

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

LARA DAMIANE DE OLIVEIRA ESTEVÃO

**CONTRA OS TIGRES DE PAPEL: JUVENTUDE, CINEMA E RESISTÊNCIA AO  
REGIME MILITAR EM GOIÁS NO FILME “*A FRAUDE*” (1968)**

GOIÂNIA, GO

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) 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 9.610/98](#), 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.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Lara Damiane de Oliveira Estevão

#### 3. Título do trabalho

CONTRA OS TIGRES DE PAPEL: JUVENTUDE, CINEMA E RESISTÊNCIA AO REGIME MILITAR EM GOIÁS  
NO FILME "A FRAUDE" (1968)

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
  - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado 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.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Lara Damiane De Oliveira Estevão, Discente**, em 17/02/2025, às 15:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Saddi Teixeira, Professor do Magistério Superior**, em 18/02/2025, às 15:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5174019** e o código CRC **EE767919**.

---

LARA DAMIANE DE OLIVEIRA ESTEVÃO

**CONTRA OS TIGRES DE PAPEL: JUVENTUDE, CINEMA E RESISTÊNCIA AO  
REGIME MILITAR EM GOIÁS NO FILME “A FRAUDE” (1968)**

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.

**Área de concentração:** Culturas, Fronteiras e Identidades

**Linha de pesquisa:** Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História

**Orientador:** Prof. Dr. Rafael Saddi Teixeira.

GOIÂNIA, GO

2025

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

Estevão, Lara Damiane de Oliveira

Contra os tigres de papel: Juventude, cinema e resistência ao regime militar em Goiás no filme "A Fraude" (1968) [manuscrito] / Lara Damiane de Oliveira Estevão. - 2025.

124 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Saddi Teixeira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Ditadura militar brasileira. 2. Cinema goiano. 3. Resistência cultural. 4. Cinema moderno. I. Teixeira, Rafael Saddi, orient. II. Título.

CDU 94



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº **005/2025** da sessão de Defesa da Tese de **LARA DAMIANE DE OLIVEIRA ESTEVÃO**, que confere o título de **Mestrado(a) em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **doze dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e cinco**, a partir da(s) **14h00min**, via **Videoconferência**, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Dissertação** intitulada **CONTRA OS TIGRES DE PAPEL: JUVENTUDE, CINEMA E RESISTÊNCIA AO REGIME MILITAR EM GOIÁS NO FILME "A FRAUDE" (1968)**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Rafael Saddi Teixeira (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Roberto Abdala Júnior (PPGH/UFG)**, membro titular interno; Professor(a) Doutor(a) **Alcilene Cavalcante de Oliveira (PPGH/UFG)**, membro titular interno; Professor(a) Doutor(a) **Maria Abadia Cardoso (IFG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Adérito Schneider Alencar e Távora (IFG)**, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da **Dissertação**, tendo sido o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Rafael Saddi Teixeira**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **doze dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais, Coordenador de Pós-Graduação**, em 14/02/2025, às 16:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 14/02/2025, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Saddi Teixeira, Professor do Magistério Superior**, em 14/02/2025, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alcilene Cavalcante De Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 17/02/2025, às 14:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5170697** e o código CRC **C92E52C7**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.006198/2025-73

SEI nº 5170697

*L'impérialisme dicte partout sa loi*

*La révolution n'est pas un dîner*

*La bombe A est un tigre en papier*

*Les masses sont les véritables héros*

Trecho da canção Mao Mao, de Claude Channes,  
trilha sonora do filme *La Chinoise* (1967), dirigido por Jean-Luc Godard.

## AGRADECIMENTOS

Apesar de a pesquisa ser um processo solitário, nos últimos anos não estive sozinha nesta jornada. Esta dissertação é fruto de muitos encontros. Agradeço, primeiramente, ao meu orientador Rafael Saddi, por ter me guiado nesse processo de pesquisa, ajudando-me a pisar no território da História, no qual eu sou estrangeira, tornando este trabalho possível.

Aos professores do PPGH que fizeram parte da minha trajetória no mestrado, em especial aos presentes na banca de qualificação: Roberto Abdala e Alcilene Cavalcante. Todas as discussões em sala e pelos corredores da UFG, indicações de bibliografia, contribuições, críticas e incentivos estão refletidas neste trabalho.

Aos meus colegas do PPGH, pelos momentos de descontração e de apoio nessa difícil jornada que é a pós-graduação.

Aos colegas com quem compus duas gestões da Associação de Pós-graduandas e Pós-graduandos da UFG, que estiveram ao meu lado na luta por melhores condições para os estudantes pesquisadores e em defesa da universidade pública.

À minha família, que sempre incentivou meus estudos, tornando possível que eu pudesse me dedicar ao mestrado. À minha mãe Maria Aparecida, pelo apoio e o tempo dedicado ao cuidado. Ao meu pai Sinvaldo Carmo, que vira e mexe conta a história sobre o dia que cantou *Para não dizer que não falei das flores* em um festival de música, ainda nos últimos anos da ditadura militar, quando era jovem. À minha avó, Terezinha Vieira, por minha criação. À minha afilhada Beatriz e, também, aos pais dela – meu irmão Lucas e minha cunhada Gabriela – por quem eu espero que dias melhores venham.

Aos meus colegas de trabalho na Defensoria Pública do Estado de Goiás, onde trabalhei durante a maior parte do mestrado, e que sempre se dispuseram a me cobrir aqui ou ali para que eu pudesse me dedicar às atividades do PPGH.

Às minhas amigas e aos meus amigos, por todo carinho, apoio, escuta e acolhida nos últimos anos. Obrigada por se fazerem presentes e me incentivarem.

## UMA PEQUENA NOTA PESSOAL

Se nossa relação com o passado e o estudo dele é presidido pelas questões do presente, talvez, caiba aqui uma apresentação. Durante a graduação em Cinema e Audiovisual, realizei para uma disciplina de documentário, o curta-metragem *Quando era Primavera*, que tratava sobre as ocupações das escolas em Goiás, ao final de 2015, contra a implementação das Organizações Sociais na gestão da educação do estado. Naquele ano, concluía o ensino médio no Instituto Federal de Goiás (IFG) e atuava no movimento estudantil. Foram algumas semanas de manifestações de baixo de sol e de chuva, assembleias diárias, noites viradas em rondas de segurança e em incansáveis reuniões para organizar estratégias de luta política – lideradas por jovens que tinham entre 14 e 18 anos de idade. Os estudantes saíram vitoriosos e, nesse processo, comecei a entender a força motora de resistência e de transformação que pode ter a revolta estudantil.

Na realização do *Quando era Primavera*, no ano de 2019, chegou até mim a cópia de um filme, cuja película estava há muito esquecida em uma gaveta da Associação Brasileira de Documentaristas – Secção Goiás. A equipe de produção do Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental, digitalizou o filme, e a professora Marcela Borela – Mestre em História pela UFG – cedeu-me uma cópia, alegando que o filme tinha algo a ver com o documentário que eu queria fazer. *A fraude*, filmado em Goiânia no ano de 1968, dirigido por Jocelan Melquíades de Jesus – uma figura que permanece quase anônima – mostrava algo sobre estudantes goianos e os problemas que eles enfrentaram no regime militar.

O filme sempre pareceu querer dizer mais do que as perguntas que me limitei a fazer na primeira vez em que o assisti. *A fraude* me conecta a um passado de uma revolta que me foi muito presente. Jocelan, assim como eu, escolheu registrar essa revolta com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Neste trabalho, esforço-me para compreender a ideia e o registro.

É possível acessar *A fraude* pelo QR Code abaixo ou pelo link <<https://www.youtube.com/watch?v=ye0xGujj764>>



## RESUMO

No ano de 1968, um grupo composto majoritariamente por jovens estudantes, gravou em Goiânia o curta-metragem *A fraude* para competir no IV Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil, importante janela de exibição de filmes na segunda metade da década de 1960. Dirigido por Jocelan Melquíades de Jesus, a película narra a história de Luiz, um estudante pré-vestibulando, ao se tornar um excedente – nome dado a quem atingia a nota de corte no processo seletivo das universidades, mas não era matriculado pela falta de vagas – no vestibular da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Goiás no ano de 1968. Durante a ditadura militar, a resistência em forma de ação cultural também se atestou nas movimentações dos intelectuais e dos artistas no estado de Goiás. Este trabalho analisa o processo de realização de *A Fraude* e utiliza a análise fílmica para compreender como a juventude se apropriou do cinema como prática de resistência contra a ditadura militar brasileira. Naquele ano, os vestibulandos ocuparam as ruas da capital goiana, denunciando ter havido uma fraude, promovida pela própria gestão da UFG, no processo seletivo. Por meio das imagens do filme, os realizadores capturaram as especificidades dos conflitos entre o regime militar, as universidades e os estudantes em Goiás, tematizando o subdesenvolvimento e denunciando a subserviência do governo militar ao imperialismo norte-americano, expressos pelos acordos MEC-Usaid. Em sintonia com as tendências estéticas e narrativas do cinema brasileiro moderno, um grupo de estudantes filmou a realidade para combatê-la, organizando um olhar sobre Goiânia, a revolta estudantil e a ditadura militar a partir do uso da alegoria, em uma tônica que flutua entre o didatismo e a exasperação.

**Palavras-chave:** Ditadura militar brasileira; Cinema goiano; Resistência cultural; Cinema moderno.

## RESUME

In 1968, a group composed mainly of young students filmed the short movie *A Fraude* in Goiânia to compete in the IV Amateur Film Festival organized by *Jornal do Brasil*, an important platform for showcasing films in the second half of the 1960s. Directed by Jocelan Melquíades de Jesus, the film portrays Luiz, a student who became an *excedente* – those who achieved a sufficient score in the university entrance exam but was not admitted due to a lack of available spots – during the admissions process for the Faculty of Medicine at the Federal University of Goiás (UFG) in 1968. During the military dictatorship, resistance through cultural action was also reflected in the activities of intellectuals and artists in Goiás. This study analyzes the production process of *A Fraude* and employs film analysis to understand how youth appropriated cinema as a form of resistance against the Brazilian military dictatorship. That year, prospective students took to the streets of the state capital, Goiânia, alleging that the UFG administration itself had perpetrated fraud in the admissions process. Through the film's imagery, the creators captured the specificities of the conflicts between the military regime, universities, and students in Goiás, addressing the theme of underdevelopment and denouncing the government's subservience to U.S. imperialism, as expressed through the MEC-Usaid agreements. In alignment with the aesthetic and narrative tendencies of Brazilian modern cinema, a group of students filmed reality to confront it, constructing a perspective on Goiânia, the student revolt, and the military dictatorship through the use of allegory, with a tone that oscillates between didacticism and exasperation.

**Keywords:** Brazilian military dictatorship; Goiano cinema; Cultural resistance; Modern cinema.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: À procura do ângulo – Matéria vinculada no Jornal do Brasil sobre as filmagens de Antolhos.....	46
Figura 2: Manifestação no pátio frontal no Palácio das Esmeraldas, no dia 18 de dezembro de 1960, em apoio a criação da UFG. Autor: Hélio de Oliveira.....	55
Figura 3: Manifestação em apoio à criação da UFG, na Praça Cívica, no dia 18 de dezembro de 1960. Autor: Hélio de Oliveira.....	56
Figura 4: Convocação para a exibição do filme <i>Mundo Cão</i> .....	59
Figura 5: Chamada para exibição do filme <i>O lado alegre da vida</i> .....	59
Figura 6: Reportagem sobre a produção de filmes amadores pelo Centro de Cultura Cinematográfica.....	62
Figura 7: Manchete do Jornal do Brasil sobre a denúncia do caso de fraude.....	64
Figura 8: Manchete da entrevista de Jocelan no Jornal do Brasil.....	72
Figura 9: Matéria do Correio Braziliense sobre as filmagens de <i>A fraude</i> .....	75
Figura 10: Matéria do Correio Braziliense sobre as filmagens de <i>A fraude</i> .....	78
Figura 11: Sequência de quadros dos créditos iniciais.....	83
Figura 12: Sequência inicial do filme.....	85
Figura 13: Quadros da sequência do cursinho.....	89
Figura 14: Sequência de quadros da cena do vestibular.....	91
Figura 15: Sequência de quadros durante o off.....	93
Figura 16: Fachadas das UFG no filme.....	95
Figura 17: Salas no interior da UFG.....	96
Figura 18: Sequência da queima das provas.....	97
Figura 19: Fotografia da mobilização dos estudantes no início de 1968 pela anulação do vestibular.....	98
Figura 20: Sequência de quadros da alegoria.....	104
Figura 21: Quadro do filme <i>A fraude</i> durante a manifestação dos estudantes.....	105
Figura 22: Panfleto <i>Ao povo</i> .....	108
Figura 23: Quadro do imperialismo com a máscara de tigre.....	110
Figura 24: Sequência de quadros da cena final.....	111
Figura 25: Quadro de Luiz incorporado ao monumento.....	112

## LISTA DE SIGLAS

AI – Ato Institucional  
AP – Ação Popular  
CCC – Centro de Cultura Cinematográfica  
CPC – Centro Popular de Cultura  
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social  
IPM – Inquérito Policial Militar  
ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros  
JB – Jornal do Brasil  
MEC – Ministério da Educação e Cultura  
PCB – Partido Comunista Brasileiro  
PC do B – Partido Comunista do Brasil  
POLOP – Organização Revolucionária Marxista – Política Operária  
UNE – União Nacional dos Estudantes  
USAID – United States Agency for International Development  
UFG – Universidade Federal de Goiás

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O TERROR CULTURAL: OS JOVENS VÃO AO CINEMA.....</b>	<b>31</b>
1.1 CINEMA E RESISTÊNCIA CULTURAL NO REGIME MILITAR.....	34
1.2 UM JOVEM CINEMA NO JORNAL DO BRASIL.....	40
1.3 ESTUDANDO PARA FAZER FILMES.....	47
<b>CAPÍTULO 2 – JOVENS IMAGINÁRIOS OU COMO FAZER UM FILME AMADOR</b> <b>.....</b>	<b>53</b>
2.1 O CINEMA NA POLÍTICA ESTUDANTIL EM GOIÁS.....	54
2.2 ESCOLHENDO UM TEMA E CONSTRUINDO UM ROTEIRO.....	63
2.3 APENAS O NECESSÁRIO PARA FILMAR.....	73
<b>CAPÍTULO 3 – EM CENA, O EXCEDENTE.....</b>	<b>81</b>
3.1 O TRANSE E AS CHAVES DE LEITURA.....	82
3.2. OS ESTUDANTES: ENTRE A DIDÁTICA E A EXASPERAÇÃO.....	88
3.3 ÀS PORTAS DA UNIVERSIDADE.....	94
3.4 ALEGORIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO: OS ESTUDANTES CONTRA O IMPE- RIALISMO.....	103
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>118</b>

## INTRODUÇÃO

Assim que o cinema foi inventado, também o foi a sua história. Em pouco mais de um século de existência, a produção de imagens em movimento mobilizou artistas e industriais, profissionais e amadores e entranhou-se nos mais diversos aspectos da vida social: na música, no rádio, no teatro, na televisão, na política institucional, nos movimentos sociais, nas instituições de ensino, no futebol, na religião etc. No estado de Goiás, o cinema se fez presente desde o dia 13 de maio de 1909, quando na cidade que, até então era a capital, no Beco da Lapa, um Cinematographo<sup>1</sup> projetou, às 20 horas, fitas de comédia, dramáticas e fantásticas.<sup>2</sup>

A partir da década de 1960, em consonância com a efervescência cultural que tomava conta do Brasil, a atividade cinematográfica goiana passou por uma constante expansão. No ano de 1968, lançaram-se os três primeiros filmes de ficção gravados no estado<sup>3</sup>: *O diabo mora no sangue*, dirigido por Cecil Thiré, *A fraude*, dirigido por Jocelan Melquíades de Jesus<sup>4</sup> e *Antolhos*, dirigido por Silas Metran Curado. Aquele ano marcou o início de sucessivas tentativas de produção cinematográfica no estado de Goiás, as quais podem ser separadas em duas principais tendências: por um lado, um cinema profissional ou realizado em moldes industriais, com orçamentos consideráveis e equipes técnicas compostas por profissionais que também transitavam no eixo de produção cinematográfica do Rio de Janeiro e São Paulo; por outro, filmes amadores, feitos por jovens com ligação com a prática cineclubista, em produções de baixo orçamento, realizados com formatos de câmeras leves, como o suporte de 16 mm e Super-8.

O ano de 1968 é emblemático ao cinema brasileiro. É um ano chave para a conjuntura, expressivo de determinada tomada da consciência das mudanças de rumo do espírito do início da década de 1960 – quando havia esperança de profundas transformações na América Latina – para os desdobramentos impostos pela reação e o golpe militar que marcaram a segunda metade da década. Dessa forma,

---

<sup>1</sup>O Cinematógrafo, dentre as diversas máquinas que captavam imagens em movimento, foi o aparelho com a invenção atribuída aos irmãos Lumière, que era capaz de captar, revelar e projetar filmes.

<sup>2</sup>Leão e Benfica, 1995, p.23.

<sup>3</sup>Consideramos, para essa afirmação, os filmes finalizados que chegaram ao circuito de exibição, os quais a bibliografia sobre o cinema goiano conseguiu mapear até o momento, mas é necessário não descartar a possibilidade que, anterior a eles, outros filmes possam ter sido realizados.

<sup>4</sup> Apesar de ser referido muitas vezes como Jocelan, Jocerlan ou Jocerlandes, Reichenbach, ao nomear os estudantes da Escola Superior de Cinema de São Luíz se refere a ele como “[...] o goiano Jacirlandes Melquíades de Jesus” (Reichenbach *apud* Malusá, 2007, p. 79). Aqui, escolhemos por manter o nome presente nos créditos do filme.

[...] analisar a cultura brasileira do final daquela década de agitações implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. O ponto é privilegiado, pois naquele momento tal descompasso deu seus primeiros sinais e ativou respostas que engendraram uma autêntica revolução na esfera da cultura: Terra em transe, O rei da vela, o tropicalismo, o cinema marginal, entre outras manifestações (Xavier, 2012, p. 29).

Neste trabalho, deter-nos-emos sobre *A fraude*. Jocelan, o diretor, era um jovem goiano de 25 anos, estudante de cinema na Escola Superior de São Luís, uma instituição católica de ensino. O filme, um curta-metragem amador, com 30 minutos de duração, filmado para a IV edição do Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil, narra a história de Luiz, um jovem estudante que presta o vestibular para medicina na Universidade Federal de Goiás (UFG), mas é considerado um excedente. O curta, apesar de ficcional, inspirou-se em acontecimentos reais, já que, após o vestibular de 1968 da UFG, os estudantes organizaram manifestações, chegando a abrir um processo junto ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), denunciando uma fraude no processo seletivo. Jocelan, com *A fraude*, pretendeu retratar o problema dos excedentes – estudantes que alcançavam a média necessária para aprovação no vestibular, mas não eram matriculados pela falta de vagas – sob o ponto de vista estudantil.

Nas décadas de 1950 e 1960, a produção artístico-cultural brasileira funcionou como difusora de consciência crítica. Em um contexto de efervescência cultural, ligado aos debates políticos daqueles anos, vários movimentos repercutiram por todo o território nacional com propostas estético-políticas ligadas à urgência de uma arte engajada nos problemas nacionais e na transformação da sociedade brasileira:

A rigor, deveríamos dizer que isso se inicia no fim da década de 1950, com Bossa Nova, Cinema Novo, teatro de Arena, CPC da UNE, intelectuais do Iseb, movimentos de cultura popular no Recife. Ela não se interrompe com o golpe militar, mas prolonga-se nas peças do Teatro Oficina, nos shows de MPB, nos festivais de música da televisão, na Tropicália. O público dessas expressões culturais é constituído sobretudo por jovens universitários, agora um número expressivo de pessoas concentradas nas capitais de alguns estados (Ortiz, 1986, p. 115).

