, inclusive; e, por fim, um personagem misterioso, interpretado por Rubens de Falco (1931-2008), que surge “tentando” ajudar Antônio incentivando-o a denunciar os três elementos vistos espancando o jornalista em uma delegacia específica indicada no endereço entregue em papel para ele, situando o casal dentro de um ambiente opressivo em que não se sabe em quem confiar. Uma representação do mundo que reforça a promiscuidade dos interesses econômicos na vida política e cotidiana, sufocando o “indivíduo comum”. Essas 3 ordens possuem tons distintos de direção cênica: o casal exposto e impotente; os criminosos sem escrúpulos; e o homem misterioso – estilo máfia -.

Figura 21 - João Bennio em “Tempo de Violência” (1969).



João Bennio. Frame do filme “Tempo de Violência” (1969).

Figura 22 - Raul Cortez em Tempo de Violência (1969).



Raul Cortez interpretando o chefe dos algozes de Antônio Coutinho.

O som, dirigido por Francisco Lira nos estúdios da Atlântida Cinematográfica, é eficiente. As dublagens funcionam muito bem, alternando entre diálogos simples e complexos sem perder a precisão, ao mesmo tempo em que não apresenta uma riqueza evidente de elementos sonoros que acompanham as ações dos personagens. A trilha musical acompanha o contexto dramático das ações quando é acionada. Precursões com ritmos mais acelerados em momentos de maior ação; faixas que se aproximam do estilo *jazz* são utilizadas de formas distintas para momentos mais tensos e jocosos, como a cena que os algozes entram na casa com Marta sozinha, até outros de tensão mais “silenciosa”, em que a música auxilia com menos instrumentos e mais cadenciada, como na cena, ainda no começo, em que Bennio não consegue dormir pensando no que viu há pouco tempo. A Direção de Arte de Regis Monteiro também se alinha ao esforço das outras áreas artísticas na caracterização que amplia o perfil psicológico dos personagens – casal bem vestido, com trajes sociais, agradáveis, de classe média; algozes com vestuários mais largados, camisas com botões abertos, escrachados; e personagem misterioso, de terno preto, formalidade excessiva, remetendo a arquétipos de mafiosos italianos.

Aparece também no filme, de forma discreta, referências à marcas e instituições, como o Banco Mineiro do Oeste – que patrocinou o primeiro filme de Bennio -, Ford e TV Tupi, que surgem de forma curiosa. Maria da Glória Ramos (Glauce Rocha), esposa do jornalista José Ramos, é abordada por Marta, quando está esperando para entrar no ao vivo na televisão, porém é interrompida pelo Assistente de TV (Otoniel Serra), para que entre no ar. O Apresentador de TV (Carlos Imperial),

introduz o programa de auditório, com a plateia eufórica, anunciando a presença da esposa do jornalista desaparecido que deverá contar ao público a aflição que vem sofrendo. Todavia, ela começa a falar da descrença na solução do caso, corroborando com o clima de sufocamento de toda aquela situação, ressaltado pelos recursos técnicos do filme, e é sumariamente interrompida pelo apresentador, mostrando, claramente, o desconforto institucional da emissora ao reproduzir o discurso de total impotência diante dos poderosos do minério. Acontece que, talvez como forma de divulgar a empresa, a logo da TV Tupi aparece em primeiro plano na câmera que está transmitindo o programa, em uma jogada de ponto de vista em que saímos das lentes da transmissão, para a do espectador onisciente do filme. Não se sabe qual o propósito de aparição da logo da maior emissora de TV do país naquele momento. Porém, hipoteticamente daria margem à interpretação de uma espécie de publicidade negativa ou surge como crítica aos meios de comunicação, sugerindo certa conivência com o esquema.

Figura 23 - Glaube Rocha e Carlos Imperial em “Tempo de Violência” (1969).



Frame do filme “Tempo de Violência” (1969).

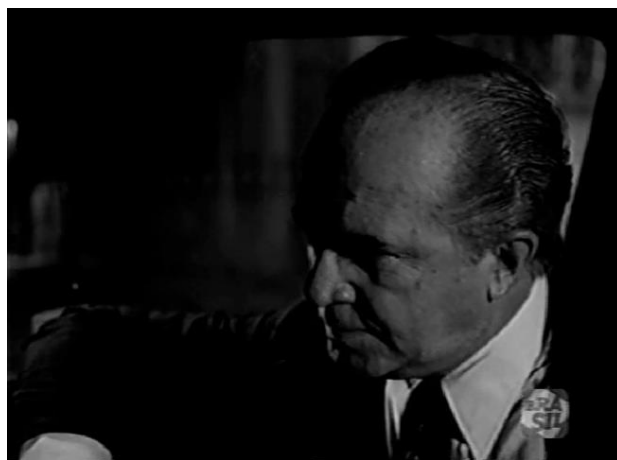
Figura 24 - Rubens de Falco em “Tempo de Violência” (1969).



Rubens de Falco como personagem misterioso. Um dos pontos fortes do filme é a Direção de Fotografia de Ricardo Aronovich. Frame do filme “Tempo de Violência” (1969).

A montagem do também experiente argentino Nello Melli (1923-1986), conduz a narrativa de forma econômica, não se sobrecarregando com planos dilatados em tempo ou excessivos. Ou seja, o filme flui bem, mesmo para padrões atuais. Há, contudo, o uso de um *flashback* durante na parte final do filme em que mostra a ação que teria precedido o seu espancamento, em que José Ramos conversa dentro de um carro com Torres (Álvaro Aguiar), empresário do ramo de minério, revelando ao espectador a intenção do jornalista de expor um escândalo, o que teria provocado a sua infeliz situação no filme, como forma de ameaçar Antônio a não “cometer o mesmo erro”. Narrativamente não é uma parte necessária a toda aquela história, porém, o filme não propõe abrir mão do didatismo, e o recurso funcionaria mais como modo de certificar àqueles que assistem, que se trata do “bem contra o mal”. O jornalista “patriota”, que pretende fazer o “certo” em contraposição ao empresário mafioso.

Figura 25 - Álvaro Aguiar interpretando Torres em “Tempo de Violência” (1969).



Frame do filme “Tempo de Violência” (1969).

Embora seja seu um filme de notável domínio técnico em termos de narrativa clássica, foi um filme realizado sem muitas expectativas por parte de João Bennio, como já mencionado. Após terminar as filmagens de *O Diabo Mora no Sangue*, Bennio teria levantado o financiamento para filmar o seu próximo projeto: *A Enxada*, adaptação para o cinema do conto do escritor goiano Bernardo Élis (1915-1997). Contudo, quando ele chega à Goiânia descobre que os direitos sobre a história para adaptação cinematográfica já haviam sido cedidos por pessoas da capital goiana, frustrando, pela primeira vez, o que viria ser o seu grande sonho de realização no cinema. Ele, então, voltou para o Rio e começou a produção de *Tempos de Violência*. Em 1977, ele teria contratado todo o elenco, contando com atores como Grande Otelo e Kleber Macedo nos papéis principais, e chegou a rodar três dias de filmagens. Porém, por uma série de “pressões irresistíveis” teve que abortar novamente (LEÃO, 1999, p. 38). Infelizmente, Bennio faleceu antes que pudesse ter produzido esse filme. Em 1999, ano em que Beto publicou o livro *Bennio: da cozinha para a sala escura*, o cineasta carioca Iberê Cavalcanti (1935) adquiriu os direitos sobre a obra e produziu a adaptação sob o título *Terra de Deus*.

João Bennio teria declarado à Beto Leão que, financeiramente, *Tempo de Violência* teria sido um mal negócio para ele. Com *O Diabo Mora no Sangue* teria

conseguido um grande lucro financeiro, e que acabou sendo consumido com o filme dirigido por Hugo Kusnet.