O setor cultural, pela própria mobilização anterior à instauração da ditadura, deu rápidas respostas ao golpe. Segundo Marcos Napolitano, no trabalho *Coração civil: a vida cultural brasileira (1964-1985)* (2017), a cultura adquiriu certa importância durante a vigência da ditadura militar, sendo um campo de expressão de crítica ao regime e configurando-se como um terreno de unidade das oposições democráticas, ligada à própria

classe média, que foi a principal base social apoiadora do golpe de 1964. Em *Coração civil*, o historiador investigou as experiências do teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas de grande circulação e repercussão durante o regime, que muito remontam à articulação dos intelectuais e dos artistas dos estados de Rio de Janeiro e São Paulo. Como afirma Napolitano:

Protagonistas de muitas origens políticas, estudiosos de inúmeras áreas acadêmicas, artistas e intelectuais de diversos campos de atuação, refletiram sobre os acontecimentos em curso e ajudaram a construir visões críticas sobre vários temas correlatos à história do regime militar: o golpe, a agitação cultural, as passeatas estudantis de 1968, o milagre econômico, a guerrilha de esquerda, a repressão e a tortura, a abertura política (2014, p. 4).

O cinema, nesse contexto, tornou-se um espaço de autocrítica e de reflexão dos dilemas da esquerda brasileira, que, contudo, não se limitou ao eixo Rio-São Paulo. Goiás, desde a construção de Goiânia e nos anos que sucederam o golpe, foi um terreno fértil para o surgimento de diversas expressões artísticas, que traçaram encontros com o panorama mais geral das movimentações culturais do país.

Goiânia, com o processo de modernização do estado de Goiás, já havia se tornado, na década de 1950, um “ambiente de interesse migratório” (Borela, 2010, p. 137). O estado passou por rápidas transformações, que refletiram nas movimentações políticas e culturais. A partir da década de 1930, “[...] o avanço da Estrada de Ferro Goiás, a edificação de Goiânia e a ocupação do Mato Grosso goiano” (Arrais; Oliveira; Arrais, 2016, p. 34) mudam a estrutura fundiária do estado, configurando novos esquemas de organização em torno das cidades, movimento que fez convergir na jovem capital goiana uma diversidade de propostas artísticas.

Nesse processo de mudanças, a criação da Universidade Católica de Goiás em 1950 e da Universidade Federal de Goiás em 1960 impulsionou a participação de jovens estudantes na sociedade goiana. A juventude, encontrando padrões próprios de consumo, convivendo cada vez mais nas universidades, naqueles anos, configurou-se globalmente como uma identidade. Em maio de 1968, gestou-se um clima próprio de contestação ligado à juventude (Hobsbawm, 1995), que, com o contexto brasileiro após o golpe, ganhou contornos próprios. O cinema, nesse cenário, compôs os hábitos de consumo e de sociabilidade da cultura jovem, integrando as práticas de resistência cultural ao regime militar.

Em meados do século XX, a atividade cineclubista espalhou-se pelo Brasil como espaço de exibição e de formação de espectadores bem como de estímulo à prática cinematográfica à medida que novos formatos de câmeras leves e gravadores de som – como

o Nagra – tornaram-se de mais fácil acesso a partir da década de 1960. Para a juventude estudantil engajada na transformação da sociedade, que tinha a formação política como um problema de primeira ordem, os filmes do Neorealismo Italiano, da Nouvelle Vague, e do Cinema Novo tornaram-se uma plataforma de debate sobre a realidade brasileira. Nesse contexto, os cineclubes foram utilizados como estratégia tanto dos partidos e das organizações de esquerda para aproximar a juventude, quanto das próprias entidades de representação estudantis – como os grêmios, DCEs, CAs – a fim de trazer para perto novos estudantes.

Durante os primeiros anos do regime militar, houve, em Goiás, uma ligação entre a juventude engajada na política estudantil e as práticas de resistência cultural às políticas da ditadura. Festivais universitários de música popular, cineclubes e ocupações do espaço público com manifestações, pichações, feiras literárias, entre outras atividades, eram parte do cotidiano de uma classe média estudantil na cidade de Goiânia. Esse cenário da vida cultural do estado sob o regime militar só foi contido com o aprofundamento da repressão após o Ato Institucional n.º 5, no entanto germinou por tempo suficiente para que alguns jovens do estado de Goiás se engajassem na prática cinematográfica amadora.

À época, uma tendência cinematográfica repercutia com certa força no país e fora dele: o Cinema Novo. Tomando “[...] a prática do cinema como instância de reflexão e crítica” (Xavier, 2001, p. 14), entre a geração cinemanovista figurou um impulso de militância política em torno da busca por imagens da nação, do nacional-popular e de “interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (Xavier, 2001, p. 19). À medida que os desdobramentos do golpe de 1964 ocorriam, os cineastas brasileiros construía novos esquemas de representação, aproximando cada vez mais o universo ficcional das suas próprias realidades.

A partir de 1963, o Cinema Novo atinge uma fase “madura” (Ramos, 2018) pela coesão e organicidade de uma série de realizadores com o movimento, mantendo como traços convergentes “[...] a incorporação da câmera na mão no cinema de ficção, traço técnico-estilístico fundamental para a constituição da dramaturgia do cinema moderno latino-americano” (Xavier, 2001, p. 16). Ao final da década de 1960, os cineastas cinemanovistas começaram a tematizar nos filmes a perseguição política, a tortura e a violência do regime militar. Ao mesmo tempo em que a arte engajada buscava encontrar um público consumidor, o circuito de exibição cinematográfica passava por mudanças que possibilitaram tal encontro.

Um ano após o golpe, surgiu, no Rio de Janeiro, o Festival de Cinema Amador Jornal do Brasil, constituindo-se como ponto de encontro entre uma geração de jovens a qual,

influenciada pelo cinemanovismo e apontando para a tendência de um cinema mais experimental, tomou o cinema como uma ferramenta de luta política. Como afirma Foster, “[...] o festival recebeu muitos filmes que dariam imagem ao clima sufocante que passava a tomar conta do país.” (2021, p. 36). A partir da segunda edição, o festival recebeu filmes realizados em todos os lugares do Brasil, principalmente por jovens que encontravam no cinema uma forma de ver, de explicar e de combater a realidade.

Ao final da década de 1960, o cinema brasileiro, sob a influência dos movimentos de contestação da juventude, encontrou novos desdobramentos com o Cinema Marginal. Gestado na Escola Superior de Cinema de São Luís, onde Jocelan estudava quando realizou *A fraude*, o grotesco, a avacalhação, a marginalidade, a experimentação, o desbunde e a colagem começaram a compor com mais intensidade o universo de referências dos filmes brasileiros. *A fraude* parece inscrever-se nesse contexto de produção cultural<sup>5</sup>, aderindo à pluralidade de tendências que circulavam no cinema brasileiro – que se agrupam sob o guarda-chuva do cinema moderno – para catalisar o imaginário de um grupo de jovens estudantes sobre um problema social próximo da sua realidade.

O regime militar instituiu uma relação complexa com as universidades brasileiras. Na década de 1960, as universidades sofriam com o problema de falta de estrutura, e a necessidade de uma reforma universitária era colocada na agenda dos governos e dos movimentos sociais. O crescimento populacional, o processo de urbanização e as mudanças no ensino básico geraram um crescimento de jovens interessados em entrar na universidade, os quais a estrutura universitária não era capaz de absorver, levando a uma escassez de vagas, criando a figura dos excedentes – que acabavam por inflar as manifestações estudantis.

Desde o início do regime, a rebelião estudantil foi considerada um grave problema pelo Ministério da Educação e Cultura. Algumas das políticas universitárias implementadas durante a ditadura buscaram frear a aproximação dos jovens com o comunismo, atraindo-os para “[...] o idealismo e o patriotismo, em benefício das metas nacionalistas dos militares” (Motta, 2014, p. 88). Até o ano de 1968, contudo, o regime não conseguiu conter, de forma eficaz, as rebeliões dos estudantes, e as manifestações de rua estavam em um crescente. Assim, naquele ano, Goiânia viveu momentos de agitação entre os estudantes, sendo o início

---

<sup>5</sup> Para mais sobre como as características narrativas e estéticas de *A fraude* dialogam com o cinema brasileiro moderno, ver ESTEVÃO, Lara Damiane de Oliveira. *A fraude (1968): Goiás no caminho do cinema moderno*. 2021. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, Goiás-Go, 2021.

de 1968 marcado pelas manifestações em defesa da anulação do vestibular de medicina da UFG, caso que inspirou a realização de *A fraude*.

Em um dos poucos trabalhos sobre a história do cinema em Goiás, *A fraude* integra, segundo Túlio Silva (2018), um primeiro ciclo de realização cinematográfica no estado, composto pelos filmes *O diabo mora no sangue* (1968), dirigido por Cecil Thiré; *Tempo de violência* (1969), dirigido por Hugo Kusnet; *Simeão, o boêmio* (1970) e *O azarento, um homem de sorte* (1973), ambos dirigidos por João Bennio; e *A fraude*. Contudo, outros filmes foram produzidos nesse período, sendo a falta de fontes de fácil acesso aos pesquisadores do cinema goiano o princípio que tem conformado as proposições para uma história do cinema no estado. A deficiência no trabalho com as fontes e a orientação da narrativa histórica, que se assemelha ao da vida humana – repetida por incansáveis ciclos – revelam a condição sob a qual a história do cinema se construiu enquanto saber: como um campo próprio dos estudos de cinema.

A realidade da produção cinematográfica aponta para características culturais, políticas e sociais que a insere em um contexto muito maior que a tendência historiográfica clássica do cinema é capaz de apreender ao descrever experiências isoladas de filmagens postas em sucessão. A historiografia clássica do cinema brasileiro caracteriza-se por uma direção ideológica do discurso (Bernardet, 2009), voltada à necessidade de legitimar a atividade do presente pelo passado, atestando que, no Brasil, existe uma tradição cinematográfica – da qual os cineastas e os críticos em atividade são herdeiros.

Tal discurso é organizado pelos fatos fílmicos com recortes temporais cíclicos, privilegiando o ato das filmagens em detrimento dos outros aspectos da atividade cinematográfica. Essa orientação é observável na certidão de nascimento do cinema brasileiro: enquanto o nascimento do cinema mundial é a projeção dos irmãos Lumière em um café em Paris, no Brasil as filmagens dos irmãos Segreto bastam para certificar a existência do cinema nacional. Além disso, há um recorte não anunciado que se apresenta como uma totalidade: é uma história globalizante constituída por panoramas, focada na produção do eixo geográfico Rio-São Paulo, colocando à margem da história a cinematografia dos outros estados e suas especificidades.

Na contramão dos estudos históricos, os historiadores do cinema pouco discutiram sobre a concepção de história à qual ligavam-se até a década de 1980. É apenas no surgimento de obras como *Film history* em 1985, escrita por Douglas Gomery e Robert Allen, e *De l'histoire du cinéma: méthodes historique et histoire du cinema*, de Michele Lagny, em 1992,

que as historiografias do cinema construídas, até então, serão colocadas em questão. A partir desse momento, a história e suas metodologias serão entendidas como capazes de trazer novas abordagens para a escrita da história do cinema (Schwarzman, 2007).

A afinidade entre cinema e história foi, por muito tempo, inconcebível para o historiador:

O filme é considerado como uma espécie de atração de feira [...]. Sem vez nem lei, órfã, prostituindo-se para o povo, a imagem não poderia ser uma companhia para esses grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos (Ferro, 1974, p. 201).

A partir da década de 1960, e com mais intensidade a partir de 1970, o debate que busca estabelecer o cinema enquanto possibilidade de pesquisa no campo da História ganhou corpo. Surgiram novos problemas, métodos e abordagens para o tratamento dos filmes enquanto fonte histórica. Marc Ferro, no texto seminal da relação entre cinema-história, *O filme uma contra-análise da sociedade*, indica que para o historiador,

[...] resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História (Ferro, 1974, p. 203).

A partir da década de 1960, com a História Cultural, as matrizes que organizam os discursos e as práticas sociais adentraram no rol de interesses dos historiadores. Roger Chartier introduz, nos estudos históricos, a noção do mundo como representação, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam. Para Chartier, a História Cultural é a história da maneira como os indivíduos concebem a realidade e de como essa concepção orienta suas práticas sociais (1987). Os estudos relacionados ao cinema, dentro dessa perspectiva, adentram em um território de pesquisa no qual “[...] as lutas de representações tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, o seu domínio” (Chartier, 1987, p. 17). O filme, enquanto fonte e produto de práticas sociais, expressa formas de organização, de disputas e de modos de pensar de grupos específicos.

Se o cinema pode se constituir como fonte, sujeito e meio de representação para a história, ainda é necessário para o trabalho historiográfico considerar o que lhe é específico. A película é produto de relações culturais e econômicas, industriais ou amadoras, que, por seu modo de organização, criam esquemas de representação. Como afirma Pierre Sorlin, “[...] as representações propostas seguem mais modelos já aprovados na cinematografia dominante do que a observações diretas do mundo” (Sorlin, 2001 *apud* Lagny, 2009, p. 101). Nos filmes, a imagem, a narrativa e o som alimentam-se das regras já construídas pelo meio cinematográfico. Para entender o filme, torna-se de alguma importância compreender, também, as práticas cinematográficas dentre as quais ele foi realizado, que estabelecem os padrões estéticos, as temáticas e a linguagem possível ao filme.

Antes de ser um observador neutro do mundo que representa, o filme denuncia como a realidade é percebida e interpretada por um determinado grupo, como lembra Lagny:

Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado. Assim, emergem elementos essenciais para compreender as representações que têm de seus papéis os atores da vida política e econômica de um país (Lagny, 2009, p. 102).

Constituindo-se como um registro das representações e de visões de mundo, o filme captura indícios do mundo que lhe é contemporâneo – através das formas de agir, das relações sociais, da arquitetura, dos modos de vestir, entre outros aspectos da vida. Pela imagem, além das intenções dos realizadores, transparece ainda uma sobreposição de diversas vozes sociais:

Não apenas as que invadem a cena através dos seus discursos como também as que nela penetram através da imagem. Ainda que uma determinada produção filmica seja montada para a expressão de um modo de vida que é o de alguma classe dominante, ou ainda que o filme seja empregado como parte de estratégias políticas específicas – e ainda que os diálogos principais postos em cena atendam ou expressem interesses sociais e políticos específicos – haverá sempre algo que se impõe ou dá-se a perceber através da imagem e que pode revelar inesperadamente os demais modos de vida, ou algo que se há de impor como contradiscurso e entredito que se constrói à sombra dos diálogos que entretecem o discurso principal (Barros, 2007, p. 21).

Por mais que haja um discurso que sobressaia, o filme ainda pode refletir disputas e contradições inerentes ao mundo que pretende representar. Logo, é necessário ir além de uma leitura única do filme que o reduza às intenções dos seus realizadores. Dentre os estudos sobre o cinema goiano, os livros *Goiás no século do cinema*, de Beto Leão e Eduardo Benfica, e as

dissertações “*Vou te contar uma história*” – *Estudo a partir do filme Simeão, o boêmio*, de Marla Cardoso Oliveira Cunha<sup>6</sup>, *Entre a Heresia e a Reprodução – Em busca do cinema goiano*, de Gustavo Vale<sup>7</sup>, e *Cinema em Goiás: quando tudo começou...* (1960-1970), de Túlio Henrique Queiroz e Silva<sup>8</sup>, fazem referências à *A fraude*, entendendo que o filme retrata um caso de fraude no vestibular de medicina em que estudantes subversivos haviam sido excluídos do processo seletivo, sendo considerados excedentes.

Logo após o golpe de 1964, as universidades brasileiras sofreram com expurgos de estudantes, de professores e de servidores, os quais foram afastados de suas atividades ou presos no esforço do regime de combater a infiltração comunista e os elementos subversivos dentro das universidades. Em outubro de 1964, com a destituição do governo de Mauro Borges no estado de Goiás, o reitor Colemar Natal e Silva foi afastado das suas atividades na Universidade Federal de Goiás (UFG). O professor José Martins D’Alvarez assumiu como interino até a eleição do professor Jerônimo Geraldo de Queiroz. Além disso, desde abril daquele ano, a UFG já havia dado início ao expurgo de funcionários da reitoria e de professores. Criou-se, na instituição, uma Assessoria de Segurança da Informação como mecanismo para vigiar a comunidade acadêmica (Nunes, 2019). A ASI da UFG permaneceu ativa durante toda a ditadura, e o órgão só encerrou suas atividades em 1986, um ano após o fim do regime militar.

Nos anos seguintes ao golpe, a ditadura empenhou-se em centralizar o controle sobre as universidades. Em 1967, quando Costa e Silva estabeleceu um decreto obrigando a matrícula dos excedentes, Jerônimo Queiroz recebeu uma ameaça direta de intervenção na sua gestão da UFG por parte de Tarso Dutra, à frente do MEC, pela demora ao cumprimento da determinação. Em 1968, ao mesmo tempo no qual se estabeleceu um modelo único de vestibular para todo o país, no qual só seriam aprovados o número de candidatos de acordo com as vagas disponíveis, os estudantes goianos denunciaram uma fraude no processo seletivo da Faculdade de Medicina.

Neste trabalho, partimos de *A fraude* para entender como o filme amador instituiu uma representação da mobilização dos estudantes goianos em torno do vestibular da Faculdade de Medicina em 1968. A hipótese é de que o filme não se reduz a retratar o ocorrido e pouco diz sobre a realidade dos eventos, entretanto se utiliza da fraude para tomar

<sup>6</sup> Apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da UFG em 2011.

<sup>7</sup> Apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Ciências Sociais da UFG em 2013.

<sup>8</sup> Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFG em 2018.

um posicionamento sobre os conflitos que, durante os primeiros anos do regime militar, mostraram-se como motor da revolta estudantil, colocando o cinema como uma das práticas de resistência da juventude goiana.

A temática central do filme, ou seja, os excedentes, expressa a compreensão de um grupo de jovens sobre um problema de seu tempo: o subdesenvolvimento. A interpretação do Brasil como um país subdesenvolvido sob influência das movimentações da intelectualidade brasileira, que se iniciaram com o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP), culminando na criação Instituto Superior de Estudos Brasileiro (ISEB), já havia se consolidado no setor artístico-cultural (Ortiz, 1986), firmando-se como temática e chave de leitura da realidade do país. Como recurso para criação de alegorias e de didatismos na linguagem audiovisual, o subdesenvolvimento tematizou os filmes do Cinema Novo e o do Cinema Marginal:

Marca da conjuntura de 1968 [...] de um lado, há a questão do diagnóstico referido à sociedade: nele, o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena (Xavier, 2012, p. 29).

O filme apreende as problemáticas inerentes à questão universitária no regime militar. Enquanto as rebeliões estudantis cresciam, denunciando a aproximação entre o MEC e a *United States Agency for International Development* (Usaid), no ano de 1967, o regime militar também não poupava esforços para cooptar jovens estudantes para uma posição favorável à ditadura. A fraude parece localizar-se no meio desse contexto. Sob as imagens imprimiram-se vozes sociais opostas, mas que coexistiram como parte da experiência da juventude durante os primeiros anos do regime militar.

As imagens produzidas por aquelas e aqueles que viveram sob o regime militar podem acrescentar camadas ao debate historiográfico do período. Especificamente sobre a vida cultural do estado de Goiás durante o regime militar, existem as dissertações *Sonoridades Goianas em Tempos Autoritários: Festivais de Música em Goiás durante a Ditadura Militar Brasileira (1966-1985)*<sup>9</sup>, de Nayara Cristian Moraes e *O Teatro Goiano no Contexto da Ditadura Militar: A Dramaturgia de Miguel Jorge*<sup>10</sup>, de José Carlos Henrique. Apesar dos artistas que se engajaram na prática cinematográfica no estado manterem relações com as outras artes, o cinema não foi objeto de interesse desses trabalhos. Contudo, ambos

---

<sup>9</sup> Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFG em 2017.

<sup>10</sup> Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da PUC-Goiás em 2012

historiadores já indicam as movimentações artísticas no estado de Goiás como lócus de resistência e crítica ao regime militar.

Há muitas lacunas historiográficas sobre a ditadura militar a serem preenchidas, considerando que em Goiás, mesmo durante o regime, se atestava uma efervescência cultural nos diversos meios artísticos. Em relação a historiografia do regime militar no estado, ainda são os problemas de ordem política – como a deposição de Mauro Borges, a organização dos partidos, os conflitos agrários e o movimento estudantil – que norteiam o interesse da maior parte dos trabalhos. As práticas de resistência são investigadas principalmente pela atuação diretamente política da juventude estudantil, dos camponeses, da Igreja Católica e dos partidos. Mesmo essas pesquisas, contudo, não são abundantes.

Camila Silva, na tese *A experiência das esquerdas que lutaram contra a ditadura militar em Goiás (1960-1972)*<sup>11</sup>, traçou um panorama mais detalhado da atividade política das diferentes tendências da esquerda que se atestaram em Goiás nas décadas de 1960 e 1970. Nesse trabalho, há menção às atividades do CPC da UNE em Goiás, envolvidos principalmente com a literatura e o teatro. É evidente a presença das atividades culturais entre as esquerdas goianas, contudo esse aspecto específico da história do estado continua pouco abordado.

Na dissertação de Bruno Cunha, *História da Esquerda em Goiás (1960-1979)*<sup>12</sup>, há a menção aos cineclubes Centro de Cultura Cinematográfica e do Cineclube Antônio das Mortes, como estratégias dos partidos e do movimento estudantil de aproximação para com a juventude. Entre aquelas e aqueles que articularam práticas de resistência ao regime militar, o cinema se somou como uma delas, dentro de um contexto muito mais amplo que foi a agitação na vida cultural e política do estado.

O movimento estudantil foi um dos principais campos de atuação das esquerdas em Goiás durante o regime militar e, sobre ele, há uma quantidade um pouco mais significativa de trabalhos.<sup>13</sup> A menção às atividades culturais como parte do cotidiano da juventude e das esquerdas goianas é presente na historiografia sobre a ditadura militar no estado, porém elas

---

<sup>11</sup>Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFG em 2022.

<sup>12</sup>Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFG em 2001.

<sup>13</sup> Destacamos aqui: CARDOSO, Maria Divina Costa. *Movimento estudantil em Goiânia: 1960 a 1964*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002; JARY, Marcus Nascimento. *A participação política da juventude goiana no movimento estudantil universitário: a crise de um projeto social (1960/1985)*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002; PEREIRA, Geziel Alves. *Movimento estudantil em Goiás em tempos de Ditadura Militar (1964-1979)*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2015; VICENTE, Keides Batista. *Retratos de Goiás: memórias de ex-militantes estudantis goianos sobre a década de 1960*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

não chegam a se constituir enquanto objeto de estudo. Partindo dessa lacuna, neste trabalho, interrogamos como o cinema, em Goiás, integrou as práticas de resistência cultural da juventude de classe média estudantil. Estudantes universitários e secundaristas, ligados a partidos de esquerda e a entidades do movimento estudantil, tinham o cinema como espaço de sociabilidade, além de uma linguagem de expressão de suas ideias e experiências no tempo.

Para o presente estudo, apropriar-nos-emos da concepção de resistência proposta por Sémelin, de que “[...] resistir é, primeiramente, encontrar a força de dizer ‘não’, sem ter sempre uma ideia muito clara acerca de a que se aspira” (Sémelin, 1994 *apud* Rollemberg, 2015, p. 85). Fazendo oposição ao regime militar, a resistência cultural não se manifestou como um campo coeso, mas foi uma articulação de variados núcleos perpassados por tensões internas. Em relação à juventude, o espírito de contestação gestado principalmente após o maio de 1968 abriu caminhos para a conformação de uma identidade essencialmente contestadora, mas que nem sempre se encaminhou à crítica e à oposição radical ao regime militar.

Seguindo o pressuposto do historiador da arte Georges Didi-Huberman, de que é necessário, ao trabalhar com as imagens, “[...] reconhecê-las, criticá-las, tentar conhecê-las tão precisamente quanto possível” (2012, p. 21), além de *A fraude*, utilizar-nos-emos das fontes geradas durante e após a produção filme. É importante entender quem foram as pessoas diante e atrás das câmeras e, principalmente, suas intenções. O Jornal do Brasil, que se empenhava em construir uma relação íntima com um jovem cinema brasileiro, acompanhava, com algum entusiasmo, a produção dos filmes para o festival, noticiando o andar das filmagens e publicando entrevistas com os realizadores. Foram levantadas reportagens, através do acervo da Hemeroteca Digital, dos anos 1960 até 1969, que mostram o esforço do jornal em se inscrever no meio cinematográfico, bem como aquelas que trazem informações sobre a produção de *A fraude*. Além do Jornal do Brasil, a realização de *A fraude* foi acompanhada por jornais locais, como o Correio Braziliense. Somando-se a essas, também foram levantadas reportagens entre o período de 1967 e o início de 1969, que tratam da mobilização dos estudantes excedentes e dos conflitos específicos travados entre a gestão da Universidade Federal de Goiás, os estudantes e o MEC.

Além das matérias de jornais e das imagens de *A fraude*, foram utilizados como fonte documentos que compõem a acervo do Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão o qual coordenava as atividades de informação que interessavam à Segurança Nacional, disponibilizados na plataforma do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

Tanto o Centro de Cultura Cinematográfica quanto os jovens que compõem a ficha técnica de *A fraude* foram citados em diversos IPMs, relatórios, informes e prontuários produzidos no intuito de mapear e de delatar as pessoas envolvidas em atividades subversivas.

No primeiro capítulo, debruçar-nos-emos sobre os aspectos da organização cinematográfica em torno de práticas de resistência durante o regime militar. Desde antes do golpe, a cinematografia brasileira passou por uma expansão, criando novas condições de produção e de circulação de filmes. Interessa-nos compreender como o Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil impulsionou jovens a filmarem por todo o país pequenos filmes e a quais propostas cinematográficas os filmes do festival se ligavam. Segundo Foster, o festival era um catalisador de imagens produzidas pela juventude:

As imagens que circundam o festival de cinema amador do Jornal do Brasil também expressam as diversas matizes do ser jovem nos anos 1960: a Nouvelle Vague como forte referência imagética na conformação de um novo imaginário sobre as questões da juventude, as inovações no campo cultural brasileiro, incluindo a Bossa Nova e o Cinema Novo, a cinefilia da Geração Paissandu e os filmes da novíssima geração de cineastas brasileiros. Numa cultura cada vez mais massificada e midiaticizada, ser jovem também significava negociar com um imaginário e a necessidade de forjar imagens novas em um universo de padrões e convenções (Foster, 2021, p. 50).

A juventude que adotou a ação cultural como forma de resistência fez emergir uma nova cinematografia no Brasil e novos espaços de circulação de filmes. Apesar de poucas informações sobre o diretor de *A fraude*, neste capítulo delimitaremos o cenário da produção cinematográfica no qual ele se inseriu pelas movimentações do cinema brasileiro na década, a efervescência cultural a qual, semelhantemente, atestava-se em Goiás, o Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil e o contexto da Escola Superior de Cinema de São Luís.

No segundo capítulo, voltar-nos-emos aos aspectos de produção de *A fraude*. No ano de 1968, o cinema era participante da política estudantil em Goiás com a atividade do cineclube Centro de Cultura de Cinematográfica. Alguns dos jovens engajados na atividade do cineclube participaram de *A fraude*. Entrevistas concedidas pelos realizadores e já publicadas em livros sobre o cinema goiano serão essenciais aqui para entender como a equipe de realização de *A fraude*, composta por estudantes da Escola Superior de Cinema de São Luís e membros do Centro de Cultura Cinematográfica, organizou-se para a realização do filme. Além disso, serão consideradas as escolhas que guiaram a escrita do roteiro, bem como os aspectos do real que os realizadores pretendiam abordar com o filme.

O terceiro capítulo dedicar-se-á à análise fílmica, cuja escolha se deve pela articulação metodológica entre o texto (o filme) e o contexto, entendendo que ambas as coisas se sobrepõem. Não existe um método único para a análise fílmica, porém seguiremos a proposta de Jacques Aumont, isto é, “[...] a análise propriamente histórica de um filme deverá numa primeira fase proceder ao estudo interno da obra, decompondo principalmente os elementos de representação sócio-histórica observáveis nela” (2010, p. 10). Deter-nos-emos no tocante à narrativa, a imagem e o som – e os sentidos que esses produzem pelo uso da linguagem cinematográfica. Como a película de *A fraude* degradou-se com o tempo, utilizaremos ainda métodos de tratamento digitais para melhor compreender algumas imagens. Quanto ao som, algumas palavras dos diálogos não são inteligíveis, todavia consideramos aqui que não existirão grandes prejuízos para a análise. Junto a outras fontes, a película revela diversas camadas do conflito entre universidades brasileiras, o regime militar e a mobilização estudantil do final da década de 1960.

O intuito deste trabalho é ultrapassar os limites da história do cinema, que se inscreve apenas sob o domínio da produção fílmica, e firmar o filme no território da história, tornando as fronteiras que separam a história e os estudos de cinema menos rígidas. Há pouco mais de um século, desde os campos de batalha até os namoros de esquina<sup>14</sup>, as ações dos seres humanos têm sido acompanhadas por sujeitos com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, que registram, imaginam e intervêm no tempo-espaço, fazendo do cinema, antes de tudo, história.

---

<sup>14</sup> Referência ao poeta Ferreira Gullar, no artigo *Corpo a corpo com a linguagem*, publicado em 1999: “*A história humana não se desenrola apenas nos campos de batalhas e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas. Disso eu quis fazer a minha poesia. Dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não tem voz.*”

## CAPÍTULO I

O TERROR CULTURAL:

OS JOVENS VÃO AO CINEMA

## CAPÍTULO 1 – O TERROR CULTURAL: OS JOVENS VÃO AO CINEMA

Nenhum filme é alheio aos problemas do tempo que lhe é presente. Enquanto uma câmera na mão e uma ideia na cabeça<sup>15</sup> bastaram para os cineastas brasileiros da década de 1960, as ideias daquelas e daqueles que tomavam o cinema como uma forma de pensar o mundo foram impressas junto às imagens. O debate estético-ideológico, o qual já se atestava entre os artistas e a intelectualidade brasileira desde antes de 1964, ganhou novos fôlegos durante o regime militar, aglutinando as oposições à ditadura em torno da defesa da democracia, da legalidade e dos direitos humanos (Napolitano, 2017). O cinema, dessa forma, teve seu lugar na resistência política em forma de ação cultural consolidada logo após o golpe militar.

Goiás, do mesmo modo, participava do cenário de efervescência cultural pré-golpe. Com as crescentes transformações na dinâmica do estado, o teatro, a literatura, a música, as artes plásticas e o cinema faziam parte da vida cotidiana da juventude, das esquerdas e dos intelectuais. Após o golpe, a produção cinematográfica também compôs as expressões artísticas que tinham lugar em Goiás, quando, em 1965 a teatróloga Cici Pinheiro se engajou na realização do filme *O Ermitão do Muquém*. O filme nunca foi finalizado, mas alguns anos depois, a partir de 1968, a cinematografia goiana passou por um crescente considerável com a produção de diversos filmes de ficção que se somaram à já presente atividade dos cinejornais.

A partir de abril de 1964, a resistência em forma de ação cultural encontrou diversos matizes de atuação no cinema, no teatro, nas artes plásticas, na literatura e na música. Ao mesmo tempo, formou-se, no Brasil, um público interessado no consumo de obras de contestação ao regime. Nesse contexto, a cultura se configurou como um lugar de elaboração de identidades políticas de oposição ao regime, em especial entre os jovens de classe média e universitários (Napolitano, 2017). A organização de uma cultura juvenil em torno da contestação da ordem vigente já havia tomado conta dos países do norte do global a partir da segunda metade do século XX. Segundo Hobsbawm,

[...] o aumento de uma cultura juvenil específica, e extraordinariamente forte, indicava uma profunda mudança na relação entre as gerações. A juventude, um grupo com consciência própria que se estende da puberdade – que nos países desenvolvidos ocorria vários anos mais cedo que nas gerações anteriores (Tanner, 1962, p. 53) - até a metade da casa dos vinte, agora se tornava um agente social independente (1995, p. 317).

---

<sup>15</sup> Máxima atribuída a Glauber Rocha, de que bastava “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” para que um filme fosse realizado.

Em meados do século XX, configurou-se uma cultura jovem global, marcada pelo uso de jeans, o convívio nas universidades, o gosto pela moda, discos e fitas de músicas. A juventude, com o impulso de um poder de mercado adquirido, passou a descobrir símbolos materiais e culturais de identidade. Assim, “[...] a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos.” (Hobsbawm, 1995, p. 323). O maio de 1968, na França, foi expressivo desse movimento, de formação de uma juventude que rejeitava as ordenações históricas e sociais já estabelecidas para as relações humanas.

A cultura jovem em torno de movimentos de contestação adquiriu contornos próprios no contexto brasileiro. Segundo Ridenti, “[...] o 1968 brasileiro integrou a onda de revolta mundial, mas não deve ser compreendido fora do contexto específico nacional, de luta contra a ditadura e afirmação de interesses de estudantes, classes médias intelectualizadas e setores operários” (2008, p. 59). A partir de meados da década de 1960, os grandes protestos estudantis e a gestação da resistência armada entre a juventude de esquerda trouxeram novos sentidos à arte engajada no Brasil. Entre festivais de música, peças de teatro e outras expressões artísticas, a atividade cinematográfica, de forma semelhante, atraiu o interesse juvenil, que passou a filmar, a debater e a enfrentar a realidade através do cinema.

O cinema tornou-se um espaço de balanço crítico da esquerda, expressando os debates e dilemas que o setor enfrentou após o golpe (Napolitano, 2017). Desde antes daquele ano, a cinematografia brasileira estava articulada às grandes questões nacionais, pautando o subdesenvolvimento, buscando imagens dos trabalhadores do campo e da cidade, do povo, da nação e da revolução brasileira. Com o clima da contracultura a partir de 1968, a juventude também passou a figurar como um dos sujeitos revolucionários na arte engajada.

No Brasil, uma geração de jovens com inclinação para a cinefilia, influenciados pelo cinema europeu pós-guerra e neorealismo italiano, iniciaram a experiência do cinema moderno. Glauber Rocha, um jovem baiano, chegou ao Rio de Janeiro para agitar a vida cultural da cidade propondo um novo cinema. Os traços estilísticos e narrativos do Cinema Novo e das influências que o constituíram se apresentaram em outras cinematografias, em filmes feitos por realizadores que não possuíam vínculo orgânico com os cinemanovistas<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Na articulação do Cinema Novo enquanto movimento cinematográfico, existiram dois grupos de produção: um marcado por figuras como Joaquim Pedro, Saraceni, Glauber e Gustavo Dahl, que Glauber em *Revolução do Cinema Novo* (1981) vai caracterizar como o grupo do “cinema novo lírico”, e o outro por Cacá Diegues, Leon Hirszman, Marco Farias, Miguel Borges e outros cineastas ligados ao CPC, compondo o grupo do “cinema novo típico”.

Tanto o Cinema Novo quanto as influências predecessoras, como o neorealismo italiano, ditaram o caminho para uma realização cinematográfica que dava vazão aos dilemas existenciais de uma juventude após o golpe de 1964. Ao mesmo tempo, ao final da década de 1960, surgia como tendência o Cinema Marginal, encaminhando o cinema brasileiro para a experimentação, a fragmentação, a ironia, o grotesco e a marginalidade.

A partir da década de 1960, surgiram os primeiros cursos de cinema em nível superior no país, incentivando a profissionalização na área e atraindo jovens de todo o país para as poucas escolas do tipo, formando novas gerações de cineastas. Ao mesmo tempo, uma mudança no circuito exibidor e a promoção de festivais viabilizaram a circulação de filmes amadores, curtas-metragens, entre outros formatos facilitados de produção, fazendo com que estes filmes encontrassem espectadores.

Em uma tentativa de afirmar o valor cultural do Rio de Janeiro, após a mudança da capital para Brasília, durante o IV centenário da cidade, o Jornal do Brasil anunciou o festival de cinema amador, que teve sua primeira edição no ano de 1965. O festival foi bem-sucedido e ampliou seu público nos anos seguintes, aceitando filmes do país inteiro e impulsionando a emergência de cineastas amadores em diversas regiões do Brasil. Os filmes exibidos no festival são documentos da juventude de uma época, que, pelo cinema, queria aderir à realidade e combatê-la.

*A fraude* foi filmado para concorrer ao IV Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil. Apesar de as pesquisas sobre o cinema goiano (Silva, 2018; Leão; Benfica, 1995; Vale, 2013) afirmarem que *A fraude* foi o primeiro filme de ficção gravado em Goiânia, na mesma edição, exibiu-se o filme *Antolhos*, dirigido por Silas Metran Curado, também em 1968, na capital goiana. Retratando um romance entre jovens de uma cidade do interior, que enfrentavam preconceitos morais e religiosos para seguir com seu amor, *Antolhos*, igualmente, concorreu no IV Festival de Cinema Amador, estreando na programação do festival na mesma semana que *A fraude*.

Jocelan Melquíades de Jesus, diretor de *A fraude*, havia vivido parte da agitação cultural que se atestava em Goiânia quando se mudou para estudar cinema na Escola Superior de São Luís, ambiente que reunia diversos jovens com ideias múltiplas do que o cinema brasileiro deveria ser: preocupado com as grandes questões nacionais, malcomportado, contra tudo e todos, contra o subdesenvolvimento. Uma pluralidade de tendências entrava em cena na cinematografia brasileira, em um contexto em que a cultura se configurava enquanto locus privilegiado de crítica ao regime.

## 1.1 CINEMA E RESISTÊNCIA CULTURAL NO REGIME MILITAR

Nas décadas de 1950 e 1960, a produção artístico-cultural brasileira funcionava como difusora de consciência crítica. Em um contexto de efervescência cultural, ligado aos debates políticos daqueles anos, vários movimentos repercutiram por todo o território nacional, com propostas estético-políticas ligadas à urgência de uma arte engajada nos problemas nacionais e na transformação da sociedade brasileira.

O golpe de Estado de 1964 não foi suficiente para estancar o florescimento cultural diversificado que acompanhou o ascenso do movimento de massas a partir do final dos anos 1950. O Cinema Novo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura (CPCs) ligados à UNE (que promoviam diversas iniciativas culturais para "conscientizar" o "povo"), o Movimento Popular de Cultura em Pernambuco (MPC), que alfabetizava pelo método crítico de Paulo Freire, a poesia concreta e uma infinidade de outras manifestações culturais desenvolveram-se até 1964. Após essa data, os donos do poder não puderam, ou não souberam, desfazer toda a movimentação cultural que tomava conta do país e só teria fim após o AI-5, de dezembro de 1968 (Ridenti, 2010, p. 73).

A efervescência cultural que tomava conta do país tinha lugar também em Goiás, principalmente na recém-construída Goiânia. Campanhas de alfabetização influenciadas pelo Movimento Popular de Cultura, peças teatrais do Centro Popular de Cultura, festivais de música, publicações de livros, exposições abertas de artes plásticas, dentre outras manifestações eram parte do cotidiano do estado.

Professores, artistas, estudantes e militantes da esquerda de Goiás estabeleceram relações próximas ao CPC e ao MPC através de financiamento direto ou de orientação técnica para a realização de atividades políticas e culturais no estado. Nas dependências do Jockey Club de Goiás, em 1960, João Bennio fundou o *Teatro de Emergência*, o qual serviu de palco às peças teatrais financiadas pelo CPC. A primeira peça teatral do CPC-GO foi *Mutirão em Novo Sol*, que abordava a luta camponesa, colocando a organização sindical no campo como saída para a opressão:

Com texto de Nelson Xavier e dirigida por Lázaro Silva, a peça foi integrada por operários, moradores de bairros periféricos dentre outros. Ficou também conhecida como Julgamento em Novo Sol e conclamava os trabalhadores rurais a criar um sindicato para uma luta conjunta contra a opressão de que se viam cercados (Henrique, 2012, p. 79).