Fiz o filme mais por vaidade pessoal, já que, na trama, eu seria o marido da Tonia Carrero, com quem sempre quis contracenar. Aliás, entrei nesse projeto mais por acidente: o diretor Hugo Kusnet já tinha tudo praticamente pronto e me fez uma proposta comercial: eu entraria com os negativos e teria o papel principal. Foi um filme meio cinema novo, filmado em preto-e-branco e tratando um tema bem brasileiro, mas um cinema novo rico: lembro-me de que, na época, custou em torno de 200 milhões de cruzeiros. Acabou que tive de financiar tudo, senão as filmagens paravam. Foi outro grande tombo que levei, pois no final das contas não recebi os 60% de lucro que caberia ao produtor (LEÃO, 1999, p. 36)

Além de cenas pontuais em que Ricardo Aronovich fazia com a câmera na mão circuitos no espaço cênico, lembrando um pouco o estilo do Dib Lufti (1936-2016), esse filme não possui o estilo dos filmes do Cinema Novo, como Bennio teria afirmado à Leão. Ele não propõe, em termos de linguagem, o rompimento estético e estrutural do cinema clássico conforme os cineastas cinemonovistas propuseram. Se aproximava muito mais do cinema comercial que outrora a Companhia Vera Cruz Cinematográfica projetou para o cinema nacional.

Figura 26 - João Bennio dirigindo Lazinho e Kleber Macedo em “A Enxada”.



Projeto que teve que ser paralizado pela segunda vez em 1977. Fotografia Still do ensaio de A Enxada. Fonte: LEÃO, B; BENFICA, E. Goiás no Século do Cinema. Pg. 221.

Simeão, o Boêmio (1970)

O próximo projeto de João Bennio foi o filme *Simeão, o Boêmio* baseado em um conto do diplomata nascido em Pirenópolis – GO, cidade em que o filme foi rodado, Isócrates de Oliveira. Antes de mais nada, de todas as obras utilizadas para a produção deste trabalho essa é a que se encontra em pior estado de conservação, fazendo com que, em alguma medida, comprometa a análise do filme. Não obstante, a maior parte do material está em condições de ser assistido. Essa obra é um marco na carreira de Bennio, pois é o primeiro em que assume a direção. O filme é uma sátira com os costumes do interior de Goiás a partir de duas intrigas: a presença do inconveniente Simeão, homem sem escrúpulos que vive uma vida de boemia em prostíbulos e que, a certa altura, provoca a ira dos moradores de tal maneira que consegue produzir consenso entre dois grupos políticos rivais que disputam poder na região - um ligado à União Democrática Nacional (UDN) e outro ao Partido Social Democrático (PSD) -, que decidem expulsá-lo; e, também, o romance entre o filho do líder do PSD com a filha do líder da UDN, inaceitável entre as duas famílias.

Figura 27 - João Bennio em “Simeão, o Boêmio” (1970).



Frame de Simeão (Bennio) andando nu pela cidade, o que teria provocado a ira de seus habitantes.

O elenco conta com a participação de Telma Reston, Maria Pompeu, José de Freitas Armândio, Mário Petráglio, Kleber Macedo, Fernando José e Alberto Prado, entre outros, além do próprio Bennio no papel principal de Simeão, único personagem com nome. O filme teria sido sucesso em bilheteria, ficando 40 dias no Cine Capri, em

Goiânia (LEÃO, 1999, p. 39). Segundo matéria publicada na página 4 do Jornal do Brasil do Rio de Janeiro, no dia 22 de junho de 1972, “o filme bateu todos os recordes de bilheteria. A fotografia é, novamente de Ozen Sermet. Porém, diferente de *O Diabo Mora no Sangue*, aqui, em *Simeão*, pouca coisa parece funcionar. Os filmes com Bennio na direção assumem características muito distintas. Com argumento de Rubens Azevedo e Isócrates Oliveira, e roteiro de Rubens Azevedo e João Bennio, o filme se divide em duas histórias paralelas que se costuram de forma muito artificial ao final. Na primeira metade do filme acompanhamos a discussão de toda a cidade, reunindo membros dos partidos rivais, sobre a providencia que deverá ser tomada com Simeão (João Bennio) após ele passear apenas de cueca pelas ruas da cidade, o que teria ofendido a honra das pessoas que ali viviam. Em um segundo núcleo, acompanhamos o casal vivendo um romance proibido – uma espécie de Romeu e Julieta do Cerrado -, chegando, inclusive, a fazerem sexo nas dependências da igreja.

Figura 28 - Thelma Reston interpretando a filha do líder da UDN.



Frame do filme “Simeão, o Boêmio” (1970).

O tema do moralismo interiorano é central durante toda a trama. Porém, no caso de *Simeão*, o tom de atuação dos personagens beira o burlesco, com muitas piadas que parecem mais blocos isolados do que propriamente partes de uma sequência de filme. E, no caso do casal, praticamente inexistente desenvolvimento nos personagens, dificultando

algum tipo de empatia com eles, além de mudarem radicalmente o tom satírico proposto no começo do filme. No final, a junção das duas histórias acontece quando Simeão decide enfrentar o confronto armado entre os dois grupos políticos, em função do ocorrido com o jovem casal proibido, promovendo um discurso em que aponta o provincianismo e letargia do comportamento daquelas famílias ao se comportarem de forma tão arcaica e mesquinha.

Figura 29 - João Bennio em “Simeão, o Boêmio” (1970).



Frame do filme “Simeão, o Boêmio” (1970).

Figura 30 - Cena com vários atores em “Simeão, o Boêmio” (1970).



O casal interpretado por Thelma Reston e José de Freitas. Frame do filme “Simeão, o Boêmio” (1970).

Considerando que se trata do terceiro filme em que Bennio atua como protagonista, justamente nesse aspecto, nota-se uma grande distinção entre os dois tipos de atuação, entre Bennio antes e depois de *Simeão, O Boêmio*, justo quando assume a direção. Nesse último, as atuações são bastante teatrais, com situações que se isolam durante o filme, além de ausência de foco narrativo. Os recursos técnicos não trazem nada além da fotografia básica; as cenas mais elaboradas, com trabalho mais nítido de desenho de luz, são justamente aquelas em que os jovens fazem sexo nas dependências da Igreja e, também, na parte final em que o casal consuma o relacionamento dentro da casa do pai do rapaz. Outro aspecto que incomoda no filme é o uso exagerado de *zoom* com a lente da câmera, sem, aparentemente, possuir função narrativa.

Bennio afirma em depoimento para Beto Leão que, embora tenha tido uma boa bilheteria, “Simeão não deu dinheiro” (1999, p. 42). Sua estreia na direção, podemos considerar, não foi bem-sucedida, ao mesmo tempo em que não retira a importância do filme na história do cinema em Goiás. No início dos anos 70, ele inicia seu próximo e último projeto da carreira de cineasta, marcando um ciclo da história do cinema no estado e nacional.

Figura 31 - Cena do casamento em “Simeão, o Boêmio” (1970).



José de Freitas, Thelma Reston e João Bennio. Frame do filme “Simeão, o Boêmio” (1970).

O Azarento, um Homem de Sorte (1973)

Figura 32 - João Bennio em “O Azarento, um Homem de Sorte (1973).



João Bennio apresenta e finaliza o filme com essa intervenção representada no frame.

O último filme de João Bennio, sendo também o seu segundo na direção, teria sido também seu maior fracasso de bilheteria enquanto produtor/diretor (LEÃO, 1995, p. 99). O filme financiado pela Caixa Econômica do Estado de Goiás, foi filmado em Piracanjuba e Goiânia, argumento de João Bennio, roteiro de Carlos del Pino e João Bennio, Fotografia e Câmera do renomado diretor de fotografia do cinema novo Dib Lufti e edição de Jayme Justo, que montou diversos filmes durante os anos 70 e 80. Esse é também o primeiro filme produzido por Bennio em que ele não atuou como protagonista. Em seu lugar, assumiu Paschoal Guida (1944) no papel do Azarento. O filme recai nos mesmos erros que o anterior, *Simeão*, o *Boêmio*: diálogos mal construídos, uso excessivo e despropositado de recursos como o *zoom*, *plots* que parecem terem sido pensados isoladamente com ações cômicas que, pela improbabilidade perdem força além das interpretações que também não conseguem sustentar.