Segundo Villas Boas (2009), *Mutirão em Novo Sol* foi uma das primeiras peças realizadas no teatro brasileiro que tomou a luta camponesa como protagonista. Nas

movimentações políticas atestadas no estado de Goiás, a questão agrária ocupou um lugar central nas décadas de 1950 e 1960. O movimento de luta pela terra em Trombas e Formoso – onde camponeses, com apoio e orientação do PCB, entraram em confronto com a ação de fazendeiros e grileiros – naqueles anos, atraiu atenção da opinião pública nacional (Maia, 2008).

As principais tendências da esquerda goiana se aglutinavam na AP, no PCB, no PCdoB e na Polop. Mauro Borges, o então governador do estado, em uma busca por aumentar a própria popularidade, integrou vários dos militantes dessas tendências no Consórcio de Empresas de Radiodifusão e Notícias do Estado (Silva, 2022). Além disso, em 1963, criou o Instituto de Cultura Popular, com o objetivo de estabelecer contato direto com as massas e de aproximar o governo do povo. O ICP mantinha proximidade com a atuação de uma parte da esquerda, realizando cursos de formação, eventos culturais, seminários, pesquisas e campanhas de alfabetização:

Num esforço coletivo, pautado nos princípios da Educação Popular, produziu-se o Livro de Leitura para Adultos, de autoria de Alda Maria Borges e Maria José Jaime. Iniciativa foi do Centro Popular de Cultura de Goiás (CPC-GO) sob orientação técnica do Movimento de Cultura Popular do Recife, com apoio do ICP/CERNE, Reitoria/UFG, diretoria e funcionários da Imprensa Universitária/UFG, DCE/UFG, Secretaria de Educação e Cultura de Goiás (Favaro, 2015, p. 358).

Essa relação contribuiu para potencializar a mobilização social e política em Goiás desde a tentativa das forças golpistas de impedirem a posse de João Goulart, fortalecendo um movimento democrático e antigolpista no estado (Maciel, 2014), que ganhou novos fôlegos a partir de 1964.

Na cidade de Goiânia existiam, naqueles anos, espaços que serviam de convívio aos intelectuais, aos artistas, aos estudantes e à esquerda em torno da questão cultural, a exemplo da livraria Bazar Oió, inaugurada em 1951. A livraria em questão chegou a editar um jornal e a publicar livros de escritores como Bernardo Élis, Eli Brasiense, Domingos Félix de Souza, Regina Lacerda, Oscar Sabino Júnior, Miguel Jorge, Gilberto Mendonça Teles, Haroldo de Brito, entre outros. Segundo Orlanda Melo, “[...] as imagens presentes nos discursos do ‘Jornal Oió’, de Olavo Tormin e dos leitores entrevistados desenham o Bazar Oió como o centro cultural e literário mais ‘relevante’ na cidade [...]”. Os leitores entrevistados, de modo geral, celebram a ‘efervescência literária e cultural’ do Bazar Oió como se ele representasse um ambiente acadêmico igual aos das atuais Universidades” (2002, p. 107-108). Dessa forma,

o clima de uma efervescência cultural era sentido no próprio estado, em especial em Goiânia, pela convergência das atividades políticas ao cenário artístico-cultural.

O regime militar consagrou uma cultura engajada, que se atestava antes do golpe, mas que, após 1964, passou a aglutinar diferentes grupos em torno da defesa democrática. Artistas e intelectuais, tanto de esquerda quanto liberais, grupos de contracultura e, posteriormente, a nova esquerda dos anos 1970 construíram um debate estético-ideológico entorno da égide da resistência. Segundo Napolitano,

[...] a importância que a cultura ganhou durante toda a vigência da ditadura, mas particularmente entre 1964 e 1968, como grande campo de expressão das críticas mais gerais ao regime, marcado pela ideologia de segurança nacional, pelo patriotismo conservador e pelo civismo hierárquico e autoritário. Nesses anos, o debate e a ação cultural, em seus diversos matizes e intersecções, foram vistos não apenas como uma tática de crítica ao regime, mas como um imperativo da ‘boa consciência’ que deveria manter vivos os valores democráticos e libertários, contrapontos da noite ditatorial brasileira (Napolitano, 2017, p. 19).

A partir do golpe, os artistas encontraram formas estéticas que expressavam o debate interno das oposições ao regime e da busca por identidades políticas destes grupos. A movimentação dos artistas e dos intelectuais, após março de 1964, atribuiu um lugar de destaque à cultura, configurando a própria resistência cultural como categoria histórica. Nesse contexto, segundo Napolitano (2017), as artes de espetáculo, em especial o cinema e o teatro, foram um espaço de atuação da esquerda derrotada.

Em 1957, Glauber Rocha, figura em torno da qual se organizaria na década seguinte o “núcleo duro do Cinema Novo” (Ramos, 2018, p. 27), filmou, na Bahia, seu primeiro curta-metragem, *O pátio*, aos dezoito anos de idade. Logo após, o cineasta viajou para o Rio de Janeiro no intuito de conseguir a produção para o filme *Bahia de todos os santos*. A partir da viagem, Glauber aproximou-se de figuras como Cacá Diegues, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirzsmann e Joaquim Pedro, que compuseram a geração cinemanovista. O grupo de jovens cineastas encontrou no Rio de Janeiro um terreno cultural fértil para a emergência de um novo cinema:

O motor Glauber acelera e deslança o Cinema Novo sobretudo a partir de 1961, e definitivamente após 1963. Mas o primeiro momento do Cinema Novo é carioca e respira nas “noites festivas de Ipanema e Copacabana”. É ele, Glauber, que vem de fora e faz esforço para se apresentar e inserir. O ambiente cultural no qual se ergue o Cinema Novo é o do Rio de Janeiro da segunda metade dos anos 1950, permeado pela bossa nova, pela arquitetura modernista, pelo neoconcretismo emergente e uma nova ideologia de esquerda ascendente que, na cultura, desembocaria na experiência dos CPCs (Ramos, 2018, p. 30).

O golpe aconteceu em um contexto no qual a atividade cinematográfica brasileira estava em constante expansão junto aos debates estéticos ideológicos de setores da esquerda. Dessa forma, “o cinema era o espaço de expressão dos grandes debates e dilemas desse segmento ideológico, aspecto reforçado pela capacidade de síntese das ideias, situações e tipos humanos, muitas vezes dialógicos e até contraditórios, através da imagem fílmica” (Napolitano, 2017, p. 128).

Engajando-se aos grandes debates da década, o cinema, pelas características próprias da linguagem audiovisual, capturou os conflitos e complexidades próprias da realidade brasileira. Essas características estão intrinsecamente ligadas a um modo de fazer cinema que, em meados do século XX, ganhou propulsão por todo o mundo. No início da década de 1960, existia um esforço internacional por parte da Unesco de equipar países do chamado terceiro mundo com tecnologia leve de filmagem, possibilitando a emergência de cinematografias alternativas. Câmeras leves, novas emulsões e a possibilidade de se gravar o som direto revolucionaram o novo cinema brasileiro. A introdução dessa tecnologia no país foi responsável pelo traço convergente da estética do cinema brasileiro moderno, “[...] baseada em câmera na mão, negativo com emulsão que dispensa refletores, encenação não construída, uso de som direto” (Ramos, 2018, p. 53), marcando as diversas tendências cinematográficas que figuraram no Brasil naqueles anos.

No início dos anos 1960, o Cinema Novo, sob uma perspectiva didático-pedagógica, buscava imagens do nacional-popular. Segundo Ridenti, “[...] o cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução” (2014, p. 70). A cinematografia brasileira, dessa forma, instituiu uma construção romântica do povo e da nação brasileira.

A dinâmica de produção de imagens da nação mudou a partir de abril de 1964:

No cinema, a resposta ao golpe militar foi configurada como um mergulho radical na busca de explicações para a derrota das esquerdas, encaminhando-se para duas tendências: o exame da derrota pela avaliação crítica das contradições dos projetos políticos anteriores, cujos arautos eram os intelectuais (*O desafio*, Paulo Cesar Saraceni, 1965, *Terra em transe*, 1967), e o reexame da atuação histórica das classes sociais, seu conservadorismo (*Opinião pública*, Arnaldo Jabor, 1967) ou passividade (*Viramundo*; Geraldo Sarno, 1965) (Napolitano, 2017, p. 125).

O cinema, com os desdobramentos do golpe, configurou-se como espaço de autocrítica e de reflexão da esquerda derrotada, avaliando, a partir da perspectiva dos artistas,

o que eles consideravam ser a passividade das massas ou expressando a crise de consciência dos intelectuais que se viam com as liberdades cerceadas e enfrentavam o fantasma da falência da revolução. Os artistas e os intelectuais se viram perseguidos pelo regime na medida que Alceu Amoroso Lima definiu como terrorismo cultural, expressão que serviu de ligação entre as diversas camadas de intelectuais com o meio acadêmico e universitário para denunciar os abusos e as arbitrariedades do regime militar.

Animados pelas denúncias do terror cultural, artistas e intelectuais passaram a se ver como os principais atores da resistência. Logo nos primeiros anos após o golpe, este grupo descobriu a capacidade da resistência cultural em se potencializar ao ocupar o espaço público, manifestado em episódios como *Os oito do Glória*, uma das primeiras manifestações públicas contra a ditadura (Ridenti, 2014). Na ocasião, um pequeno protesto encabeçado por Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, Jaime Azevedo Rodrigues, Flávio Rangel, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony e Márcio Moreira Alves, que acabou com todas as oito figuras presas, ganhou grande repercussão na imprensa. O grupo passou cerca de dez dias na prisão por se reunir em frente ao Hotel Glória, com faixas com os dizeres “Abaixo a ditadura” e “Viva a liberdade”, em novembro de 1965, durante uma conferência da Organização dos Estados Americanos com a presença de Castello Branco.

Mais ao final da década de 1960, o recurso das alegorias consolidou-se no cinema brasileiro quando a tendência à parábola estabeleceu “[...] determinada concepção do espaço cinematográfico, que podemos qualificar de teatralização do espaço” (Bernardet, 2001, p. 6). A alegoria foi utilizada como uma estratégia de linguagem e de organização do tempo-espaço frente à câmera tanto no Cinema Novo quanto no Cinema Marginal. Mais ao final da década, o clima de contracultura incorporou novos valores na arte engajada, como a liberdade criativa, o antiautoritarismo e o internacionalismo jovem:

Considerada a presença do “seja marginal, seja herói” como um mote reiterado no final da década, temos os exemplos que compõem o entorno de uma experiência cinematográfica que, menos pela violência que tematizou, e mais pela sua violência estética, marcou a radicalização de um impulso de revolta que alguns cineastas julgavam estar saindo da pauta do Cinema Novo a partir de 1968 (Xavier, 2015, p. 23).

Em 1968, no cinema, a relação com experimentalismo era complexa. O Cinema Novo, por exemplo, já havia rompido com a linguagem tradicional do cinema narrativo, adotando a alegoria como estratégia básica de expressão. Os recortes entre o Cinema Novo e

o Cinema Marginal são dados de acordo com as polêmicas que envolveram os realizadores na época, além das diferenças regionais e geracionais. Contudo os cineastas do Cinema Marginal “[...] não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores [...], mas um cinema que, com raras exceções (O bandido da luz vermelha), foi marginalizado pelos circuitos – e pela censura” (Bernardet, 2001, p. 2-3). Existem vários pontos de contato entre os dois movimentos, como a noção de autor, relações de parentesco entre os personagens típicos do Cinema Novo com personagens típicos do Cinema Marginal, a estilística do cinema direto e o uso da alegoria, que demonstram mediações complexas entre as vanguardas, a contracultura e os debates sobre o nacional-popular no cinema.

Para a arte engajada, resistir tornou-se um imperativo ético e político durante o regime (Napolitano, 2017). Apesar das denúncias do terrorismo cultural, até 1968 os artistas continuavam encontrando público consumidor para a arte engajada. O cenário mudou a partir do momento em que a resistência cultural traçou aproximações com a radicalização política, principalmente com a luta armada:

A aproximação da luta armada, que tinha como base social a juventude de classe média consumidora dessa mesma cultura, passou a exigir maior repressão à arte de esquerda. Portanto, esse campo artístico não era uma “floração tardia” de valores derrotados, mas, ao atualizar e calibrar os termos da frente que deveria resistir, dialogava com uma consciência em formação. Ainda que restrita a setores médios da sociedade, e canalizada pelo mercado, a resistência cultural, conjunturalmente, poderia representar algum risco na perspectiva do regime militar, à medida que se imbricava com uma conjuntura de radicalização política (Napolitano, 2017, p. 98).

A resistência cultural não estava apenas avaliando os termos da derrota de um projeto revolucionário aguardado no início da década de 1960, mas também foi responsável por gerar uma nova consciência crítica, alinhando-se a radicalização dos caminhos de resistência ao regime militar. O cinema também participou desse contexto. Apesar de, ao final da década, os desdobramentos do cinema brasileiro moderno terem cada vez mais dificuldades de encontrar o circuito exibidor, com o aprofundamento da censura, o cinema se entranhou em diversos aspectos da vida da juventude, que encontrou meios para a realização cinematográfica de baixo orçamento, dando vazão, através dos filmes, à experiência de viver sob o regime militar.

A arte engajada pressupõe consumidores ávidos pelas críticas ao regime, o que fez com que as diversas expressões artísticas encontrassem novas estratégias de público. Os circuitos exibidores, desde a década de 1950, expandiram-se com os cinemas de arte de rua, a

popularização dos cineclubes como espaço de formação e de debate, festivais, dentre outras mudanças que possibilitaram ao cinema afirmar seu território entre as práticas de resistência cultural ao regime militar.

## 1.2 UM JOVEM CINEMA NO JORNAL DO BRASIL

Ao final dos anos 1950, o circuito exibidor carioca já passava por mudanças com o surgimento dos cinemas de arte nas ruas do Rio de Janeiro. Como descreve Foster:

[...] surgem os primeiros cinemas de arte, como o Cine Alvorada, em Copacabana, criado por Ely Azeredo e Alberto Shatovski, importante exibidor do período. Tais espaços traziam para a sua programação filmes estrangeiros e de autores que não integravam as grandes cadeias de exibição. Além dos primeiros cinemas de arte, os cineclubes, muitos vinculados às universidades, também estavam em plena atividade. O Teatro Mesbla, local da primeira edição do Festival de Cinema Amador, sediava atividades dos diversos cineclubes em atividade na cidade. Em 1960, é inaugurado o Cinema Paissandu, mantido pela Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, que passou a programar filmes de Robert Bresson e da Nouvelle Vague francesa, incluindo diretores como Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e Agnes Varda. As sessões eram precedidas por enormes filas e ávido interesse pela programação do cinema de arte (2021, p. 33).

O Cinema Paissandu, nesse cenário, ganhou o posto de ponto de encontro de uma juventude carioca com inclinações à cinefilia. O Museu de Arte Moderna cedia filmes para exibição na sala, que contava com 742 lugares e se situava na rua Senador Vergueiro, no bairro do Flamengo. Nas memórias de Ruy Castro, jornalista e escritor que participou da geração Paissandu – como ficaram conhecidos os frequentadores do cinema – a movimentação em torno das sessões é lembrada:

O quente eram as sessões de sexta e sábado à meia-noite, com os clássicos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna cedidos por seu diretor Cosme Alves Neto, a pedido de Canosa. Nessas noites, que pareciam mobilizar le tout Rio, a aglomeração nos bares ao redor do cinema já começava por volta de 21 horas, provocada também pela presença quase certa dos rapazes do Cinema Novo, como David Neves, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, o dublê de jornalista e cineasta Mauricio Gomes Leite e, com direito a cadeira reservada, Glauber Rocha. Eles também eram cinéfilos, iam ao Paissandu para rever seus filmes do coração e, antes ou depois da sessão, pontificavam em voz alta no Oklahoma sobre os travellings, planos e contraplanos do diretor (Castro, 2006, p. 406).

Os cineastas do Cinema Novo, “movimento notadamente carioca” (Gomes, 2016, p. 164) eram frequentadores do bar Oklahoma, nos arredores do Paissandu, onde seus filmes também compunham frequentemente a programação. A presença deles era uma atração a mais

para os jovens estudantes, jornalistas e artistas que lotavam os bares nos dias das sessões e encontravam no cinema uma janela para discutir a urgência de transformações sociais e os problemas de seu tempo.

Os filmes dos novos cinemas – e em maior volume os da *Nouvelle Vague* francesa – chegavam ao Rio, impulsionando, entre os frequentadores da sala, nas mesas de bares ao redor do Paissandu, debates sobre as guerras e revoluções, a superioridade deste ou daquele modelo do socialismo, a liberdade sexual, dentre outros problemas políticos, sociais e culturais, captados pelas lentes de Rivette, Godard, Glauber e tantos outros cineastas. Mesmo frente ao regime militar, a Geração Paissandu não se desarticulou, muito pelo contrário: foi impulsionada pelo cinema que mostrava o mundo como propulsor para os seus debates. Como descreve Ruy Castro,

[...] em vez de ficar se lamuriando pelos cantos, a Geração Paissandu se agrupou e canalizou suas angústias para uma generosa idéia de mudar o mundo, fosse pela arte, pela “revolução sexual” (ativada pela recém-lançada pílula anticoncepcional) ou pela consciência política – se sabatinado, qualquer um de seus membros seria capaz de informar as últimas em Paris, em Hanói ou no Harlem. E, como de praxe na época, era pelo cinema que se descobria o mundo: os franceses estavam mostrando que era possível fazer um cinema barato, cheio de truques e idéias. O Paissandu, com sua luxuosa programação de filmes [...], era o ponto ideal para aquilo (Castro, 2006, p. 408).

O cinema engajado após o golpe encontrava assim o seu público. Além da programação regular do cinema, a sala também foi a casa do Festival de Cinema Amador do JB. O Jornal do Brasil, que desde o final dos anos 1950 havia iniciado uma reforma gráfica e editorial, inseriu-se no debate cultural da cidade do Rio de Janeiro, expandindo as colunas dedicadas à arte cinematográfica e contratando críticos e redatores, que faziam uma cobertura diária da cena cultural carioca. Além disso, o jornal também se voltou para se inscrever na cultura jovem:

Nas páginas do Caderno B do Jornal do Brasil, o interesse pela cultura juvenil estava sempre presente nas crônicas, nas dicas de moda, nas colunas sociais. A coluna “Gente Jovem”, assinada por Carlos Eduardo, trazia notas e fotografias de garotos e garotas empunhando violões, a juventude bossa-nova, jovens modelos nas praias, noivas rumando para o primeiro casamento, jovens motociclistas e cabeludos (Foster, 2021, p. 40).

Essa abordagem dos costumes e dos comportamentos da juventude foi resultado de transformações que se operaram na produção jornalística em consonância ao processo de modernização do país. Os jornais e as revistas dedicaram cadernos, colunas e propagandas aos

mais diversos aspectos da vida social em busca de satisfazer o maior número de leitores e de expandir os valores de consumo daqueles que pretendiam atingir. Essa mudança foi provocada principalmente porque, a partir da década de 1950, os jornais passaram a depender financeiramente da publicidade.

O Jornal do Brasil, desde a década de 1950, buscou o público jovem, interessado pela arte, o cinema, a literatura, a moda, a música – que configuravam as novas práticas de consumo de uma cultura juvenil. Em 1965, o JB lançou “[...] o Suplemento Dominical, com a contribuição de jovens artistas, escritores e poetas. Em seguida, o jornal criou o Caderno B, dedicado às artes e à cultura em geral” (Chammas, 2012, p. 23).

As movimentações da juventude da década de 1960 abriram um mercado consumidor atraente ao interesse da imprensa em acompanhar as novas postulações de modo de vida jovem, segundo Setemy:

[...] no caso do Brasil, mesmo estando sob a tutela de um regime militar autoritário e conservador, experimentou-se as novas tendências vindas de Nova York e Londres, as capitais da contracultura, destacando-se os novos padrões de comportamento de juventude, o clima de relaxamento sexual, a experimentação sensorial do corpo, a ‘revolta lírica’ dos hippies, o cinema de Goddard, a música dos Beatles, a canção de Bob Dylan e a crise na relação entre os sexos e as gerações. Falar, cantar, ousar na maneira de se vestir e de se comportar certamente tornaram-se armas importantes no combate à escalada autoritária do regime militar no Brasil, mas também viraram moda entre diversos setores da sociedade, especialmente entre os jovens, que ao aderirem àquelas ‘bossas’ não estavam necessariamente interessados em contestar a ordem política vigente, mas simplesmente em estar *in* com as tendências e o espírito do seu tempo (2019, p. 22).