Figura 33 - Cena do filme na Praça do Bandeirante, no centro de Goiânia.



Frame do filme “O Azarento, um Homem de Sorte” (1973).

A trama conta a história de um rapaz do interior, nascido em “uma sexta-feira, 13 de agosto, de um ano bissexto”, que, inexplicavelmente, por onde passa produz diversos acidentes por ser extremamente azarento. Em uma cena, por exemplo, quando está saindo da sua cidade por uma estrada após decidir deixar sua cidade natal para literalmente tentar a sorte na cidade grande, ele provoca um acidente entre dois carros sem ser atingido diretamente. Porém, por algum motivo não exposto ali, ele decide deitar perto dos veículos acidentados – estava com sono, passando mal? Não podemos saber pelo filme -, até que, quando a ambulância chega, encontra ele desmaiado – de sono ou realmente desmaiou? – e o encaminha para um hospital da capital. Lá chegando, ele acorda e consegue driblar os funcionários do hospital saindo livre por Goiânia passando azar para qualquer um que passe perto dele.

Figura 34 - Cena do filme “O Azarento, um Homem de Sorte” (1973).



O Azarento, ao chegar em Goiânia, provoca inúmeros tumultos sendo noticiado nos principais jornais da época. Frame do filme “O Azarento, um Homem de Sorte” (1973).

Figura 35 - Paschoal Guida interpretando o Azarento.

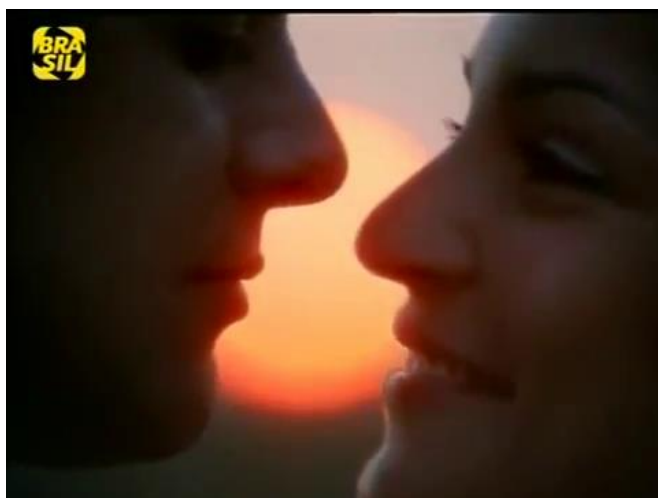


Frame do filme “O Azarento, um Homem de Sorte” (1973).

Com ações descontextualizadas, por livre e espontânea vontade do personagem, ele conduz a cidade a decretar estado de calamidade pública devido aos recorrentes incidentes ocorridos nas últimas horas. Uma função que narrativamente ele exerce a partir das ações desconexas é apresentar Goiânia a partir de algumas de suas características como cidade grande: corrida de cavalo no hipódromo – em que, pela sua presença, todos os competidores caem antes de conseguirem finalizar a prova –, assalto a um banco, congestionamentos, etc. Em caos, as autoridades não sabem mais o que fazer até que, de forma quase mágica, encontram o Azarento em fotos tiradas dos acidentes ocorridos, concluindo que ele teria haver com tudo aquilo.

Seus problemas acabam quando, ao entrar em uma loja de sapatos, “A Evolução”, ele adquire um par que, por motivos desconhecidos, acabam com sua onda de azar. Até então, decorridos 54 minutos de filme, o personagem não diz uma só palavra. Após acabar com seu problema que atingia a todos, ele pronuncia suas primeiras palavras em diálogo com um rapaz que decide perguntar para ele o que havia feito para acabar com o problema. Ao informar que se tratava daqueles sapatos, o outro personagem enxerga uma possibilidade de adquirir fortuna com publicidade daquele calçado, “Solaz Salazar e Tira Azar – acabe com o pé frio”. Com seu problema resolvido e, ainda por cima, conhecido por todos, ele viaja para o Rio de Janeiro.

Figura 36 - Cena final de “O Azarento, um Homem de Sorte” (1973).



Agora "um home de sorte", o Azarento termina sua jornada com a bela personagem interpretada por Sandra Barsotti. Frame do filme “O Azarento, um Homem de Sorte” (1973).

Paralelamente, assistimos um núcleo em que a personagem de uma “bela mulher” (Sandra Barsotti) está em uma piscina no Rio, rodeada por homens que praticamente imploram para namorarem com ela, e outras mulheres que a admiram. O que o Azarento não esperava, é que no avião havia um menino travesso que tira seus sapatos fazendo com que o Avião entre em turbulência e toda a tripulação, sabendo que se tratava do Azarento, lhe colocam um paraquedas e o arremessam do alto. É aí que ele cai na piscina da linda mulher que, segundos antes em que um de seus pretendentes ironizou que ela estaria esperando que seu marido caísse do céu. Eles se casam, e, assim, nosso azarento, no final das contas, é um homem de sorte. Com os sapatos de Sola Sanazar Tira azar, claro.

O filme começa com Bennio em um palco de Teatro, como uma espécie de narrador que prenuncia a história, e termina com ele novamente anunciando que também “nasceu em uma sexta-feira, 13 de agosto, de um ano bissexto”, e que, em diálogo direto com o espectador, “eu sou o seu novo vizinho”. Os temas do interior, da “mentalidade provinciana”, “primitivismo”, parecem ser assuntos que atraíam Bennio em seus trabalhos. Em seus filmes, exceto em *Tempo de Violência*, essa discussão aparece, como forma que problematiza determinados hábitos, como em *O Diabo Mora no Sangue*, de forma satírica tentando extrair alguma “lição” daquilo, como em *Simeão*,

o *Boêmio*, ou a partir da dos infortúnios de um interiorano que tenta a sorte em uma cidade grande.

Sobre esse filme em específico, Cici Pinheiro, em depoimento, narra:

Em matéria de pioneirismo, fui a primeira a mexer com cinema em Goiás, depois veio o João Bennio. Aliás, quem lançou o Bennio em Goiânia, no teatro, fui eu. Nessa época ele já pensava em fazer filmes, ele já tinha a ideia de realizar um filme no Rio Araguaia, que seria O Diabo Mora no Sangue. Uma vez, ele me falou no Azarento e eu lhe disse para não fazer esse filme, que era muito negativo (LEÃO, 1995, p. 150).

Podemos pensar nas possíveis reações negativas que esses filmes poderiam ter produzido entre o público goiano, ou até de fora. Porém, não foram encontrados relatos nesse sentido além desse depoimento de Pinheiros, que teria visto algo de negativo na história. Sobre o fracasso de bilheteria do *Azarento*, Bennio também relata à Leão:

Eu já vinha sendo azarado desde o Tempo de Violência. O Simeão não deu dinheiro. Dinheiro é a coisa mais importante para você realizar alguma coisa. Você tendo dinheiro você tem: máquinas, filmes, material, casa de espetáculos etc. Estamos vivendo no século do sexo. O povo no mundo inteiro quer ver cenas eróticas. Em Paris, nos Estados Unidos, 50% dos cinemas exibem filmes pornográficos. Os diretores estão a fim de ganhar dinheiro e fazer o gosto do povo. Claro que há espaço para o cinema sério. Mas, é muito difícil obter-se lucro. Um filme sério pode dar dinheiro ou não. Com a pornochanchada é absolutamente certo o lucro. Eu nunca fiz e espero não fazer. Não estou ganhando dinheiro, mas estou fazendo algo de que eu gosto. Também não sou um erudito do cinema. Não tenho pretensões e nem quero ter. Mas, O Diabo Mora no Sangue é um filme muito sério. Simeão, o Boêmio, foi uma tentativa de satirizar os costumes do interior. E O Azarento, um Homem de Sorte quis fazer o povo rir (LEÃO, 1999, p. 43).

Os filmes de João Bennio marcam, assim o início ao lado de Cici Pinheiro, e fim de um ciclo no cinema em Goiás. Falando do conjunto de sua obra, há algumas características comuns que podemos destacar e outras que se distanciam mais. Sobre essas diferenças iremos tratar nas conclusões. Antes disso, existe um outro filme, de

média-metragem²⁸, produzido também em 1968, mesmo ano de *O Diabo Mora no Sangue*, que merece ser comentado, trata-se do filme, *A Fraude* (1968)

JOCELAN MELQUÍADES DE JESUS

Análise de seu filme *A Fraude* (1968)

Com direção e argumento de Jocelan Melquíades de Jesus, natural de Mineiros, Goiás e roteiro de Jesus de Aquino Jayme, natural de Pirenópolis, Goiás, *A Fraude* narra a história de estudantes de medicina considerados “excedentes” no vestibular de 1968 por, supostamente, serem considerados “pessoas com pensamentos progressistas” pela cúpula administrativa da Universidade. Jocelan estudava cinema na Escola Superior de Cinema São Luiz, em São Paulo, e vem à Goiânia para o enterro de um amigo, onde conhece Jesus de Aquino Jayme. Na época, estampavam as manchetes dos jornais o caso dos jovens estudantes impedidos de ingressarem no curso de medicina da UFG, que tinha como reitor o professor Jerônimo Geraldo de Queiroz²⁹ (1917-2003), por seus posicionamentos “progressistas”, levanto, até, a instauração de um inquérito sobre o caso. O encontro teria rendido, então, a ideia de realização do média-metragem que foi rodado no mesmo ano. Na direção de fotografia, assumia o colega de faculdade de Jocelan: Carlos Reis - que, anos depois, se tornaria um dos grandes expoentes do Cinema da Boca do Lixo, e assumiria o nome em que ficou mais conhecido: Carlos Reichenbach (1945-2012).

Esse filme chegou a passar no Festival do Cinema Amador em 1968 no Rio de Janeiro, organizado pelo Jornal do Brasil e a rede de lojas, que já não existe mais, Mesbla onde teria sido “injustiçado”. O Jornal Dirário de São Paulo comentou o seguinte sobre a participação do filme no festival:

Em A Fraude, que foi o único filme injustiçado do Festival na premiação final, porque nada recebeu embora o merecesse, Jocerlan de

²⁸ Atualmente, não existem parâmetros fixos que definem dentro e fora do Brasil quais as durações que correspondem a curta, média e longa-metragem. As médias de duração que a maior parte dos festivais nacionais e internacionais usam correspondem a aproximadamente os seguintes valores: Curta-Metragem, até 30 minutos (embora muitos festivais também consideram até 25, ou 20 ou 15 minutos); Média-metragem, de 31 até 59 minutos (pode variar em alguns casos até 64 minutos); Longa-metragem, mais de 60 ou 65 minutos.

²⁹ No dia 30 de setembro de 2003, na ocasião do falecimento de Jerônimo no dia 24 do mesmo mês, a redação do Senado Federal publica uma matéria em que o, então, senador Maguito Vilela (PMDB-GO) homenageia a trajetória do professor. No último parágrafo, há a afirmação de que Jerônimo, durante o golpe militar, teria renunciado ao cargo de reitor por “discordar do que considerava uma ditadura”.

Jesus (GO) (sic) conta as amarguras de um vestibulando e suas relações com o sistema. A câmera é o ponto alto deste filme (in LEÃO; BENFICA, 1995, p. 100).

O filme, baseado em fatos ocorridos em Goiânia de 1968, conta as desventuras de um jovem de classe média que presta vestibular de medicina, porém quando sai a lista de aprovados, ele mais outros estudantes são considerados “excedentes” e ficam fora do processo de admissão. O infortúnio foi o suficiente para que sua condição de trabalhador intelectual, comprometido com a superação do “subdesenvolvimento”, perdesse força tornando-o mais um “trabalhador braçal”.

Figura 37 - Carlos Luciano em “A Fraude” (1968).



Gesto obsceno feito pelo protagonista interpretado por Carlos Luciano, segundo créditos do filme. Frame do filme “A Fraude” (1968).

Em termos de linguagem cinematográfica, é um filme bem mais ousado do que os de João Bennio. Aliás, é um filme, em praticamente todos os aspectos, muito diferente. O tom da atuação é bem mais performático e alegórico; a câmera, filmada em 16mm, parece misturar recursos do documentário com planos mais arrojados, como na cena em que o quadro treme insistentemente quando o estudante descobre que foi considerado “excedido” e entra em uma espécie de delírio, ao mesmo tempo em que a jornada do personagem é bem definida, em meio a intervenções mais “surrealistas”, como a própria essa própria cena. As poucas falas que existem, quando surgem, apresentam-se dessincronizadas em relação à fonte de locução. Ou seja, é um filme bem

“menos comportado” que os de Bennio. Esse é um ponto interessante, pois, esteticamente, se assemelha à proposta estética das obras do Cinema Novo ao mesmo tempo em que, tematicamente, se aproxima também dos filmes do Cinema Marginal, através da representação da classe média urbana, por exemplo. Portanto, em síntese, é como se fosse um filme narrativamente próximo à estética cinemonovista, porém com recortes mais próximos ao Cinema da Marginal.

Figura 38 - Cenas do filme “A Fraude” com matérias do fato ocorrido.



Matérias de jornais do episódio real mostradas durante o média-metragem. Frame do filme “A Fraude” (1968).

Carlos Reichenbach, em entrevista publicada em 1995 no livro *Goiás no Século do Cinema*, de Beto Leão e Eduardo Benfica, afirma:

O filme tinha muito do que chamamos música para festival, esse “tom” de protesto, o que era próprio da época [...] Agora quanto ao “tom” do filme, na verdade, o estilo deste “tom” já estava um pouco saindo da época, já estava com um “ano” de atraso [...] E o estilo de A Fraude ainda era muito semelhante aos filmes do início do “Cinema Novo” assim como Cinco Vezes Favela (LEÃO; BENFICA, 1995, p. 159).

Mais especificamente em relação ao roteiro, há algumas questões que merecem atenção. O filme faz uma distinção entre “trabalho intelectual” e “trabalho braçal”, em que a montagem também tem um papel importante. Uma das primeiras cenas que o filme mostra, é o protagonista sentando de cabeça baixa ao lado do Monumento das

Três Raças em Goiânia, localizado no centro da Praça Dr Pedro Ludovico Teixeira, mais conhecida como Praça Cívica, ao mesmo tempo em que vemos militares marchando. Mais a frente, imagens desse mesmo personagem trabalhando em uma máquina de escrever – intelectual – e também imagens em uma sala de aula na qual ele aparece ao lado de outros estudantes esbravejando “tomada de consciência” e apontando o dedo para a câmera que passeia pela sala. Na sequência, ela vai até uma sala de aula onde, provavelmente, estaria fazendo a prova do vestibular. Nisso, acompanhamos o que seria uma espécie de “fiscal”, que caminha ao lado das pessoas fazendo a prova, até se esconder em uma janela que dá de frente para uma obra com “trabalhadores braçais”. É um dualismo que o filme estabelece desde o início até desembocar em uma espécie de síntese em que vemos crianças em situação de rua, enquanto o personagem caminha pelo centro da cidade, ao som da narração:

Vemos os homens de amanhã. Nos países subdesenvolvidos há três espécies de missões (?). Uma é essa aí: futuros marginais. A segunda, é dos filhinhos de papai: futuros pederastas, cornos mansos... do Alto Society. E a outra... Hum, a outra... Onde está a assistência social? E o pessoal das ciências sociais? Não grita (sic)? Eu sei. Eu sei onde está! Hum. (FRAUDE, 1968)

Já na parte final, o personagem é atacado ao lado do Monumento das Três Raças por uma figura fantasmagórica, alegoria do imperialismo americano, que, a princípio, aparece como ponto de vista da câmera que se movimenta como se estivesse o “atacando”, e depois aparece na forma de um homem branco de cabelos loiros que o obriga a beber Coca-Cola, enquanto uma montagem paralela relaciona com imagens de mãos sendo apertadas, como que fechando acordos, em clara referência aos Estados Unidos da América, militares e frangos sendo abatidos. Por fim, quando a figura do “fantasma estrangeiro” o ataca pela última vez, agora com uma máscara de Tigre, o protagonista sobe no monumento e ocupa um dos espaços como se estivesse ajudando as três raças naquilo que seria “o trabalho braçal”.