A juventude não pode ser entendida como um grupo de valores homogêneos, no entanto, de toda forma, alguns setores, principalmente ligados à classe média estudantil, adquiriram um lugar central nos processos de resistência frente as escaladas do regime autoritário. Mesmo que a juventude tenha se configurado em meados do século XX como uma identidade voltada à contestação, isso não significava, de todo modo, que incentivar ou aderir aos novos costumes do modo de vida jovem era estar em acordo com projetos que contestavam a ordem vigente.

A inserção do JB no campo cinematográfico é muito mais a expressão da busca por um mercado de consumo que estava em constante crescimento no Brasil. O jornal, apesar da adesão à cultura jovem com matiz para a reforma editorial pela qual passou na década de 1950, traçou relações ambíguas com o Regime Militar. Apoiando a derrubada do governo de

João Goulart, após o AI-1, segundo Eduardo Chammas, “[...] as posições do JB eram efetivamente bem próximas do discurso dos militares” (2012, p. 42).

A primeira edição do Festival de Cinema Amador foi anunciada em dezembro de 1964 como parte das atividades organizadas pelo Jornal do Brasil em comemoração ao IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro (Foster, 2021). O festival ocorreu no ano de 1965, no Teatro Mesbla, da empresa patrocinadora, e era obrigatório aos participantes apresentarem filmes cuja temática fosse a própria cidade do Rio. O governo do então estado da Guanabara, durante o centenário da cidade – que recentemente havia perdido o posto de capital federal – empenhou esforços para firmar a cidade como a capital cultural do país, promovendo incentivos a instituições culturais e criando novos espaços de cultura, como o Museu da Imagem e do Som, inaugurado no ano de 1965.

Após o sucesso da primeira edição, em 1966, o Festival de Cinema Amador mudou de casa para o Cine Paissandu e começou a aceitar inscrições de filmes de todo o país. Em pouco tempo, o festival se tornou uma janela para o lançamento dos primeiros curtas-metragens de cineastas que fariam carreira nos anos seguintes. Organizaram-se comissões de seleção para o festival em vários estados pelo país e uma relação entre um jovem cinema e a imprensa foi sendo construída nas páginas do Jornal do Brasil. No dia 30 de junho de 1966, o jornal anunciou que surgia um cinema com o Festival JB, citando o entusiasmo de profissionais da área cinematográfica, como Sérgio Person, Maurice Capovvila e Paulo Emílio Sales Gomes, para afirmar que o festival era “[...] a principal iniciativa do cinema brasileiro, em termos de incentivo aos novos e à formação de técnicos”<sup>17</sup>.

Na segunda edição, o festival atraiu o interesse de cineastas amadores de São Paulo e foi lugar da estreia dos primeiros filmes de jovens, como Rogério Sganzerla, com o filme *Documentário*, Andrea Tonnaci, com *Olho por Olho*, e Neville D’Almeida com *O bem aventurado* – diretores que, nos anos seguintes, aderiram ao Cinema Marginal. Segundo Foster, o festival se tornou terreno para “[...] curtas-metragens que centravam a sua energia na expressão das questões estéticas impostas pelo cinema moderno e dos dilemas políticos enfrentadas por uma geração” (2021, p. 35).

As filmagens para o festival eram acompanhadas e noticiadas nas páginas do Jornal. A cobertura sobre uma “novíssima geração” no cinema (Alencar, 1978 *apud* Foster, 2021), inspirada principalmente pela *Nouvelle Vague* e pelo Cinema Novo, o qual foi surgindo com o Festival JB, era parte do desenho que o jornal fazia da cultura jovem brasileira, com as

---

<sup>17</sup>Nasce um cinema com o festival-JB. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1966, caderno B, p. 5.

colunas de moda, música, comportamento. Havia uma ênfase quanto à participação da juventude nos novos caminhos estéticos e nos modos de produção cinematográfica que tomavam os filmes brasileiros. Em 1960, Glauber, baiano recém-chegado ao Rio de Janeiro, já havia escrito para o jornal sobre uma geração de jovens cineastas, que tomaram a produção cinematográfica do país após o período de tentativas industriais, dando origem ao Cinema Novo do Brasil, “material muito melhor do que *nouvelle vague*”<sup>18</sup>.

Ao noticiar que o filme *A hora e vez de Augusto Matraga*, dirigido por Roberto Santos, e representante brasileiro em Cannes em 1966, estava em exibição nos cinemas do Rio de Janeiro, o seguinte texto acompanhou a divulgação:

O JORNAL DO BRASIL foi o primeiro da imprensa brasileira a publicar uma coluna dedicada exclusivamente ao cinema. O JB lançou a expressão cinema novo — para identificar o movimento que criou o cinema moderno brasileiro — marca atual de todos os movimentos de renovação do cinema mundial. O JB promoveu — e continua promovendo — o Festival do Cinema Amador, a primeira escola viva de cinema do Brasil! O JB participou intensamente de todos os momentos do Festival Internacional de Cinema do Rio. O JB produziu o documentário Rio de Machado de Assis, primeiro do programa de realizações de curtas metragens culturais. O JB está incentivando, na teoria e na prática, a revolução do cinema brasileiro verdadeiramente nacional em técnica e arte. O Jornal do Brasil, através de sua equipe de críticos de cinema, viu e aprovou o filme que representa o Brasil no XX Festival de Cannes. (Jornal do Brasil..., 13 maio 1966, p. 9).

Era evidente o esforço do JB em reforçar uma atuação no meio cultural cinematográfico. O corpo de críticos cinematográficos era composto por Miriam Alencar, Maurício Gomes Leite, Geraldo Mayrink, Sergio Augusto, Ely Azeredo, José Carlos Avelar, José Haroldo Pereira e Luís Carlos Oliveira. O grupo expressava sempre sua predileção pelo Cinema Novo e anunciava a formação de um cinema brasileiro moderno na década de 1960.

O cinema moderno é uma categoria criada justamente pela crítica cinematográfica para caracterizar os filmes que se opunham a narrativa e estética clássica hollywoodiana. Enquanto “[...] a arte moderna vai encontrar o movimento da civilização moderna, ou seja, o ideal do progresso indefinido” (Aumont, 2008, p. 26), no cinema “[...] a ideia de modernidade, então, já não tem o caráter incisivo da novidade; ela significa o desejo de ser contemporâneo, de aderir a seu tempo e de esclarecê-lo” (Aumont, 2008, p. 49). Como afirma Xavier:

Falar em cinema moderno remete a uma pluralidade de tendências, mas tomo aqui como baliza as experiências que podem, primeiro, ser referidas à formação do estilo

<sup>18</sup>“Bossa nova” no Cinema Brasileiro, Glauber Rocha. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, sábado, 23 de março de 1960, suplemento dominical, p. 3.

moderno no sentido de André Bazin – este que envolve a referência a Renoir, a Welles e ao neo-realismo. E podem ser referidas, em segundo lugar, a Antonioni, Pasolini e Rossi, à Nouvelle-Vague e Resnais, a Cassavetes e Gutierrez Alea, entre outras figuras de tal cinema em seu momento mais canônico (Ismail Xavier, 2001, p. 14).

A modernidade no cinema é calcada na liberdade dos cineastas, na evidência do mundo que transparece no filme. Há uma suspensão, à priori, das regras de filmagem e de construção narrativa já estabelecidas e a posição ideológica dos realizadores é evidenciada dentro dos filmes. É nesse contexto que se inscreve a produção cinematográfica que era projetada nos festivais JB. Os filmes eram realizados com baixos orçamentos e preocupavam-se antes com captar o mundo do ponto de vista dos realizadores do que com realizar grandes produções. Segundo Foster,

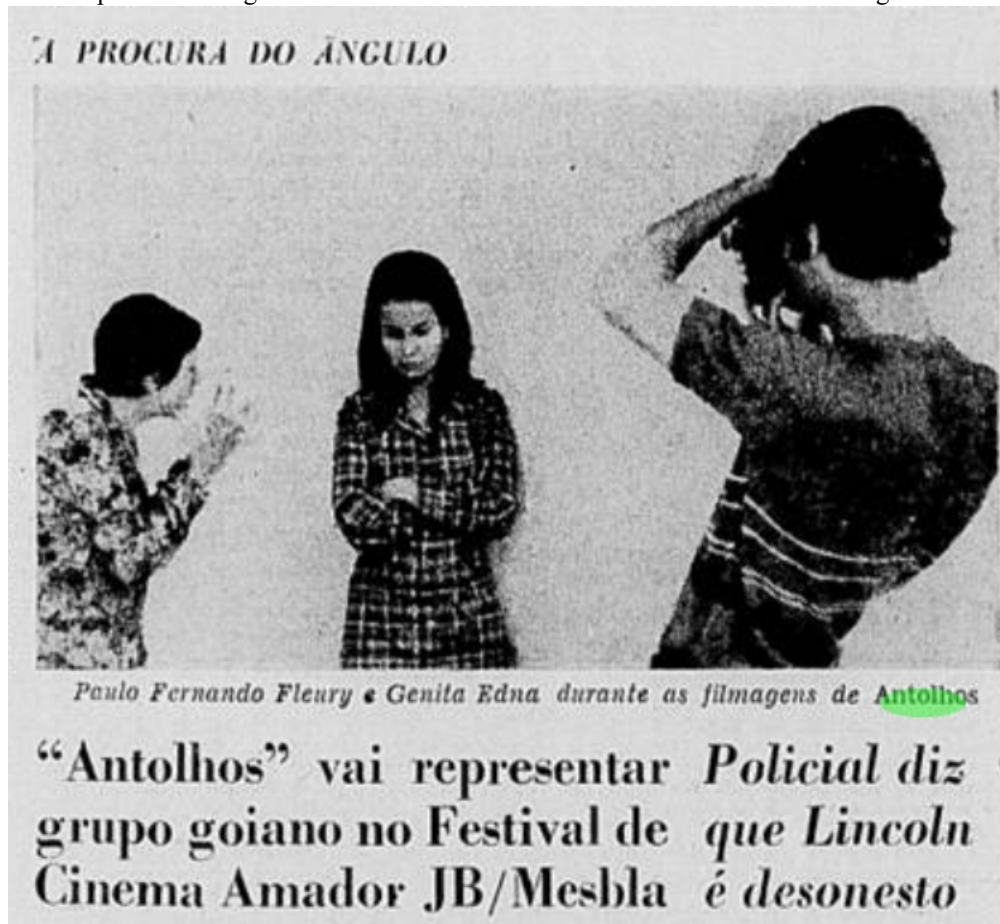
Para além da filiação com o cinema que o antecedia, ali se gestava o caminho de um cinema urbano, disposto a captar o fluxo espontâneo das ruas sem a necessidade de roteiros ou grandes equipes. Esse cinema fincado no acontecimento tinha jovens como personagens principais e refletia sobre a experiência de uma juventude urbana, enfrentando os primeiros anos do regime ditatorial no Brasil (2021, p. 42).

Nas primeiras edições, o festival funcionou como um catalisador da experiência que jovens viviam frente aos desdobramentos do regime militar. Sendo assim, o cinema amador incentivado pelo Jornal do Brasil, “[...] foi um lócus privilegiado para a expressão do novo lugar dado ao cinema na cultura brasileira e do imaginário em torno de uma juventude que, com a facilidade propiciada pela produção de filmes em pequenos formatos, passava a ter o cinema como forma de expressão” (Foster, 2021, p. 35). Se na segunda edição os paulistas entraram com tudo na programação do festival, nos anos seguintes, jovens de todo o país, em acordos com os governos municipais e estaduais para conseguir equipamentos, rolos de filmes, transporte, dentre outras condições materiais, empenharam-se na produção de filmes amadores para o JB.

Apesar de o cinema ter se dedicado ao sentimento de derrota da esquerda após o golpe, antes de reunir uma juventude impotente frente ao regime militar, o festival de cinema amador do JB foi a expressão dos espaços culturais que os jovens ocuparam a partir de 1964, sendo somente mitigados após o Ato Institucional n.º 5. Durante a IV edição, no ano de 1968, dois filmes goianos compuseram, pela primeira vez, a programação do festival. O primeiro a ser exibido foi o romance *Antolhos*. Segundo o fotógrafo Paulo Fernando Fleury, goiano estudante de engenharia no Rio de Janeiro, mostrava como a vida é passageira e propunha

uma solução: “[...] para se viver com autenticidade, é preciso abolir uma série de preconceitos ditados pela burguesia”<sup>19</sup>.

**Figura 1:** À procura do ângulo – Matéria vinculada no Jornal do Brasil sobre as filmagens de Antolhos



**Fonte:** Jornal do Brasil, 1968.

Quanto ao segundo filme goiano na edição de 1968, esse foi *A fraude*. Produzido por meio de esforços entre estudantes goianos e paulistas, a película foi uma das cinco finalistas da IV edição do festival, retratando o problema dos excedentes, o qual mobilizou estudantes durante toda a década de 1960, e que o regime militar não mediu esforços para solucionar. Jocelan, o diretor do filme, natural da cidade de Mineiros, era um agitador cultural em Goiânia e cantor de iê-iê-iê<sup>20</sup>, até que se mudou para São Paulo e ingressou na Escola Superior de Cinema de São Luiz.

<sup>19</sup>A procura do ângulo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1968, 1º caderno, p. 5.

<sup>20</sup>Iê-iê-iê foi uma expressão usada para o rock n' roll brasileiro na década de 1960.

### 1.3 ESTUDANDO PARA FAZER FILMES

A crescente profissionalização da atividade cinematográfica, somada ao clima de cinefilia do início da década de 1960, fez surgir os primeiros cursos de cinema de nível superior no Brasil. Com o golpe e os conflitos entre o regime, as universidades e a cultura, os cursos de cinema em instituições públicas de ensino – como a UnB e a USP – fecharam as portas. Sendo uma das poucas ativas no país naqueles anos, com o intuito de formar profissionais para atuar na área cinematográfica, a Escola Superior de Cinema de São Luís (ESC) foi criada no ano de 1965. À vista disso, ligada à Igreja Católica, o surgimento da ESC partiu de uma proposta do Padre José Lopes – que já havia ministrado aulas na Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais – ao colégio São Luís. O primeiro folheto de divulgação do curso, esboçado pelo próprio Padre Lopes, trazia o texto:

Porque uma Escola Superior de Cinema?

Quem ignora que o CINEMA é uma das diversões mais populares de nossos dias no mundo inteiro e que, não raro, como arte, influi tremendamente sobre a massa, sobre a família e sobre os indivíduos?

Infelizmente não é a diversão e muito menos a arte o móvel principal para escolha de argumento, assuntos, cenas, etc. O que exerce pressão determinante sobre os produtores, exibidores e distribuidores, ao ponto de estes escravizarem a própria arte ao domínio econômico, é a ganância pelos lucros máximos!

Sendo um dos países que mais importa filmes, o Brasil está, com isso, não só prejudicando sua população, ao impingir-lhe toda a espécie de miasmas peliculares deletérios; mais, também está assistindo a uma profunda sangria em suas finanças.

Um cinema nacional bem orientado pode livrar-nos de toda distorção importada, disseminar uma cultura nacional sã e tornar-se ainda uma fonte de divisas! Além disso o bom cinema:

- a) É um meio fácil de comunicação porque, falando uma linguagem universal, influi na sociedade como também penetra no mais íntimo do indivíduo; podendo até determinar alterações psíquicas e destruir hábitos.
- b) Pode documentar os fatos históricos; sem deturpá-los, como faz o mau cinema, contribuindo para a veracidade e autenticidade.
- c) Apresenta ao mundo os problemas sociais em suas dimensões verdadeiras acompanhados de soluções humanas e cristãs e não incentivar o ódio entre irmãos, como faz o mau cinema criado com fins políticos e ideológicos.
- d) Auxilia a didática na pedagogia e a ciência na pesquisa, como orienta o psicólogo e o psiquiatra no estudo do indivíduo e na cura do paciente.

Em resumo: O bom cinema faz atuante a mensagem de Jesus Cristo difundindo de forma suave e persuasiva os seus sublimes ensinamentos, que conduzem à felicidade e a paz. Como o mau cinema é uma escola que forma para o vício e para o crime, assim o bom cinema será a escola que formará o homem no cumprimento exato de seus deveres. Com efeito, a missão essencial da arte e sua mesma razão de ser é servir como elemento aperfeiçoante da entidade moral do homem; para o que, a mesma arte deve ser moral. Mas para haver bom cinema é necessário haver boas películas. É para fazermos boas películas construtivas, educativas, amenas e formativas, que o Departamento de Cultura da Faculdade de Economia São Luís resolveu iniciar uma escola Superior de Cinema.

Entendendo a dimensão social que o cinema havia ganhado no século XX, a criação do curso se alinhava aos debates das décadas de 1950 e 1960 sobre a necessidade de buscar imagens da nação e do povo no cinema nacional. Os filmes brasileiros deveriam ter qualidade e um propósito claramente educativo no intuito de difundir a moral cristã. Além disso, o Padre José Lopes reconhecia uma dimensão perigosa nos produtos audiovisuais importados, uma vez que o cinema era entendido como um meio de comunicação de massas.

A inquietude em relação à ocupação estrangeira no mercado cinematográfico nacional já era discutido por críticos e intelectuais. Paulo Emílio Salles Gomes, o qual participou da criação dos cursos de cinema na UnB e na USP, compunha o quadro de professores da escola de São Luís. Nesse contexto, ele foi um agente fundamental na aproximação entre o cinema e a intelectualidade brasileira. Augusto Calil, na introdução ao livro *Cinema e política* (2021), afirma ser Paulo Emílio o responsável por consolidar “[...] a reputação do cinema entre as artes que mereciam atenção da inteligência nacional” (p. 2), com a publicação de ensaios no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* a partir do final dos anos 1950. O crítico e professor de cinema amarrou uma análise da cultura condizente às discussões da intelectualidade brasileira, que, desde a publicação de *Os Cadernos do Nosso Tempo*<sup>21</sup>, interpretavam o Brasil como um país moldado pelo colonialismo e pelo subdesenvolvimento. O reconhecimento de que essa era uma “situação econômico-social” (IBESP, 1979, p. 175) permitiu a sustentação dessas categorias para explicar a organização da cultura brasileira.

Em 1960, em *Uma situação colonial*, Paulo Emílio escreve:

A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento (2016, p. 48).

O subdesenvolvimento de todos os aspectos que envolvem a atividade cinematográfica no Brasil era uma marca da situação colonial, que implicava uma “[...] crescente alienação e depauperação do estímulo para empreendimentos criadores” (Gomes, 2016, p. 48). Paulo Emílio, considerava assim o subdesenvolvimento enquanto marca fundamental da cultura e do cinema brasileiro, constantemente subalternizado em relação à indústria cinematográfica estrangeira:

---

<sup>21</sup> Os Cadernos do Nosso Tempo foram uma publicação do Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP), veiculada entre dezembro de 1953 e março de 1956.

[...] delinham-se com precisão as linhas de uma situação colonial. Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas coproduções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados (Gomes, 2016, p. 54).

Esse paralelismo entre o plano econômico e o cultural já havia sido estabelecido nos mesmos termos por Roland Corbisier: “Assim como, no plano econômico, a colônia exporta matéria-prima e importa produto acabado, assim também, no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior” (1958, p. 69). Seria necessário, então, desenvolver uma cultura autêntica, propriamente nacional, em função da nação para superar a situação colonial.

Esses pressupostos guiavam os debates relativos ao cinema brasileiro e estiverem presentes nas escolas de cinema. Padre Lopes não inaugurou uma postura em relação ao cinema nacional, todavia alinhou os debates sobre o cinema a uma perspectiva cristã, preconizando a necessidade de, nacionalmente, fazer-se um bom cinema, que fizesse jus à mensagem de Jesus Cristo, perpetuando ensinamentos que conduzissem à felicidade e à paz. Isso não significava, contudo, como aponta o próprio panfleto, filmes indiferentes aos problemas nacionais. O bom cinema também deveria se preocupar com documentar os fatos históricos e retratar os problemas sociais.

Na grade curricular da ESC, a formação teórica precedia a prática. Nos dois primeiros anos do curso, os alunos eram desincentivados a filmar, uma vez que a escola queria, antes, formar pessoas com consciência crítica. Apesar da filiação católica, o curso de cinema de São Luís era um dos poucos em funcionamento no país na década de 1960, o que atraiu estudantes de perfis diversos, alguns já envolvidos com a cultura cinematográfica paulista. Segundo Malusa:

[...] apesar do perfil heterogêneo dos alunos, a maioria deles tinha em comum um grande interesse no cinema como profissão. Muitos dos alunos já haviam tido algum tipo de experiência com atividades relacionadas à cultura cinematográfica na cidade de São Paulo seja nas sessões de cinema da Filmoteca do MAM, no Seminário de Cinema do MASP ou dos cursos e atividades promovidas pela Comissão Estadual de Cinema (2007, p. 79).

O interesse pelo cinema enquanto profissão sobrepunha qualquer apreço dos estudantes pelo projeto da instituição jesuíta. Como rememora Hélio Furtado do Amaral, a ESC foi “[...] uma escola criada para formar cineastas cristãos ou católicos. Mas que, sem o

querer, se transformou em uma pequena célula ou embrião de futuros grandes cineastas.” (Amaral, 1986, p. 8). Carlos Ebert, também estudante da ESC, lembra em depoimento:

A Escola Superior de Cinema foi criada por um padre jesuíta; o Padre Lopez, um pragmático, que como Lênin achava que se lhe dessem adolescentes de vinte anos ele os transformaria em cineastas cristãos para toda a vida (1). Assim, antes de se pensar em filmar um único pé de 16mm, era obrigatório formar uma boa base em Humanidades: Filosofia, Ética, Literatura, História do Cinema, etc. Seriam dois anos de teoria para então começar a pensar em filmar alguma coisa. Acontece que os supracitados “loucos por cinema”, éramos todos ateus e - em graus variados, anarquistas. Não era pra acabar bem, mas acabou dando certo, porque terminamos saindo da escola para praticar livremente o que só nos deixavam reflexionar e assistir.<sup>22</sup>

A proposição da Escola de São Luís de afastar o cinema do ódio entre irmãos, dos vícios e da criminalidade, certamente, falhou. O curso acabou por contribuir na cultura cinematográfica paulista na década de 1960, aglutinando a geração responsável pela tendência cinematográfica conhecida como Cinema Marginal:

Acho que o embrião do Cinema Marginal surgiu nos corredores da Escola Superior de Cinema São Luiz e nas mesas do vizinho Bar Riviera. Jairo Ferreira, Sganzerla (conterrâneo e amigo de infância de Callegaro), Candeias, Tonacci (que chegou a dar aulas na ESC), e tantos outros, que não eram alunos, frequentavam habitualmente os dois endereços. Foi num desses encontros que eu ouvi, pela primeira vez, que o país daquele jeito (65/66) só merecia filmes péssimos e mal-comportados. (Reichenbach *apud* Gamo; Rocha Melo, 2018, p 325)

O bom cinema deu lugar à articulação dos estudantes – e outros jovens que frequentavam os arredores da escola – por filmes péssimos e malcomportados. Tal atitude levou a posturas que se alinhavam à Tropicália e à contracultura na produção cinematográfica, tematizando a marginalidade, o grotesco, o experimentalismo e adotando a violência como princípio estético. Segundo Napolitano,

Por volta de 1968, o chamado Cinema Marginal, desdobramento dos impasses do Cinema Novo, nada mais faz do que radicalizar a crise existencial e ideológica do artista/intelectual, diluindo sua representação na própria representação alegorizada da marginalidade e no amoralismo, elementos tidos na época como antiburgueses por excelência e distantes da teleologia da história defendida pela esquerda nacionalista (2017, p. 133).

Antes de apenas um desdobramento do Cinema Novo, o Cinema Marginal também deve ser entendido como um movimento cinematográfico gestado por uma juventude que,

<sup>22</sup> EBERT, Carlos. **A turma da São Luiz**. Sombras Elétricas, nº 11, julho de 2012, Niterói. Disponível em: <https://sombraeletricas.webnode.pt/arquivo/a-turma-da-s%C3%A3o-luiz-carlos-ebert/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

tendo o cinema anterior como referência, recebeu influências da cultura libertária do final da década de 1960. Marcada pela negação do sistema e pelas “[...] novas atitudes comportamentais (‘políticas do corpo’, luta das minorias) e valores estéticos (abertura à cultura pop, ecletismo de posições estéticas, culto às atitudes transgressoras da vanguarda)” (Napolitano, 2017, p. 52), uma geração que, atenta ao clima do final da década, ainda, encontrou condições de produzir e de exibir filmes amadores ou de baixíssimo orçamento.

A experiência da Escola Superior de Cinema de São Luis não durou muito tempo e a Escola não conseguiu formar nenhum estudante, entretanto, vários alunos, professores e frequentadores participaram ativamente do Festival de Cinema Amador. No ano de 1966, passaram pelo festival Rogério Sganzerla – que, apesar de não ter sido estudante da ESC, frequentava a escola e os bares ao redor – e Andrea Tonnaci – que, por sua vez, foi professor. Esses filmes, segundo o balanço do próprio JB, eram voltados para “[...] o problema existencial de São Paulo”<sup>23</sup> e acabaram por atrair, nas páginas do jornal, os olhos da crítica às transformações no cinema brasileiro mais ao final da década de 1960.

Jocelan, diretor de *A fraude*, ingressou no curso da ESC entre os anos de 1966 e 1967, viajando para filmar em Goiânia no ano de 1968, junto de Carlos Reichenbach e Hideo Nakayama. A Escola não estimulava a produção cinematográfica nos primeiros anos do curso, assim, os estudantes realizam filmes de modo independente, com câmeras, equipamentos e recursos próprios, longe dos arredores da ESC – muito provavelmente porque, de toda forma, faziam filmes que se desviavam do bom cinema cristão preconizado por Padre Luís.

---

<sup>23</sup>Nasce um cinema com o festival-JB 60. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1966, caderno B, p. 5.

## CAPÍTULO II

JOVENS IMAGINÁRIOS,  
OU COMO FAZER UM FILME AMADOR

## CAPÍTULO 2 – JOVENS IMAGINÁRIOS OU COMO FAZER UM FILME AMADOR

A produção de um filme envolve uma gama de processos que antecedem e sucedem as filmagens. O desenvolvimento do cinema estabeleceu paradigmas de produção, seguidos ou subvertidos ao longo do século XX e XXI. Hollywood, desde sua formação, configurou modelos industriais para a produção cinematográfica e impôs regras narrativas e estéticas para um cinema dominante. Em meados do século XX, essas regras foram questionadas pela configuração de um cinema moderno em oposição ao cinema clássico hollywoodiano.

O cinema europeu pós-guerra e neorealismo italiano iniciaram a experiência do cinema moderno, a partir de um desejo dos realizadores de, através do cinema, aderir ao seu tempo (Aumont, 2008). A máxima de Jean-Luc Goddard, presente no filme *Le Petit Soldat*, de 1963, de que a “[...] fotografia é a verdade. Cinema é a verdade 24 vezes por segundo” é expressiva da intenção dos cineastas, que pretendiam captar o mundo em frente à câmera, assumindo uma postura estética comprometida com a realidade, com os problemas de seu tempo. Esse parece ser o caso de Jocelan, que, após descobrir que estudantes goianos denunciavam uma fraude no vestibular da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Goiás, decidiu realizar um filme nas ruas da capital do estado.

É importante destacar que esse pequeno exercício de filmagem, apesar de Túlio Silva o localizar como um dos atos inaugurais do primeiro ciclo de produção cinematográfica em Goiás, não marca o surgimento da produção de imagens em movimento em Goiânia. Desde a inauguração da nova capital do estado, documentários foram realizados na cidade. Além disso, cinejornais já eram produzidos com alguma constância desde a década de 1950 pela produtora Karajá Filmes, fundada por Jamil Merjane, em Goiânia, no ano de 1956. Esses filmes, contudo, são de muito mais difícil acesso à pesquisa e, talvez, por isso os pesquisadores que trabalham com o cinema produzido dentro do território goiano tenham privilegiado os filmes de ficção.

A afirmação de que *A fraude* teria sido o primeiro filme gravado em Goiânia é dada a partir da falta de fontes sobre a existência de outros filmes. Considerando que não existe no estado uma política de preservação e de acervo de filme que forneça material aos pesquisadores que se debruçam sobre o cinema goiano – a falta dos filmes não deveria indicar uma inexistência da atividade cinematográfica, mas antes uma dúvida, um questionamento. Desde o início dos anos 1920, câmeras em pequenos formatos permearam o território brasileiro, fazendo emergir uma produção cinematográfica caseira na primeira metade do

século XX pelo país (Blank, 2018). Já na segunda metade do referido século, a introdução de câmeras leves no Brasil, especialmente a partir dos anos 1960, fez emergir novas cinematografias alternativas em todo o território nacional. Filmes caseiros, amadores e experimentais podem ter sido realizados em diferentes contextos dentro das fronteiras do estado de Goiás. A falta de fontes que não indicavam a existência de filmes anteriores ou realizados no mesmo período que *A fraude* é antes uma questão do que um atestado de que este ou aquele filme veio primeiro.

De toda forma, *A fraude* é um importante lugar de memória sobre Goiás e os desdobramentos do regime militar no estado. As entidades do movimento estudantil já funcionam a todo vapor antes de 1964, agregando jovens em torno da discussão política sobre a educação e os próprios rumos do país em uma organização que nem o aparato repressivo da ditadura militar foi capaz de desmontar de forma imediata. Nesse contexto, o movimento estudantil era uma das principais frentes de ação dos partidos e organizações de esquerda goianos.

No ano de 1968, durante as filmagens de *A fraude*, os militares decretaram haver uma crise estudantil em Goiânia dada a ebulição de manifestações, panfletagens, barricadas e confrontos diretos. A atuação dos estudantes, contudo, não se limitou ao plano exclusivamente político. Envolvidos com a literatura, o teatro, a música, as artes plásticas e o cinema, os estudantes também tomaram a ação cultural como forma de resistência.

Neste capítulo, buscamos apreender os aspectos de produção de *A fraude*. Partiremos da relação dos estudantes em Goiânia com o próprio cinema, através do Centro de Cultura de Cinematográfica, do qual faziam parte alguns integrantes da equipe de filmagem de *A fraude*. Alguns jornais acompanharam a realização do filme com certa proximidade, veiculando entrevistas de Jocelan sobre as escolhas e as intenções do diretor. Dessa forma, é possível compreender como o filme, para os jovens que se engajaram na sua realização, foi uma prática de resistência.

## 2.1 O CINEMA NA POLÍTICA ESTUDANTIL EM GOIÁS

Anos antes do golpe, a criação da Universidade Católica de Goiás, em 1950, e da Universidade Federal de Goiás, em 1960, impulsionou a participação estudantil na sociedade goiana. Após uma intensa mobilização de políticos, professores e estudantes, a UFG foi criada pela Lei n.º 3.834-C de 14 de dezembro de 1960, assinada pelo então presidente Juscelino

Kubisheck, agregando as já existentes Faculdade de Direito, a Faculdade de Medicina, a Escola de Engenharia do Brasil Central, a Faculdade de Farmácia e Odontologia e o Conservatório Goiano de Música. Em 1968, a universidade já havia se expandido, com a criação da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras, do Instituto de Matemática e Física e da Escola de Agronomia e Veterinária. Fotografias do ano de 1960 mostram a expressiva mobilização dos moradores da capital goiana em torno da criação da UFG.

**Figura 2:** Manifestação no pátio frontal no Palácio das Esmeraldas, no dia 18 de dezembro de 1960, em apoio a criação da UFG. Autor: Hélio de Oliveira.



**Fonte:** Acervo CIDARQ/UFG.

**Figura 3:** Manifestação em apoio à criação da UFG, na Praça Cívica, no dia 18 de dezembro de 1960.

Autor: Hélio de Oliveira.



Fonte: Acervo CIDARQ/UFG.

Para além das mobilizações dos estudantes universitários, o movimento estudantil goiano contava com uma participação massiva de estudantes secundaristas. A União Goiana dos Estudantes Secundaristas (UGES), desde o final da década de 1950, já era atuante e alvo da repressão do estado, chegando a decretar uma greve geral de grande adesão pelos secundaristas no ano de 1959 – que foi duramente reprimida pelo aparato repressivo do governo estadual. Em 1964, a UGES foi formalmente extinta. Contudo, nem mesmo a edição da Lei de Suplicy de Lacerda, nº 4.464, de 9 de novembro de 1964, que pretendia esvaziar e controlar o movimento estudantil, tornando-o um apêndice do Ministério da Educação, foi capaz de fazer a movimentação dos estudantes goianos perder força:

Apesar da intensa repressão contra o movimento estudantil, um ano após o golpe militar, estudantes do Colégio Lyceu de Goiânia e de outros colégios públicos da capital, mesmo sendo obrigados a desfilar no evento de comemoração ao 1º aniversário da “Revolução de 64”, boicotaram o evento. No mesmo ano “o trote de alunos dos cursos de filosofia, história e ciências sociais das Universidades Católica e Federal, também foi utilizado para fazer uma caminhada pelo centro de Goiânia levando cartazes com críticas ao governo” (Anigo, 2016, p. 564). O movimento estudantil continuava lutando energeticamente contra o regime autoritário (Nunes, 2019, p. 62).

Nos primeiros anos após o golpe, as entidades estudantis continuavam em pleno funcionamento. Mesmo na ilegalidade, a UNE, o DCE da UFG e os grêmios estudantis eram homogeneizados pela esquerda. Segundo Teresinha Duarte, “[...] em Goiás, a AP (Ação Popular) e o PCB, [...], disputavam a hegemonia no movimento estudantil. [...] Mas estavam presentes também o PC do B; a ALN de Carlos Mariguella e o Colina e o Var-Palmares de Lamarca” (1998, p. 140).

A continuidade dessa articulação foi expressiva da efervescência política e cultural que se atestou em Goiás desde o início da década de 1960 com as lutas do campo, a pauta da reforma agrária, a crescente participação estudantil na sociedade goiana, a criação do Instituto de Cultura Popular, da regional do Centro Popular de Cultura da UNE, do Movimento de Educação de Base, dentre outras movimentações. Entidades culturais e educacionais atuavam em Goiás sob uma perspectiva de que, segundo Camila Silva, “[...] não buscavam difundir uma instrução voltada unicamente para a produção capitalista, mas também que possibilitasse um engajamento político progressista, nacionalista, mais alinhado à esquerda.” (2022, p. 43).

Antes de 1964, a atividade cineclubista espalhou-se pelo Brasil como espaço de exibição e de formação de espectadores, bem como de estímulo à prática cinematográfica à medida que novos formatos de câmeras leves e gravadores de som – como o Nagra – tornaram-se de mais fácil acesso a partir da década de 1960. Para a juventude estudantil, que tinha a formação política como um problema de primeira ordem, os filmes do neorrealismo italiano, da Nouvelle Vague e do próprio Cinema Novo tornavam-se uma plataforma de debate sobre a realidade brasileira. Nesse contexto, os cineclubes foram utilizados como estratégia tanto dos partidos e das organizações de esquerda para aproximar a juventude, quanto das próprias entidades de representação estudantis a fim de trazer para perto novos estudantes. Segundo Cunha:

Os membros das organizações de esquerda também se aproximaram de outras organizações e movimentos. A ação nos cine-clubes é significativo e relevante para compreender-se a dimensão cultural do movimento estudantil no final dos anos 50 e início da década de 60. Paralelamente ao desenvolvimento das idéias nacionalistas, ao surgimento das organizações populares o movimento estudantil assume o papel de agente político e cultural. Essas entidades vão se proliferando em várias cidades do Brasil, inclusive em Goiânia, com seus membros mostrando-se mais propensos à discussão da realidade brasileira e à procura de uma linguagem própria para o cinema nacional desvinculada dos modelos estrangeiros, em especial o modelo Hollywoodiano. Dos cineclubes universitários saíram importantes cineastas independentes. Estes novos realizadores dão vida a um movimento chamado cinema novo (2001, p. 60).

Para além de fazer emergir importantes cineastas, os cineclubes ligaram-se à prática de um cinema amador em vários estados – impulsionados também pela janela de exibição criada pelo Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil. No ano de 1966, fundou-se, em Goiânia, o Centro de Cultura Cinematográfica – com a sigla CCC, em alusão ao Comando de Caça aos Comunistas. Vários estudantes passaram pelo cineclube, entre exposições, debates e atividades formativas que aconteceram na capital. Em um primeiro momento, o CCC contou com uma diretoria composta por seus idealizadores: Maria Angélica Moraes, Neide Faria, Geraldo Moraes, padre Luís Palacin, Mauro Soares, Ático Villas Boas, Rui Rocha Cunha e padre Castanheda. Pela “[...] absoluta falta de tempo de seus componentes” (Leão, p. 40), após três meses de sua criação, a gestão do cineclube foi assumida pelos estudantes que frequentavam as atividades.

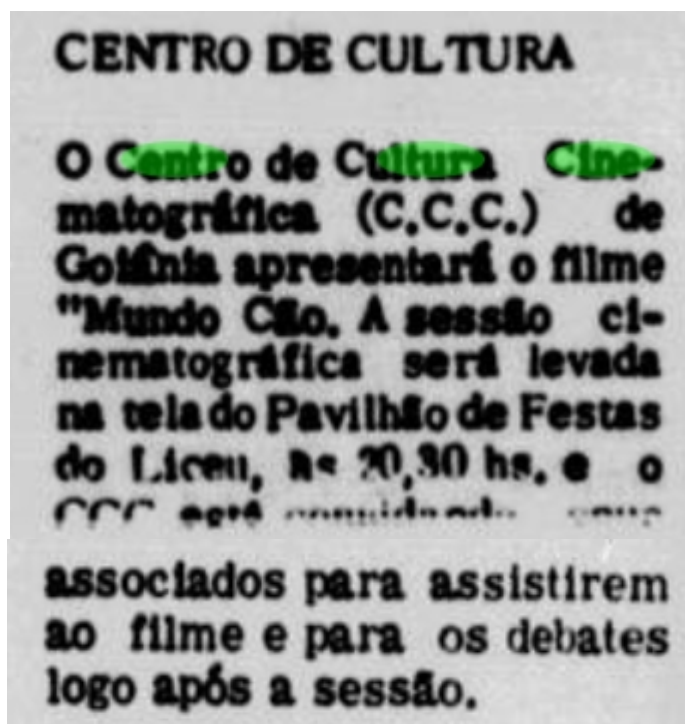
A diretoria estudantil do cineclube, já no ano de 1967, era formada por Maria Luíza, Ivone Pandolf, Douglas Lima, Pedro Paulino, Ângelo José de Lima, Geraldo Magela, Hugo Brockes e Washington Rodrigues. As exposições ocorriam no Diretório Central dos Estudantes da UFG – considerado pelo regime um centro de convergência da subversão estudantil na capital<sup>24</sup> – e no colégio Lyceu de Goiânia. Cópias dos filmes do neorealismo italiano, da Nouvelle Vague francesa e do Cinema Novo eram conseguidas junto às embaixadas ou a produtoras brasileiras, para as exposições sempre seguidas de debates.

As chamadas às exposições chegavam a ser vinculadas nos jornais locais como o Correio Braziliense:

---

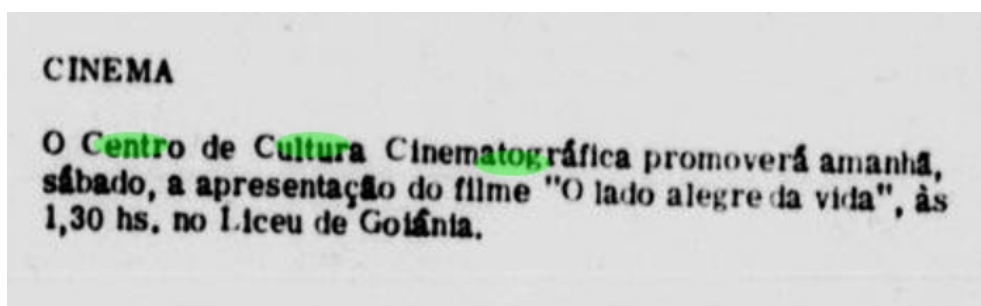
<sup>24</sup> ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.80006009, “CARLOS ALBERTO ROCHA PINHO”, 1968.