Figura 39 - Alegoria do imperialismo em “A Fraude” (1968).



Alegoria do imperialismo americano com uma Coca-cola na mão. Frame do filme “A Fraude” (1968).

Figura 40 - Carlos Luciano em cena final de “A Fraude” (1968).



Protagonista com mordaca na boca sendo obrigado a tomar Coca-Cola. Frame do filme “A Fraude” (1968).

Essas alegorias costuram muito claramente uma peculiar visão política dos autores, relacionando subdesenvolvimento com subordinação através do “trabalho braçal” em detrimento do “trabalho intelectual”, na qual a figura dos americanos opera por intermédio das forças militares brasileiras. Antes disso há uma cena ainda mais impactante, em que o personagem está sentado ao lado da cena do Monumento, como no plano inicial, até que uma criança em situação de rua aparece lhe pedindo dinheiro. Ele a pega pela gola, diz as seguintes palavras e o sacode intensamente: “Você já nasce

pedindo! Luta! Luta!”. Há uma tese não apenas sobre a pobreza, mas também sobre o pobre que alegoriza a consequência de toda aquela situação política do momento.

Figura 41 - Cena final do filme “A Fraude” (1968).



Cena em que o protagonista assume a posição de "trabalhador braçal" ao lado das estátuas que suportam o pilar. Frame do filme “A Fraude” (1968).

A Fraude encerra, portanto, esse primeiro ciclo das produções cinematográficas em Goiás como uma das primeiras obras produzidas ao lado de *O Diabo Mora no Sangue*. Contudo, tratam-se de experiências muito distintas, começando pelo fato de que Jocelan era um estudante de cinema vindo de São Paulo, enquanto Bennio era um artista em busca de novas possibilidades de carreira e, também, financeiras. Outros cineastas surgiram após esse período que vai do final dos anos 60 (1968 com *O Diabo Mora no Sangue* e *A Fraude*) até o início dos anos de 70 (1973, com *O Azarento, um Homem de Sorte*), como José Petrillo, por exemplo; o Cineclube Antônio das Mortes com Lourival Belém de Oliveira Jr., Eudaldo Guimarães, Ricardo Musse, entre outros.

PÓS-PRODUÇÃO: CONCLUSÃO

O cinema acumula hoje pouco mais de um século de história. Desde muito cedo, o Brasil acompanha todo seu processo de desenvolvimento permitindo diversas possibilidades de contarmos histórias, expressarmos abstrações, compartilharmos experiências, criarmos outras realidades, entre outras coisas. Dentro de uma sala com dezenas de poltronas e uma tela escura há inúmeras possibilidades, embora, nos dias de hoje, a própria discussão do que “poderia ser cinema” ou não se reanima a partir do surgimento das plataformas de *streaming*³⁰ e transformações nas dinâmicas de consumo dos filmes. De tudo isso, Goiás também toma parte. Foi em uma das décadas de maior tensão política no Brasil e no Mundo, 1960, que as primeiras tentativas, bem e malsucedidas, aparecem no estado goiano. O estudo das obras desse primeiro momento, que na verdade vai até a última obra de João Bennio lançada em 1973, é o início de um capítulo da história do cinema que, até o momento, carece de referências bibliográficas. Contudo, esse trabalho pretende fomentar o debate sobre essas primeiras obras do cinema em Goiás e também sobre as outras produções posteriores.

Em relação ao nosso recorte (1960-1970), as obras analisadas se dividem entre três artistas distintos, sendo que cada um possui uma importância diferente nesse momento de pioneirismo do cinema no estado. Temos, então, Cici Pinheiro que, além de sua contribuição nas rádio e no momento de formação das nossas primeiras emissoras de TV nos anos 50 - sendo, inclusive, autora da primeira novela produzida em Goiás, *A Família Brodie* (1965) - foi também responsável pelo primeiro exercício de produção cinematográfica que, infelizmente, por questões de falta de financiamento, não pôde ser finalizado. O mineiro João Bennio, que em meados dos anos 50 se muda para Goiânia, acaba realizando em 1968 aquele que teria sido o primeiro longa-metragem de ficção goiano, *O Diabo Mora no Sangue*. Por fim, encerramos em Jocelan Melquíades de Jesus que realizou também em 1968 o primeiro média-metragem goiano, *A Fraude*. Como já explicado no capítulo anterior, as obras analisadas aqui foram apenas as de João Bennio e o curta de Jocelan, fechando, então, essa primeira fase da

³⁰ É uma forma virtual de Distribuição Virtual que tem conquistado parcela significativa no mercado de exibição em todo o mundo. Sua principal característica é a “transmissão contínua” de dados permitindo que o conteúdo seja assistido sem que seja preciso uma “descarga de dados”. Ou seja, não é preciso fazer o *download* – baixar – do arquivo para que ele possa ser executado. Uma plataforma de *streaming* permite, portanto, que você acesse o conteúdo diretamente de sua página ou aplicativo. Exemplos comuns hoje em dia são: Netflix, Amazon Prime, YouTube, Hulu, entre outros.

produção cinematográfica em Goiás. Entre os dois existem diferenças evidentes, começando pelo fato de que João Bennio, vindo do Teatro, estabelece uma empresa produtora em Goiânia, a Bennio Produções Cinematográficas, ao passo que Jocelan, embora natural de Mineiros-GO, estudava na Escola Superior de Cinema São Luiz, em São Paulo, e vem para Goiânia rodar seu filme. Essa, por sua vez, foi uma das primeiras escolas de Cinema em nível universitário do país. Vale lembrar que muitos dos cineastas brasileiros dos anos 60 e 70 não possuíam formação na área, mesmo porque os cursos superiores de cinema foram se tornar mais frequentes algum tempo depois.

Outras diferenças que podemos apontar estão no estilo de cada obra, na intensidade da crítica social, na qualidade técnica e também na “visão de cinema” que cada uma delas carrega. Em Bennio identificamos um cinema muito mais próximo das produções da Cia. Vera Cruz Cinematográfica, na qual, inclusive, chegou a contracenar com Mazzaropi em *Candinho* (1953), de Abílio Pereira de Almeida, seja pelos técnicos trazidos para trabalharem em seus filmes, como Cecil Thiré (1943)-, Guerra Peixe (1914-1993), Ozen Sermet (1923-1995), entre outros que vieram da Vera Cruz, como também pela estrutura clássica de roteiro e decupagem. Com a novidade do Cinema Novo e os debates e conflitos políticos dentro e fora do país, mencionados de forma mais detida no primeiro e segundo capítulos, Jocelan, vindo de uma escola superior de cinema, produz um filme muito mais próximo das obras de Glauber Rocha (1939-1981), Cacá Diegues (1940-), Paulo César Saraceni (1932-2012), Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), entre outros, embora aborde elementos temáticos mais próximos do Cinema Marginal, como em filmes de Arnaldo Jabor (1940-), Rogério Sgarzela (1946-2004), Andra Tonacci (1944), etc.

É interessante notar também que mesmo quando olhando para a história do cinema no pós-guerra em diferentes regiões do mundo, poucas vezes vemos a participação de mulheres nas funções principais de um filme. Durante a primeira metade do século XX, por exemplo, no Brasil podemos contar 3 nomes de mulheres que dirigiram e produziram filmes, sendo elas: a paulista Cléo de Verberena (1909-1972), que em 1930 fundou a Épica Filmes em Perdizes, São Paulo; Cármem Santos (1904-1952) e também Gilda Abreu (1904-1979). Porém, nenhuma delas continuou dirigindo ou produzindo filmes após os anos 50, com exceção de *Coração Materno* (1951), que Gilda Abreu roteirizou, dirigiu e atuou; e também *O Rei do Samba* (1952) que Cármem Santos produziu -. Cici Pinheiro, nesse sentido, insere-se em mais uma dessas

interessantes trajetórias muitas vezes esquecidas na história do nosso cinema, embora não tenha conseguido finalizar seu primeiro longa-metragem.