**Figura 4:** Convocação para a exibição do filme *Mundo Cão*.



Fonte: Correio Braziliense, 1968.

**Figura 5:** Chamada para exibição do filme *O lado alegre da vida*.



Fonte: Correio Braziliense, 1968.

Segundo Hugo Brockes, presidente do cineclube em 1968, “[...] havia uma certa perseguição política ao CCC. O cineclube aconteceu a partir de 1966 até a prisão dos estudantes no Congresso da UNE em Ibiúna. Justamente quando chegou a notícia, o CCC estava passando um filme lá no DCE.” (Brockes *apud* Benfica; Leão, 1995, p. 164). O 30º Congresso da União Nacional dos Estudantes, que ocorreu de forma clandestina no Sítio Murundu, interior de Minas Gerais, certamente serviu para instaurar a sensação de alerta e de vigilância constante entre os estudantes.

Os órgãos de vigilância e de repressão do regime acompanharam a atuação do CCC, “[...] organização essa que – pelos antecedentes dos seus filiados que lá se reúnem – estaria servindo para reuniões esquerdistas”<sup>25</sup>. Muitos dos membros do CCC já haviam sido citados no IPM instaurado em 1964 em Goiás para apurar atividades subversivas no estado, cujo encarregado, em um primeiro momento, foi o Cel. Avany Arroxias Medeiro, posteriormente substituído pelo Ten. Cel. Danilo Darcy de Cunha e Melo.

Os IPMs, procedimentos investigativos usados de maneira generalizada a partir de 1964 para investigar crimes militares e políticos, miraram centenas de professores e de estudantes desde o golpe. Segundo Motta:

Os IPMs tornaram-se palco de atuação para militares interessados em radicalizar as medidas repressivas, que utilizaram os meios à disposição para pressionar os setores liberais e moderados do regime. Seu poder era limitado, mas eles agiram arbitrariamente, a fim de tentar criar fatos consumados, e também aterrorizar os inimigos e obter publicidade para sua causa (2014, p. 49).

Os inquéritos não produziam consequências legais, ou seja, não levavam à condenação, “[...] mas tiveram poder suficiente para amedrontar e coagir” (Motta, 2014, p. 50). Os investigados, por vezes, eram chamados para interrogatórios ou presos temporariamente para averiguações. Em Goiás, foram instaurados tanto inquéritos a fim de apurar atividades subversivas no estado como um todo quanto especificamente dentro da UFG.

Dentre os membros do CCC que entraram na mira do regime, Hugo Brockes teve suas atividades acompanhadas de perto por ser um agitador de greves estudantis, ter ido a Cuba para “[...] conhecer e pôr em prática a doutrina ‘marxista-leninista’”, além de ter participado de reuniões e de articulações entre o que o regime considerou o grupo da “chamada ‘turma da linha chinesa’”<sup>26</sup>. No prontuário de Mara Públio de Souza, que também esteve sob vigilância do regime, há o registro da eleição da estudante para o Conselho Fiscal da diretoria do CCC no ano de 1968 – entidade que o relatório apontava ser “ligada a elementos esquerdistas da cidade de Goiânia”<sup>27</sup>.

O clima de vigilância sentido pelos estudantes após 1968 sobre suas atividades não estava menos que correto. Pouco tempo depois, o aprofundamento da perseguição política fez

<sup>25</sup> ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.73064194, “ITURIVAL NASCIMENTO – DEP. EST. MDB/GO”, 1973.

<sup>26</sup> IDEM.

<sup>27</sup> ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.EEE.81008548, “MARA PÚBLIO DE SOUZA”, 1972.

encerrar as atividades do cineclube no ano de 1969. Antes disso, contudo, para além de atividades de exibição, o CCC engajou-se em tentativas de realização cinematográfica. Em entrevista concedida a Beto Leão e Eduardo Benfica, Hugo Brockes lembra: “[...] foi feito naquela época do cineclube, o filme *A Fraude*, em 1968” (1995, p. 164).

Nas fontes sobre o cineclube, há uma baixa menção à atuação de mulheres no grupo. Nenhuma mulher constou na ficha técnica de *A fraude* e poucas foram mencionadas pelos jornais e pelos membros homens nas entrevistas cedidas sobre o CCC. Ao mesmo tempo que as mulheres, em Goiás, tinham uma atuação numerosa e significativa dentro da esquerda, por vezes, a participação delas na militância era subestimada pelos homens e, até mesmo, pelo aparato repressivo do regime militar. Segundo Jiordana Silva, as mulheres que atuaram no PCB durante a ditadura, por exemplo, “comumente, ocupavam cargos de menor poder decisório, além de invisibilizadas pela Historiografia de Goiás, essas mulheres tiveram suas atuações menosprezadas também pela repressão, que as entendia como um menor perigo subversivo em relação aos homens” (2022, p. 10).

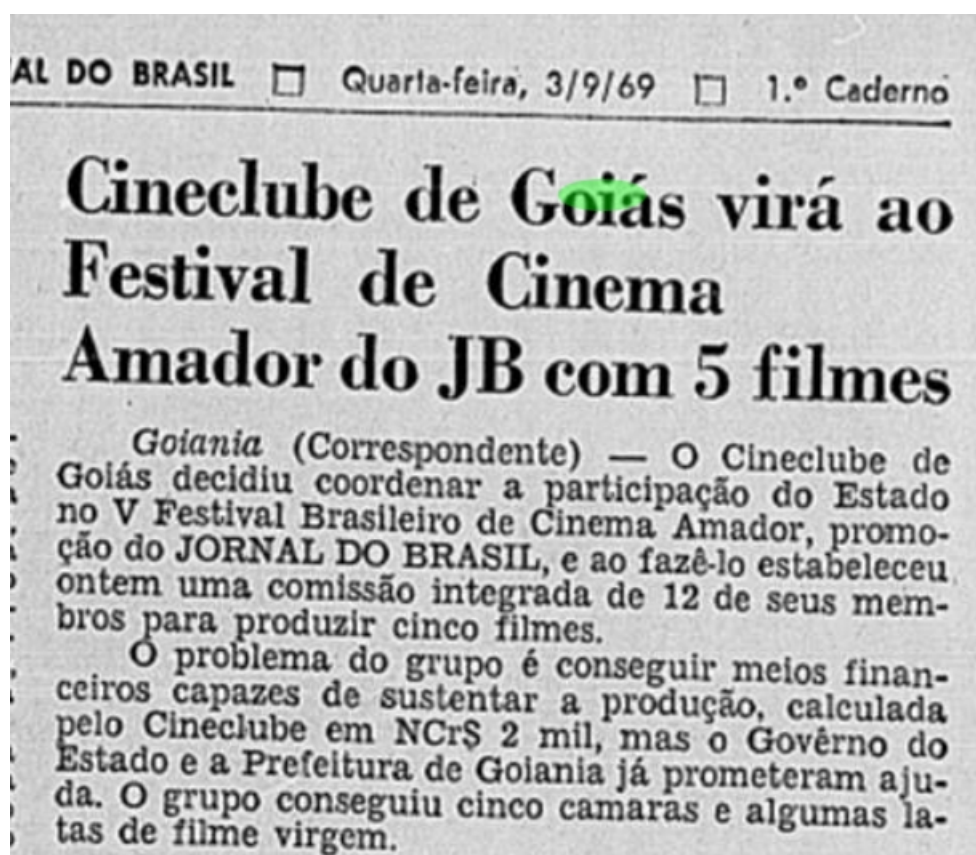
Além disso, a organização em torno de uma cultura cinematográfica e, principalmente, da produção de filmes naqueles anos revelava uma assimetria entre a participação de homens e mulheres. Segundo Karla Holanda,

De acordo com o catálogo Documentário Brasileiro, somente na década de 1960 começam a surgir os primeiros documentários dirigidos por mulheres no Brasil. Exclusivamente dirigidos por mulheres encontramos apenas oito títulos. Para se ter ideia do disparate da relação com a produção masculina, o mesmo catálogo aponta nessa década 225 documentários dirigidos exclusivamente por homens (2017, p. 2).

Essa assimetria, contudo, não indica que a participação das mulheres nas esquerdas e na produção cinematográfica tenha sido menos significativa, mas joga luz em como os arquivos e os estudos tanto sobre a ditadura militar quanto sobre o cinema são orientados, também, por uma perspectiva de gênero.

Para além do engajamento na produção de *A fraude*, no ano de 1969, o cineclube planejava enviar cinco filmes para a V edição do Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil.

**Figura 6:** Reportagem sobre a produção de filmes amadores pelo Centro de Cultura Cinematográfica.



Fonte: Jornal do Brasil, 1969.

Em reportagem, o Jornal do Brasil apontou como participantes do cineclube no ano de 1969: Neide Moraes, Wander Cairo Levy, Carlos Luciano, Emival Sousa, Luís José, Pedro Paulino, Douglas Lima, Eliomar Antunes, Eduardo Benfca, Jaci Sobrinho, Gilvan Silva e Ítalo Campos. Houve uma rotatividade dos membros entre os anos de 1966 e 1969, renovação comum aos movimentos de juventude, mesmo assim, alguns membros como Neide Moraes permaneceram desde a criação. Esses 12 membros do cineclube, no ano de 1969, compuseram uma comissão formada para filmar cinco filmes para a V edição do Festival JB. Os filmes seriam inteiramente realizados em Goiás, o grupo tinha acesso a equipamentos de filmagem e tanto o governo do estado quanto a prefeitura de Goiânia haviam prometido ajuda financeira para as realizações.

A reportagem no JB descreveu que “[...] os cineastas amadores, alguns dos quais com alguma experiência de filmagens em curta-metragem, são todos da corrente do cinema novo”, e, citando diretamente um dos cineclubistas, continua: “[...] talvez mais do que isso, pois estamos integrados na corrente mais avançada no ex-cinema novo”. O jornal afirmou

ainda o seguinte: “[...] os membros do Cineclube declaram-se sensíveis ao tropicalismo, em virtude da excelência do cenário regional”<sup>28</sup>. Os cineclubistas mostravam-se assim envolvidos no cenário cultural do final da década – do qual Goiás participava de forma ativa. Os filmes, porém, não chegaram à programação do festival, muito provavelmente pela desarticulação do CCC antes que pudessem ser finalizados.

Além das atividades de exibição, o CCC, também promoveu cursos de formação prática e teórica sobre cinema, dentre eles o curso Técnica e Linguagem de Cinema e História – ministrado por Hugo Brockes – e Teorias Estéticas do Cinema – ministrado por Carlos Fernando Magalhães. Certamente, o cineclube contribuiu para as movimentações culturais em Goiânia, agregando jovens que pareciam compor um grupo heterogêneo – mulheres, homens, estudantes tanto do secundário, quanto do ensino superior, ligados ou não a entidades estudantis e a partidos de esquerda. Nesse grupo, para além do interesse em ver e debater a realidade a partir do cinema, nutriu-se, também, um desejo pela realização a partir do qual alguns dos membros se engajariam nas filmagens de *A fraude*.

## 2.2 ESCOLHENDO UM TEMA E CONSTRUINDO UM ROTEIRO

Toda a produção de *A fraude*, desde sua concepção até a exibição de estreia, deu-se no ano de 1968. Goiás não ficou de fora da eclosão de manifestações estudantis por todo o país e, logo no início do ano, “[...] os ‘excedentes’ do curso de medicina fizeram um movimento para a anulação do vestibular” (Duarte, 1998, p. 131). Em 17 de fevereiro de 1968, uma matéria no Jornal do Brasil anunciava que estudantes goianos pediam o cancelamento do vestibular para o curso de medicina da Universidade Federal de Goiás por ter ocorrido uma fraude no processo. Jocelan, ao tomar conhecimento do caso, decidiu filmar em Goiânia um curta-metragem ficcional para o IV Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil, retratando o caso.

---

<sup>28</sup> CINECLUBE de Goiás virá ao festival de cinema amador do JB com 5 filmes. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1969, p. 10.

**Figura 7:** Manchete do Jornal do Brasil sobre a denúncia do caso de fraude.



Fonte: Jornal do Brasil, 1968.

A matéria do Jornal do Brasil anunciava que as provas do vestibular naquele ano teriam sido arbitrariamente corrigidas. Os estudantes, munidos de uma prova já corrigida em que uma questão certa era marcada como errada pelo corretor, acusavam diretamente a diretoria da Faculdade de Medicina por fraudar o processo, recorrendo ao MEC para que os exames fossem refeitos. O então diretor da faculdade, Francisco Ludovico de Almeida, se pronunciou na televisão alegando que a nota de todos os vestibulandos havia sido reduzida em dois pontos a fim de que menos estudantes atingissem a nota de corte e se eliminasse a figura dos excedentes. O diretor confirmou ainda que as provas foram queimadas, por decisão da própria gestão da universidade com o intuito de se evitarem reclamações, e aproveitou para falar dos desafios vividos pela Faculdade de Medicina:

Concordou o Diretor da Faculdade em que o Governo não está aceitando o desafio da mocidade, chamada a não fazer política, mas só estudar, pelo ex-Ministro Suplicy de Lacerda, “porque realmente os jovens passaram a estudar mais e compareceram aos vestibulares intelectualmente habilitados para realizar o curso superior, não encontrando vagas”.

Observou que a Escola de Medicina de Goiás não tem condições de matricular mais de 70 alunos na primeira série e só deu ingresso a 93 no ano passado porque o Ministério da Educação atribuiu recursos extraordinários, limitados ao exercício de 1967, para solucionar o problema dos excedentes.<sup>29</sup>

Francisco Ludovico atribuiu a medida de redução das notas aos problemas orçamentários que a UFG enfrentava. O pronunciamento da Faculdade de Medicina, contudo, não parou a mobilização dos estudantes, que permaneceram pelo menos até abril<sup>30</sup> daquele ano articulados pela anulação do vestibular.

Jocelan, ao viajar a Goiânia para um velório, foi apresentado a Jesus de Aquino Jayme, um escritor nascido em Pirenópolis, por um amigo em comum de ambos, sob a prerrogativa de que Jayme seria a pessoa mais indicada para escrever o roteiro do filme para o qual Jocelan já havia desenvolvido o argumento.<sup>31</sup> Apesar de alguns aspectos da fraude serem desconhecidos por Jayme e Jocelan, a intenção era retratar o que os jornais estavam anunciando, isto é, que as provas foram incineradas, abordando a problemática dos excedentes. Em entrevista cedida a Beto Leão e Eduardo Benfica, Aquino Jayme afirma, sobre a escrita do roteiro, que:

O roteiro de *A Fraude* não foi muito difícil de fazer. A fraude em questão foi manchete nos principais jornais de Goiânia. Houve um vestibular na Universidade Federal para o Curso de Medicina e, por razões que ignoramos na época e até hoje, as provas foram queimadas e como resultado foram aprovados, no nosso ponto de vista, os candidatos escolhidos a dedo. Os demais prejudicados não tinham como recorrer devido a incineração das provas por determinação da diretoria da instituição. Configurou-se então no que se chamou de *A Fraude do Vestibular*. Com um tema do momento e devido à total agitação no movimento estudantil, concluímos que o assunto era tema para um filme capaz de concorrer no Festival JB/Mesbla, a coqueluche da época (*apud* Leão; Benfica, 1995, p.155).

A suposta fraude do vestibular prendeu a atenção de Jocelan, o qual viu no caso uma oportunidade de se lançar enquanto cineasta com um filme para o IV Festival JB-Mesbla. Em um período marcado na cinematografia brasileira justamente pela permeação dos dilemas próximos à realidade dos realizadores nos filmes, Jocelan escolheu retratar um jovem vestibulando de classe média, politicamente engajado, que presta o vestibular, mas é considerado um excedente.

<sup>29</sup> Estudantes goianos pedem que MEC anule por fraude o vestibular de medicina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1968, p. 17.

<sup>30</sup> EXCEDENTES aguardam. *Correio Braziliense*, Distrito Federal, 2 de abril de 1968, p. 4.

<sup>31</sup> O argumento cinematográfico é a estrutura narrativa de um filme que inclui a história, personagens, conflitos, desenvolvimento e resolução da trama. Ele é a base para a criação de um roteiro. O argumento também ajuda a estabelecer a linha do tempo dos acontecimentos, a ambientação, o ritmo e o estilo do filme.

O crescimento demográfico do Brasil, em meados do século XX, bem como o aumento do fluxo de alunos saídos do ensino médio<sup>32</sup> impactaram profundamente as universidades brasileiras. A superlotação universitária – expressiva de vários fatores como a falta de recursos, a estrutura das universidades, as políticas governamentais para a educação – gerou a figura dos excedentes. Muitos candidatos atingiam a nota de corte necessária no vestibular, contudo não eram matriculados nas universidades pela falta de vagas. Em busca de resolver o problema dos excedentes, vários setores se mobilizaram, desde os estudantes até as instituições governamentais. Segundo Motta, essa era uma

[...] questão sensível e com graves repercussões políticas. [...] Houve expansão de vagas entre os anos 1940 e 1960, mas não na mesma proporção do aumento da demanda, que acompanhava o surto industrial, a urbanização e a explosão demográfica. Como os exames de seleção de algumas faculdades aprovavam um número de candidatos superior às vagas, surgiu a figura do “excedente”, o estudante aprovado nos testes e que se achava no direito de nelas ingressar, o que serviu de combustível para inflamar os protestos estudantis (2014, p. 67).

Os excedentes eram um problema anterior ao regime. A Lei n.º 1.392, de 11 de julho de 1951, assinada por Getúlio Vargas, já determinava o aproveitamento dos excedentes pelas instituições privadas de ensino superior, mas foi a partir da década de 1960 que o problema se agravou com centenas de milhares de estudantes, tornando-se excedentes. Segundo Katya Braghini:

Se em 1960, 29 mil estudantes prestaram os vestibulares e não conseguiram vagas nas instituições para as quais tinham sido aprovados, esse número aumentou consideravelmente em 1969, com 162 mil estudantes perdendo as vagas. O *Jornal do Commercio* registrou que havia mais excedentes de vestibulares, em 1963, “do que em todos os anos anteriores”. Em 1968, o número de vagas no ensino superior era cinco vezes inferior ao número de candidatos que as disputavam (2014, p. 127).

Após 1964, o MEC obrigava a matrícula dos excedentes em instituições públicas de ensino, mesmo que as universidades não tivessem a estrutura para receber os estudantes, gerando tensões entre as reitorias, as comunidades universitárias e o regime. A saída final para a situação foi estabelecida apenas na década de 1970 quando os vestibulares passaram a aprovar o exato número de candidatos que representavam o quantitativo de vagas disponíveis.

O processo de concentração de propriedade e de renda pelos quais o Brasil passou desde os anos 1950 fez com que a classe média se voltasse ao ensino superior como parte de

<sup>32</sup> Para o histórico das mudanças educacionais que aumentaram esse fluxo ver BRAGHINI, Katya Mitsuko Zuquim. *A história dos estudantes “excedentes” nos anos 1960: a superlotação das universidades e um “torvelinho de situações improvisadas”*. *Educar em Revista*, Curitiba, v. 51, n. 1, p. 123-144, jan./mar, 2014.

uma estratégia de ascensão social. Além disso, os projetos desenvolvimentistas em debate para condução da sociedade brasileira, colocavam a necessidade de profissionais para atuar no projeto de modernização da economia, na formação de uma intelectualidade, cultura e indústria nacionais. Nesse processo, a classe média estudantil se enxergava como um importante agente. Esbarrar com a falta de vagas na universidade era, para os estudantes, um indicativo de falência dos projetos de ascensão social da classe média, bem como, de forma mais geral, do desenvolvimentismo econômico do país. O problema, apesar de anterior ao regime, ganhou contornos próprios após 1964, principalmente pelo potencial de mobilização que a questão dos excedentes possuía nas manifestações estudantis.