A respeito de João Bennio, dividimos suas 4 obras, que foram analisadas no terceiro e último capítulo, em duas fases. As duas primeiras, *O Diabo Mora no Sangue* (1968) e *Tempo de Violência* (1969) são filmes muito diferentes das duas últimas, *Simeão, o Boêmio* (1970) e *O Azarento, um Homem de Sorte* (1973), embora em termos técnicos muitos dos profissionais se repetiram em suas respectivas produções. Podemos destacar a princípio que os dois primeiros filmes narram dramas pesados, o primeiro envolvendo o tema bastante polêmico do incesto entre dois irmãos, ao passo que, o segundo, narra o contrabando de minério no Brasil envolvendo o sequestro de um jornalista que apurava o caso. Os dois últimos, trabalham o arquétipo do homem do interior, “o matuto”, que, em *Simeão*, encontra na figura de um boêmio a lucidez em um lugar “contaminado” pelo tradicionalismo conservador e disputas políticas locais em uma pequena cidade interiorana.

O Diabo Mora no Sague também é protagonizado a partir de um arquétipo do homem ribeirinho, afastado das grandes cidades, matuto, etc. Os comportamentos dos turistas, que chegam até o Rio Araguaia onde moram os irmãos Júlio e Maria, transformam essa relação parental em algo trágico, no caso: o incesto e, em seguida, o nascimento de uma criança/aberração. Antes de mais nada, os irmãos e a população que vivem naquela região são pessoas simples e carregam uma certa imagem de “ingenuidade”. Nisso recai, também, a própria contradição do filme com o título, já que o “mal”, se podemos considerar a alegoria do diabo como tal, ocorre a partir de elementos externos que é o grupo de turistas “descolados”. Ou seja, o diabo moraria mesmo no “sangue”, segundo o enredo, ou na presença daqueles turistas com suas práticas e comportamentos provocaram uma desestabilização na relação dos irmãos?

Já em *Simeão, o Boêmio* temos um interior marcado por disputas políticas e mesquinhas conservadoras e que, na figura de um homem boêmio, entregue aos prazeres da vida, sai a “iluminação”, a fonte de “sensatez” que, ao final, resolve o conflito do namoro proibido entre dois jovens de famílias políticas rivais (UDN x PSD) através de um longo monólogo moral. É interessante que a situação aqui quase se inverte, em relação ao *O Diabo Mora no Sangue*, na medida em que a prática hedonista, dessa vez, é um contraponto virtuoso ao “atraso” daquelas disputadas. Em *O Azarento, um Homem de Sorte*, o matuto que provoca o caos na cidade grande (Goiânia) pela onda

de azar que carrega por onde anda, encontra a solução de seus problemas em um sapato que isola suas desventuras. Mais do que isso, os sapatos são responsáveis também pela sua redenção quando o Azarento literalmente cai do céu e conhece o amor de sua vida.

Os dois últimos filmes, que são roteirizados por Bennio, possuem finais redentores em que os personagens acabam se realizando. Já nos dois primeiros, com roteiros de Hugo Brockes e Ziembinski (*O Diabo Mora no Sangue*), e Hugo Kusnet (*Tempo de Violência*), os finais são trágicos. Segundo Bennio em entrevista para Beto Leão publicada em 1999 no livro *Bennio: da cozinha para a sala escura*, o único filme que lhe rendeu lucro e também de maior sucesso foi seu primeiro longa *O Diabo Mora no Sangue*. Embora o material analisado não esteja em condições ideais, é um filme tecnicamente, em termos de linguagem clássica, muito bem feito e com atuações que entregam os personagens propostos (Bennio e Ana Maria Magalhães, que protagonizam os irmãos, com uma passividade “ingênua”, olhares submissos às pessoas de fora, sem exagerarem no tom). Porém, os trabalhos de Hugo Kusnet, na direção e roteiro, e Ricardo Aronovich, na fotografia, em *Tempo de Violência*, filmado em preto e branco, se destacam pela destreza artística e técnica, além de uma história rica em personagens secundários e bem amarrada. Na contramão, *Simeão, o Boêmio* é um roteiro confuso, com dois núcleos de ação (a expulsão de Simeão por suas “obscenidades”) começam e se resolvem muito mal, quase que espontaneamente. E em *O Azarento*, temos quadros cômicos que se isolam da trama principal, que tampouco faz muito sentido, e com atuações sem muito recursos que auxiliem em sua tentativa jocosa.

Já em uma perspectiva mais do *Cinema Moderno*, o média-metragem de Jocelan carrega uma história e visão política que, em certo sentido, não apenas tenta representar uma ocorrência bizarra presenciada por pessoas de classe média, mas também uma visão “classista” na medida em que a derrocada do nosso personagem é justamente sua incapacidade de exercer seu “trabalho intelectual”, a indisposição dos “pobres” para a luta, e seu desfecho trágico terminando como “trabalhador braçal” junto com as “três raças” do Monumento da Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira (Praça Cívica).

Sobre a cinematografia goiana, ainda há muito trabalho a ser feito desde a busca por alguns filmes que estão “perdidos”, passando pela tentativa de recuperação, preservação e divulgação desse material, até a pesquisa propriamente dita. Contudo, existem muitas outras possibilidades a partir de cineastas como José Petrillo que funda em 1966, juntamente com sua esposa Dalel Achkar Petrillo, a Truka – Cinema Arte e

Propaganda, e em 1970 funde-se com a Telecine de Euclides Nery formando a Makro Filmes, onde foram realizados os filmes *Dias Marcados* (1970), dirigido por Iberê Cavalcanti (1935-), *O Leão do Norte* (1973), dirigido por Carlos Del Pino, *A Lenda de Ubirajara* (1974), dirigido por André Luiz de Oliveira; há também o cinema produzido a partir das atividades do Cineclube Antônio das Mortes a partir do final da década de 1970, entre outras experiências.

Situar esses filmes e essas trajetórias como parte de uma história do nosso cinema é um trabalho não só possível como também muito importante, sem falar nas possibilidades de que produções de outros lugares possam existir além do eixo Rio-São Paulo. Como podemos observar, a partir das obras analisadas nesse trabalho, não se trata de experiências muito particulares que se perdiam em nichos específicos. Ao contrário, considerando as possibilidades de janelas de exibição na época, sejam festivais ou salas de cinema, foram obras de considerável circulação e que, como no caso de Goiás, repercutem até hoje entre os profissionais que atualmente compõe a nova safra de produtores de cinema no estado. São novas redescobertas de um passado não tão distante que merecem não serem esquecidas.

FICHAS TÉCNICAS COMPLETAS DOS FILMES³¹

(por ordem de apresentação das análises fílmicas)

O DIABO MORA NO SANGUE (1968)

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 92min, 2.656m, 24q, Eastmancolor

Sinopse

Às margens do Rio Araguaia, um pescador, após contato com um grupo de turistas com hábitos pervertidos, passa a viver incestuosamente com a irmã que, por sua vez, provocara paixão em outro pescador.

Gênero

Drama

Produção

Companhia(s) produtora(s): B.P.C. - Bennio Produções Cinematográficas Ltda.

Direção de produção: Higino, Raimundo

Produção - Dados adicionais

Financiamento/patrocínio: Banco Mineiro do Oeste S.A.

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Paranaguá Cinematográfica; Aurocine Distribuidora

Argumento/roteiro

Argumento: Bennio, João

Roteiro: Ziembinsky; Brockes, Hugo

Direção

Direção: Thiré, Cecil

Assistência de direção: Azevedo, Rubens

Continuidade: Azevedo, Rubens

³¹ Padrão de referência da Cinemateca Brasileira.

Fotografia

Direção de fotografia: Sermet, Ozen

Câmera: Sermet, Ozen

Assistência de câmera: Assis, José de

Dados adicionais de fotografia

Chefe eletricitista: Alves, Ulisses

Maquinista: Stevam, Moacir

Som

Engenharia de som: José, Geraldo; Goulart, Walter

Montagem

Edição: Noya, Waldemar

Dados adicionais de direção de arte

Maquiagem: Pans, Anna

Dados adicionais de música

Música de: Peixe, Guerra

Intérprete(s): Quinteto Villa-Lobos

Locação: Hotel John Kennedy, Ilha do Bananal

Identidades/elenco:

Bennio, João (Júlio)

Magalhães, Ana Maria (Maria)

Brockes, Hugo (Ferrugem)

Brillanti, Dinorah (Rosa)

Pompeu, Maria (Luísa)

Rodrigues, Washington

Helena, Márcia

Guimarães, William

Corado, Sandra

Segatti, Antônio

Braga, Domingos

Luiz

Arnalda

Mauro

Terezinha

Índios Carajás

Cacique Ataú

Urá-Urá

Figurante(s):

Povo de São Félix Mato Grosso

TEMPO DE VIOLÊNCIA (1969)

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, BP, 93min, 2.360m, 24q

Sinopse

Antônio, um bancário em boa situação financeira, presencia um espancamento, a partir daí, ele e a mulher, Marta, passam a ser implacavelmente perseguidos.

Gênero

Policia

Prêmios

Melhor atriz coadjuvante para Rocha, Glauce no Festival de Brasília, 5, 1969, Brasília - DF.

Produção

Companhia(s) produtora(s): Bennio Produções Cinematográficas; Grupo Filmes

Produção: Bennio, João

Direção de produção: Higínio, Raimundo

Produtor associado: Quatroni, Santo Pedro

Assistência de produção: Carvalho, Almir de Souza; Faria, André

Produção - Dados adicionais

Coordenação de produção: Braga, Altamir Freitas

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Bennio Produções Cinematográficas

Argumento/roteiro

Argumento: Kusnet, Hugo

Roteiro: Costa, Armando; Kusnet, Hugo

Direção

Direção: Kusnet, Hugo

Co-direção: Azevedo, Rubens

Diretor assistente: Azevedo, Rubens

Continuidade: Azevedo, Rubens

Fotografia

Direção de fotografia: Aronovich, Ricardo

Câmera: Aronovich, Ricardo

Assistência de câmera: Assis, José de

Fotografia de cena: Mongaut, Jaques

Dados adicionais de fotografia

Eletricista: Vieira, José; Guimarães, Jadeyr

Maquinista: Portioli, Cláudio

Som

Direção de som: Lira, Francisco

Dados adicionais de som

Efeitos sonoros: José, Geraldo; Goulart, Walter

Som guia: Lira, Francisco

Montagem

Montagem: Melli, Nello

Edição: Melli, Nello

Direção de arte

Cenografia: Monteiro, Regis

Dados adicionais de direção de arte

Maquiagem: Vasconcelos, Márcia

Música

Trilha musical: Waismann, Sidney; José, Geraldo; Goular, Walter

Identidades/elenco:

Carrero, Tônia (Marta)
Bennio, João (Antônio Coutinho)
Cortez, Raul (Chefe)
Carvana, Hugo (Homem I)
Oliveira, Antero de (Homem II)
Ribeiro, Isabel (Ana Maria)
Falco, Rubens de (F)
Padilha, Paulo (José Ramos)
Barroso, Mauricio (Amigo de Antônio)
Koppa, Carlos (Comparsa)
Parente, Nildo (Amigo do deputado)
José, Fernando (Gerente da agência de consórcios)
Serra, Otoniel (Assistente de TV)
Penna, Jurema (Esposa do amigo de Antônio)
Moura, Nelson (Sr. Carlos)
Oliveira, Uracy de (Espectador)
Dick, Van (Funcionário do banco)
Santos, Armando dos (Passageiro do trem)
Participação especial:
Rocha, Glauce (Maria da Glória)
Aguiar, Álvaro (Torres)
Lago, Mário (Deputado)
Cabo, Antônio de (Sócio de F)
Imperial, Carlos (Locutor de TV)

SIMEÃO, O BOÊMIO (1970)

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 95min, 2.600m, 24q

Data e local de lançamento

Data: 1970.07.02

Local: Goiânia

Sinopse

"Simeão é um homem simples e bom, um tanto pobre de espírito e muito brincalhão, tratado com deboche pelos habitantes de uma cidadezinha do interior. Os cidadãos mais responsáveis da localidade pensam mesmo em expulsar Simeão para fora da cidade. Acontece que a filha de um político local foge para casar-se com o filho de um político oposicionista e o assunto, transformado em escândalo, abafa a trama armada contra Simeão. Quando as famílias rivais se encontram em pé de guerra, numa repetição da tragédia dos Montequios e Capuletos, aparece Simeão trazendo a filha do político, defendendo-a das humilhações sofridas tanto da parte de sua família como de toda a população da cidadezinha. O gesto do pobre homem, demonstrando com sua simplicidade uma compreensão humana superior, comove a todos."

Gênero

Comédia

Produção

Companhia(s) produtora(s): Bennio Produções Cinematográficas

Produção: Bennio, João

Direção de produção: Carvalho, Almir

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A

Argumento/roteiro

Argumento: Azevedo, Rubens; Oliveira, Isócrates

Roteiro: Azevedo, Rubens; Bennio, João

Direção

Direção: Bennio, João

Fotografia

Direção de fotografia: Sermet, Ozen

Som

Direção de som: Vianna, Aloisio

Montagem

Montagem: Higino, Raymundo

Música

Música: Peixe, Guerra

Locação: Pirenópolis - GO

Identidades/elenco:

Bennio, João

Reston, Telma

Pompeu, Maria

Freitas, José de

Amândio

Petrágia, Mário

Macedo, Kleber

José, Fernando

Prado, Alberto

O AZARENTO, UM HOMEM DE SORTE (1973)

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 74min, 2.033m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37

Data e local de lançamento

Data: 1974.06.24

Local: Rio de Janeiro

Sinopse

Numa fazenda do interior, um rapaz é evitado por todos pela fama de azarento que o acompanha. Desgostoso, ele resolve se mudar para uma cidade grande. À sua chegada surgem incêndios, acidentes, engarrafamentos, a ponto de se declarar estado de calamidade pública. Ele é identificado pela imprensa como a causa dos desastres, deixando a população atemorizada. Ao comprar um sapato com sola de borracha, seu azar é isolado. Descobrimos nisto uma fonte de propaganda, o fabricante de calçados entra em fase de grandes negócios. O ex-azarento transforma-se numa máquina publicitária e aqueles que o odiavam passam a amá-lo como um ídolo. (Guia de Filmes, 49/50/51)

Gênero

Comédia

Produção

Companhia(s) produtora(s): GEO Filmes; Bennio Produções Cinematográficas

Produção - Dados adicionais

Financiamento/patrocínio: Caixa Econômica do Estado de Goiás

Equipe de produção: Aurélio, Pedro; Cristiano, Antônio; Copriva, Aparecida; Leandro Netto; Batista, João; Paula, Célio de; Pádua, Antônio de (Piáu); Affonso, Paulo

Gerente de produção: Américo, Pedro; Cristiano, Antônio

Motorista: Coragem, João

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Ipanema Filmes

Argumento/roteiro

Argumento: Bennio, João

Roteiro: Pino, Carlos Del; Bennio, João

Direção

Direção: Bennio, João

Diretor assistente: Pino, Carlos Del

Fotografia

Direção de fotografia: Lutfi, Dib

Câmera: Lutfi, Dib

Assistência de câmera: Segatti, Antônio

Efeitos especiais de fotografia: Menezes, Vilmar

Dados adicionais de fotografia

Fotografia da 2. unidade: Santos, Elson; Brito, Antônio

Chefe eletricitista: Dória, Sandoval

Eletricista: Rodrigues, Jorge; Dias, Francisco

Som

Direção de som: Gomes, Antônio

Efeitos especiais de som: José, Geraldo

Dados adicionais de som

Efeitos sonoros: José, Geraldo

Montagem

Edição: Justo, Jayme

Dados adicionais de direção de arte

Contra-regra/acessórios de cenografia: Silva, Lázaro

Maquiagem: Pans, Anna

Música

Trilha musical: Guida, Paschoal; Pessoa, Renato; Rocha, Mário; Nadruz, Eduardo

Dados adicionais de música

Intérprete(s): Edu e sua gaita

Locação: Piracanjuba - GO; Goiânia - GO; Rio de Janeiro - GB

Identidades/elenco:

Guida, Paschoal (Azarento)

Barsotti, Sandra (Sandra)

Aparecida, Cláudia (Morena)

Segatti, Antônio (Calista)

Leão, José (Jornalista)

Silva, Lázaro

Lima, Roberto

Teixeira, Dalmo

Coelho, Affonso
Rios, Del
Dias, Clarice
Nascimento, Josaphat
Heine, Gláucia
Bastos, Orimar de
Corrêa, Fernando
Ribeiro, Osmar
Bandeira, Luiz
David, Gilvan
Peixoto, Amilcar Sá
Candy, Fernando
Domingues, Alvino
Tavares, Emilson
Maria, Cândida
Cesar, Erondes
Aranha, Orlando
Oliveira, Uracy de
Mattioli, Dayse
Coragem, João
Paula, Celio de
Gaede, Oswaldo
Batista, João
Segatti, José
Yamada, Paulo
Benedetti, Wania
Peggy, Waldir
Balduino, Eduardo
Bonfim, Iriné
Roberto, Clóvis
Mattioli, Denise
Abalém, Pedro
Chenko, Melk
Naline, Edvaldo

Locução:

Gregório, Antônio

Rodrigues, Jerônimo

Divino, José

Ferreira, Hernani

Pontes, Domingos

Participação especial:

Briebe, Henriqueta (Esposa feliz)

Arena, Rodolfo (Marido feliz)

Alves, Geraldo (Apresentador)

Bennio, João

A FRAUDE (1968)

Categorias

Média-metragem / Sonoro / Ficção

Material Original

16mm, BP, 30min

Produção

JESUS, Jocelan Melquíades de

JAYME, Jesus de Aquino

Diretor de Produção: Wander C. Levy

Argumento/roteiro

Argumento: JESUS, Jocelan Melquíades de

Roteiro: JAYME, Jesus de Aquino

Direção

JESUS, Jocelan Melquíades de

Fotografia

Direção de Fotografia: Carlos Reis (Carlos Reichenbach)

Montagem

Edição: JESUS, Jocelan Melquíades de

Ass. de Edição: NAKAYAM, Hideo e CARDIERE, José

Musica Original

JUNIOR, Cyd

Elenco

LUCIANO, Carlos

JAYME, Goia A.

ZACCARIOTTI, Maurício

PEIXOTO, Amilcar Sá

SOUZA, Milton José

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRAIS, OLIVEIRA, ARRAIS. *O Século XX em Goiás: o advento da modernização*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2016.

ARRAIS, Cristiano A. *Projeções Urbanas – Um estudo sobre as Formas de Representação e Mobilização do Tempo na Construção de Belo Horizonte, Goiânia e Brasília*. 2008. 306 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BORELA, Marcela. *Experiência Moderna nas Artes Plásticas em Goiás: fronteira, identidade e história (1942-1962)*. 2010. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Goiás, 2010.

BRAGA, Marcio Bobik. *Integração Econômica Regional na América Latina - uma interpretação das contribuições da CEPAL*. *Cadernos PROLAM/USP*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2002.

CAMPOS, Marina da Costa. *O Cineclube Antônio das Mortes – trajetória, exibição e produção (1977-1987)*. 2014, 282 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

CEZAR, Herondes. *Era uma vez o cinema*. São Paulo: Scortecci, 1996.

CORREIA, Edilson Carlos C. *O Nuevo Cine latino-americano a partir de uma perspectiva intercultural e decolonial: 'Terra em transe', 'memórias del subdesarrollo' e 'la sangre del cóndor'*. 2013, 138 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

CUNHA, Marla Cardoso Oliveira Cunha. *“Vou te contar uma história”* – Estudo a partir do filme Simeão, o Boêmio, de João Bennio. 2011, 149 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – História e prática*. Trad. Maria Angélica Marques Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

ESPINOSA, Júlio García. Por un cine imperfecto. *Revista Universitário do Audiovisual*, São Carlos, SP, 2010, disponível em < http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf > Acesso em 10 de maio de 2017.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FRANÇA, Andrea. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

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

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando E. Hacia un tercer cine. *Revista Universitário do Audiovisual*, 2010, disponível em < <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/> > Acesso em 22 de junho de 2017.

GONDINHO, Iúri Rincon. *História da TV em Goiás*. – 2ª ed. - Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2011.

HOBBSAWN, Eric J. *Era dos Extremos - o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no Século do Cinema*. Goiânia: Kelps, 1995.
- LEÃO, Beto. *Centenário do cinema em Goiás: 1909 – 2009*. Goiânia: Kelps, 2010.
- LEÃO, Beto. *Da cozinha para a sala escura*. Goiânia, Fundação Pedro Ludovico Teixeira, 1999.
- LEÃO, Beto. *Cinema de A a Z – Dicionário do Audiovisual em Goiás 2003*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2003.
- MARTINELLI, Sérgio. et al. *Vera Cruz – imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: Abooks, 2002
- MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial – 7ª ed.* – Campinas, SP: Papirus, 2012.
- MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro – história e relações com o estado*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel (fontes audiovisuais). In: PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes Históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- NAZARENO, Elias; LIMA, Roberto. Breve Histórico dos Cursos de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. *Sociedade e Cultura*. Goiânia, v. 17, n. 2, 2014.
- NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009.
- PIZOQUERO, Lucilene Margarete. Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979). 2006. 166 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP, 2006.
- PREBISCH, Raúl. O desenvolvimento econômico da América Latina e alguns de seus problemas principais. in CEPAL, *Boletín económico de América Latina*, vol. VII, nº 1, Santiago do Chile, 1962. Publicação da Organização das Nações Unidas, nº de venda: 62.II.G.I.
- RAMOS, Fernão; MIRANDO, Luiz Felipe (org). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. *Tempo Glauber*, disponível em < http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html > Acesso em 2 de maio de 2017.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica – multiculturalismo e representação*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. (Org.) *Goiânia em mosaico: visões sobre a capital do cerrado*. Goiânia: Ed. Da PUC Goiás, 2015.

SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha – cinema, estética e revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004.

UNES, Wolney. *Identidade art déco de Goiânia*. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2008.

VALE, Gustavo Henrique dos Santos. *Entre a heresia e a reprodução – em busca do cinema goiano*. 2013, 140 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2012.

VILLAÇA, Mariana Martins. “América Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano. *Revista Brasileira de História*. Rev. Bras. Hist. vol.22 no.44 São Paulo, 2002.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. *Cinema Moderno Brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano – a cena na capital*. Goiânia: Editora

FILMOGRAFIA

O DIABO Mora no Sangue. Direção de Cecil Thiré. Goiânia: Bennio Produções Cinematográficas, 1968. 1 bobina cinematográfica (92 min), son., color., 35 mm.

TEMPO de Violência. Direção de Hugo Kusnet. Goiânia: Bennio Produções Cinematográficas, 1969. 1 bobina cinematográfica (93 min), son., P&B., 35 mm.

SIMEÃO, o Boêmio. Direção de João Bennio. Goiânia: Bennio Produções Cinematográficas, 1970. 1 bobina cinematográfica (95 min), son., color., 35 mm.

O AZARENTO: um Homem de Sorte. Direção de João Bennio. Goiânia: Bennio Produções Cinematográficas, 1973. 1 bobina cinematográfica (74 min), son., color., 35 mm.

A FRAUDE. Direção de Jocelan Melquíades de Jesus. Goiânia, 1968. 1 bobina cinematográfica (30 min), son., P&B., 16 mm.