Nos anos anteriores à realização de *A fraude*, a escolha pelo personagem de classe média, engajado politicamente, deparando-se com problemas próprios da ditadura militar brasileira, já havia figurado em filmes realizados pelo grupo cinemanovista como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Esse momento da cinematografia brasileira foi definido por uma “crise ética” (Fernão, 2018) colocando em cena, na contramão da representação do outro de classe de forma didático-pedagógica comum ao início do Cinema Novo, protagonistas que se definiam por ser, como descreve Fernão Pessoa Ramos:

[...] o próprio jovem enfiado em dilemas existenciais que envolvem a ação política que clama o agudo momento histórico. O universo cultural do outro-povo é visto agora de prisma diverso. A crítica ao conceito de alienação é direta e rebate dúvidas existenciais. O conceito de ‘alienação’ parece haver crescido na época. [...] O “si-mesmo” alienado, nas dúvidas entre ser ou não engajado, está no centro motriz da crise de consciência que cerca os filmes dessa segunda trindade, desse segundo momento do Cinema Novo. O dilema interior volta-se à própria subjetividade do jovem protagonista, em um recorte existencialista que busca eco, mas não encontra, tentando se firmar na ação (Ramos, 2018, p. 125).

O Cinema Novo, desde um primeiro momento configurou-se como influência para a escrita do roteiro de *A fraude*, contudo, o filme explorou ainda uma figura pouco abordada dentre o universo de personagens típicos do cinema na década de 1960 – o estudante engajado. Em 1967, Cacá Diegues havia dirigido o documentário *Os oito universitários*, filme composto de depoimentos de diferentes estudantes sobre suas análises políticas, expectativas de futuro e visões sobre o regime, a universidade e o papel dos estudantes na sociedade. Foram raros os filmes da década em que as personagens e a temática central giraram em torno da questão estudantil, apesar da efervescência política atestada nesse meio social. Essa era a proposição de *A fraude*, como descreve Aquino Jayme:

Eu fiz o roteiro de *A Fraude* dentro dos princípios do neorealismo italiano, quer dizer, do cinema verdade, do cinema novo, ou seja, a verdade, a câmera na mão e os fatos acontecendo à frente. Isso tudo dando relevo ao problema do subdesenvolvimento do país. É tanto que o personagem central do filme é um vestibulando que pretende ser médico e, por conta da fraude, seu nome não constou da relação dos aprovados. Então, em função da fraude, ele deixa de se tornar médico e transforma-se em trabalhador braçal (*apud* Leão; Benfica, 1995, p. 155-156).

Apesar do esforço de Jayme em inscrever o filme nos princípios do cinema novo, em entrevista, Jocelan, todavia, parece não se colocar em nenhuma filiação artística, afirmando que “[...] atualmente não se pode ser preso a certos estilos, mas deve-se tentar diferentes caminhos para o encontro de alguma coisa”<sup>33</sup>. Para Jocelan, parecia mais vantajoso usar do ecletismo de referências que circulavam pelo cinema brasileiro, descrito por Napolitano como:

A linguagem autoral e vanguardista, os argumentos herméticos, a narrativa intimista, os personagens e situações alegorizados, e não dramatizados a partir de uma *mimesis*, indicam claramente uma filiação muito maior com o cinema europeu contemporâneo (principalmente o francês), temperado ainda pelo neorealismo italiano, mais acessível aos grandes públicos (2017, p. 127).

A postura do jovem diretor em não se filiar a nenhuma tendência explica a pluralidade de elementos estéticos e narrativos que figuram no filme. Mesmo que os realizadores soubessem pouco sobre a fraude, o que pareceu unir as intenções entre o diretor e o roteirista foi a necessidade de retratar seu tempo, o que se alinhava às influências que guiaram Jayme na escrita. Esse é um esforço atestado por Lagny no neorealismo italiano:

[...] é possível compreender que foi o cinema italiano quem melhor formalizou a representação de seu tempo. Sua prática, em parte determinada pelas pressões políticas e materiais fortes, é o momento no qual se consegue a melhor formalização de um cuidado largamente partilhado por diferentes realismos cinematográficos e literários: testemunhar para combater (Lagny, 2009, p. 112).

Testemunhar para combater é a máxima que representa as intenções dos realizadores de *A fraude*. Fazer um filme não se tratava apenas de captar a imagem à frente da câmera ou mostrar o real, mas significava adotar o cinema como uma ferramenta de luta, de reflexão e de solução dos problemas do seu tempo.

---

<sup>33</sup>Filme goiano ao IV Festival JB/Mesbla encontra solução para problema do excedente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1968, p. 5.

O subdesenvolvimento, que aparece como a explicação central da realidade do país, também já era comum aos filmes brasileiros. Nos anos 1961 e 1962, a organização dos cinemanovistas girou em torno do CPC, que funcionou como uma ferramenta de educação política e estética para o Cinema Novo. Carlos Estevam Martins, assistente de Álvaro Vieira Pinto no Instituto Social de Estudos Brasileiros, é quem faz a conexão dos cepecistas, em um primeiro momento, com o ISEB, dando uma primeira interpretação sobre diversos autores para a formação dos artistas do CPC. Como afirma Miliandre Garcia:

O arranjo de sistemas teóricos e políticos de pensadores e estadistas (Hegel, Husserl, Mannheim, Marx, Engels, Lênin, Stálin, Mao Tse Tung, Che Guevara, Lukács ou Sartre) na produção teórico-prática do CPC foi realizada, em grande parte, não sobre a leitura direta da obra de cada um dos referidos autores, mas sobre uma interpretação favorecida pelos intelectuais do ISEB. Posteriormente, com o contato direto de estudantes e artistas com tais obras, esse quadro foi sendo alterado. Depois disso é que os conceitos elaborados por autores como Lukács, Gramsci, Sánchez Vázquez e Benjamin foram absorvidos e adaptados diretamente pelos ativistas do CPC (2004, p. 134).

Na pluralidade de propostas artísticas que emergiram em todo território nacional, impulsionado pelos debates políticos das décadas de 1950 e 1960, o pensamento do ISEB foi uma das matrizes norteadoras dos diagnósticos da sociedade brasileira que organizou o pensamento e a prática dos artistas e intelectuais. Os isebianos foram responsáveis por “[...] toda uma série de conceitos políticos e filosóficos que são elaborados no final dos anos 50 e se difundem pela sociedade e passam a construir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira” (Ortiz, p. 47, 1968).

A aproximação entre os cineastas brasileiros e o CPC, contudo, não durou muito tempo. As limitações estéticas e formais sustentadas, principalmente por Carlos Estevam Martins, marcaram as divergências entre os cineastas – que procuravam acima de tudo uma independência “[...] tanto do ponto de vista industrial como estético ou político” (Diegues, 2014, p. 88) – e o CPC. Contudo, categorias como o subdesenvolvimento e a necessidade da libertação de uma situação colonial vão permanecer no pensamento dos realizadores cinematográficos, como afirma Ortiz:

Na área cinematográfica dois documentos situam de maneira exemplar a influência isebiana: *Uma situação colonial*, de Paulo Emílio Salles Gomes, e *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha. O diagnóstico de Paulo Emílio sobre a alienação do cinema brasileiro marca toda uma série de análises sobre a problemática do cinema nacional (p. 49, 1986).

Por mais que não seja possível afirmar que os realizadores de *A fraude* tenham travado um diálogo direto com a Instituição, é necessário considerar que “inquestionavelmente as ideias estavam em circulação e o ISEB era certamente um grande reprodutor de ideais” (Martini, 2009, p. 61). O subdesenvolvimento – categoria trabalhada pela cultura e pela intelectualidade brasileira – aparece como temática e chave de leitura para os problemas apresentados no filme.

Jocelan, junto de Carlos Reichenbach e Hideo Nakayama, os quais também participaram das filmagens de *A fraude*, editava o jornal estudantil *O grande angular*, no qual fazia reflexões sobre o cinema de sua época. Os três jovens haviam ingressado e se conhecido na segunda turma do curso de cinema da Escola e, apesar de manterem juntos o jornal, possuíam predileções diferentes em relação ao cinema.

Enquanto Reichenbach, que fotografou *A fraude*, e Hideo, que foi assistente de fotografia, mostravam uma predileção pelo cinema japonês, ainda mais próximo de uma perspectiva de cinema industrial, Jocelan demonstrava interesse por um cinema social, próximo às propostas modernas. Segundo Reichenbach, “o Jocerlan estava na época muito empolgado com o Godard, o Antonioni, e era meio hermético nas suas opiniões sobre algumas sequências, não seguindo à risca o roteiro” (*apud* Leão; Benfica, 1995, p. 155).

As preocupações sociais repercutiram em Jayme na escrita do roteiro:

O período era de muita agitação. A juventude era muito politizada, principalmente nas universidades. Talvez tenha sido o período em que a juventude foi mais politizada no país em todos os seus anos de História. [...] Como o Brasil se inseria no bloco de países pertencentes ao Terceiro Mundo, com o seu subdesenvolvimento, coincidia com Cuba da época e a China. Foi um período de tomada de posições ideológicas dessa geração, inclusive porque vivíamos no Brasil uma ditadura militar violentíssima, [...]. Foi um período de agitação, de muita coragem, com tomadas de posições. O apogeu da década de 60 foi o ano de 1968, que coincide exatamente com *A Fraude* (*apud* Leão; Benfica, 1995, p. 154).

Jesus de Aquino Jayme foi alvo da vigilância do regime, sendo citado no IPM de 1964, que apurou as atividades subversivas no estado de Goiás. Na ocasião, era chefe do gabinete do presidente do tribunal de justiça e foi apontado pelo inquérito como comunista. Em 1971, ao lançar o livro *O cometa de Halley*, um relatório do SNI<sup>34</sup> apontou que o livro abusava de linguagem pornográfica e possuía uma farta orientação comunista, concluindo que Jesus de Aquino Jayme era um elemento envolvido em atividades subversivas. O livro ainda

<sup>34</sup> ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.83005235, “SECRETARIA DE EDUCAÇÃO DE GOIÁS; LIVRO ‘O COMETA DE HALLEY’”, 1971.

foi apresentado, no lançamento, por Bernardo Elis Fleury Curado, professor da UFG atingido pela primeira leva de expurgos na universidade causada pelo AI-1.

Ao escrever o roteiro do filme, Jayme pretendia tomar uma posição em meio a uma conjuntura conturbada:

No período que filmamos *A Fraude* era um momento de grande agitação nos meios estudantil e popular. Realmente a década de 60 foi quando o Brasil viu o avanço da Liga Camponesa de Julião, as grandes greves e então veio a repressão e liquidou com tudo. *A Fraude* veio em cima desse conflito político-ideológico (*apud* Leão; Benfica, 1995, p. 155).

Jocelan, na entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* – na qual o título já anunciava que o filme havia encontrado a solução ao problema do excedente – afirmou que, com *A fraude*, pretendia-se “[...] mostrar os problemas sociais que afligem estudantes e operários brasileiros”<sup>35</sup>. Ainda na mesma matéria, Jocelan disse que “O excedente, figura central do filme, é um estudante universitário. Isso tudo me dá meios para retratar uma realidade sob o ponto-de-vista estudantil”<sup>36</sup>. Além disso, o diretor expressava uma visão do potencial do cinema em atingir o grande público, “[...] fazer cinema é o caminho que lhe permite no momento uma maior comunicação ou uma arte que lhe possibilitará ir mais além”.

---

<sup>35</sup>Filme goiano ao IV Festival JB/Mesbla encontra solução para problema do excedente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1968, p. 5.

<sup>36</sup>*Ibidem*.

**Figura 8:** Manchete da entrevista de Jocelan no Jornal do Brasil.

# *Filme goiano ao IV Festival JB/Mesbla encontra solução para problema do excedente*

*São Paulo (Sucursal) — O Excedente, filme que focalizará o problema do estudante universitário no Brasil, apresentando no desfecho uma solução sobre o assunto, vai representar Goiás no IV Festival de Cinema Amador JB-Mesbla.*

*Joselan de Jesus, diretor do filme, é estudante de cinema da Faculdade de São Luís e fundador do grupo Iniciativa. Seu objetivo é levar o cinema ao grande público e pretende, com seu filme, apontar fraudes existentes e mostrar os problemas sociais que afligem estudantes e operários brasileiros.*

**Fonte:** Jornal do Brasil, 1968.

O filme prometia um desfecho sobre o problema dos excedentes e assumiu ainda um ponto de vista: o dos estudantes, meio no qual Jocelan estava inserido. As reportagens sobre a estreia do filme sempre destacam a figura do excedente – que inclusive parece ter sido a primeira ideia de nome para o curta – como o problema a ser tratado e solucionado pelo filme. Fazer cinema não era apenas uma expressão artística, mas o filme era visto como uma ferramenta de debate, de reflexão e de mudança em relação aos problemas sociais.

Beto Leão e Eduardo Benfica (1995), analisando o filme, chegaram a afirmar sobre o vestibular de medicina de 1968 que “[...] a cúpula administrativa da UFG excluiu esses estudantes por considerá-los subversivos”. Túlio Silva concorda, afirmando sobre o caso de fraude que:

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 Queiroz (1917-2003), por seus posicionamentos

“progressistas”, levando até a instauração de um inquérito sobre o caso (2018, p. 88).

Contudo, na própria entrevista de Aquino Jayme, cedida a Beto Leão e a Eduardo Benfica, o roteirista afirmou que o motivo de apenas alguns estudantes terem sido aprovados e as provas terem sido incineradas para que não houvesse como contestar o vestibular era desconhecido tanto no momento de escrita do roteiro do filme quanto anos depois, em 1995, no momento da entrevista. Todo o ocorrido, na verdade, era confuso para o roteirista e para o diretor, os quais, ao discutirem sobre o roteiro, fizeram as escolhas sobre o que trabalhar no filme: “Entramos em entendimento e o Jocerlan me disse então que o tema do roteiro seria a incineração das provas, a relação dos aprovados e os excedentes. O fato é que ninguém sabia se os excedentes tinham sido aprovados e vice-versa.” (*apud* Leão; Benfica, 1995, p. 155). O caráter subversivo dos estudantes e a escolha do personagem principal ser um excedente é uma característica própria do roteiro do filme, que sobrepôs o conhecimento que os jovens tinham sobre o caso de fraude.

Entre Aquino e Jocelan, houve ainda um ponto de discordância sobre o roteiro na sequência que pretendia encenar a incineração das provas:

Na noite da incineração, compareceram os membros da Comissão de Exames, da diretoria e outros. No roteiro eu fazia uma analogia entre a queima das provas e a queima dos livros de grandes escritos em fogueiras na Alemanha de Hitler, principalmente no pátio das universidades, quando foram centenas de obras clássicas viram cinzas, em total desprezo à cultura. Como a queima das provas foi à noite, eu coloquei no roteiro uma cena que lembrava o ritual dos nazistas quando queimavam bibliotecas inteiras. Acontece que o Jocerlan achou por bem apenas mencionar o ato da incineração simbolicamente, queimando uma prova que representava toda a queima (*apud* Leão; Benfica, 1995, p. 155).

Aquino não aceitou bem a escolha de Jocelan, afirmando que “[...] ficou muito ruim, muito fraco cinematograficamente falando” (*apud* Leão; Benfica, 1995, p.155). É possível que essa escolha indique que, para Jocelan, o cerne do filme não era a fraude e a queima das provas em si, mas os debates possíveis sobre a realidade estudantil durante o regime. De toda forma, para as filmagens, dado o hermetismo de Jocelan, o roteiro não foi seguido à risca.

### 2.3 APENAS O NECESSÁRIO PARA FILMAR

No segundo semestre de 1968, já próximo da IV edição do Festival de Cinema Amador, Jocelan voltou à capital goiana com seus colegas da faculdade para a gravação do

filme. Carlos Reichenbach, que já havia realizado alguns filmes e possuía uma câmera de filmagem em 16mm – formato leve que era o padrão para a exibição no Festival JB – foi convidado por Jocelan para vir a Goiânia fazer a fotografia do filme:

Bem, o Jocerlandes foi meu colega na 2ª turma da escola superior de cinema São Luiz e também tinha outro colega, Hideo Nakaiama, que foi assistente de câmera e que também editava junto com o Jocerlandes um jornal da escola. [...] O que eu me lembro como uma das razões de ter ido para Goiânia fazer o filme é que eu tinha um equipamento de 16mm e, salvo engano, já tinha fotografado uns dois ou três filmes de curta-metragem em 16mm e o Jocerlandes conseguiu arregimentar os colegas para irmos para Goiânia fazer o filme (*apud* Leão; Benfica, 1995, p. 157).

O motivo pelo qual Jocelan não filmou em São Paulo é desconhecido, mas em consonância com o clima de efervescência cultural e política de Goiânia, Goiás, a partir da década de 1960, atraiu o interesse de realizadores cinematográficos. Até meados daquela década, a maior parte das imagens produzidas no estado eram cinejornais, os quais mostravam a inauguração de rodovias, a construção de Goiânia, dentre outras atualidades sobre o processo de modernização do estado. Em 1966, a teatróloga Cici Pinheiro foi a primeira pessoa a dar margem à criação de imagens ficcionais em Goiás com o intento da realização do filme *O Ermitão do Muquém*, que nunca chegou a ser finalizado. Somente a partir de 1968, filmes que mostram um lugar vivido e imaginado por aqueles que o experienciavam começaram a ser realizados.

No dia 3 de setembro de 1968, o jornal *Correio Braziliense* anunciou que prosseguiram, em Goiânia, as filmagens de *A fraude*.

Figura 9: Matéria do Correio Braziliense sobre as filmagens de *A fraude*.



Fonte: Correio Braziliense, 1968.

O jornal afirmou que as filmagens foram liberadas pela censura federal. A Seção Goiás do Serviço de Censura de Diversões Públicas já funcionava a todo o vapor, liberando ou não peças teatrais, shows e outros divertimentos públicos. Antes de 1968 e da edição do Ato Institucional n.º 5, a censura não funcionava de modo centralizado, cabendo às delegacias regionais censurar ou não as atividades culturais. Sendo os excedentes um problema de primeira ordem também para o regime, talvez a delegacia regional tenha liberado as filmagens, contando com a boa intenção dos estudantes – pouco provável dado o clima de contestação elevado entre os estudantes em Goiânia – ou, talvez, essa tenha sido uma informação que constou na matéria para não gerar maiores problemas para a realização do filme.

No cinema, o comum era que a avaliação dos censores acontecesse antes da distribuição nas salas de cinema, permitindo ou não a exibição dos filmes, definindo a

classificação indicativa e impetrando cortes no material para a retirada de planos e de cenas que iam contra os valores do regime militar. Em 1967, o vencedor da III Edição do Festival JB, *A falência*, dirigido por Ronaldo Duarte, foi o primeiro filme exibido no festival a sofrer com a censura, ocorrida posteriormente ao festival, impedindo a circulação do filme. Após o AI-5, os censores visaram os filmes do festival de forma mais recorrente, levando à própria interdição do festival entre os anos 1972 e 1974. *A fraude*, até ser exibido após os anos 2000 em festivais de cinema em Goiás como parte da história do cinema no estado, só havia sido exibido uma única vez em sua estreia, não chegando a outros meios de circulação.

À produção do filme, somou-se à equipe o jovem estudante do Lyceu de Goiânia e participante do grêmio estudantil, Wander Cairo Levy, que já conhecia Jocelan e que ficou responsável pela direção de produção, recebendo a tarefa de conseguir as locações para as filmagens. Junto de Carlos Luciano – estudante do Ateneu Dom Bosco, que protagonizou o filme – Wander participava das atividades do CCC. Além disso, o jovem produtor também escrevia semanalmente ao jornal *O popular* a convite do editor de cultura do jornal, junto ao Padre Luís Palacin, Hélio Brito, Eduardo Benfica, Pedro Paulino e outros profissionais de áreas diversas, dando pontos de vistas diferentes sobre o mesmo filme – modelo referenciado na crítica realizada pelo Jornal do Brasil. Goia Aquino Jayme, Maurício Zaccariotti, Amilcar Sá Peixoto e Milton José Souza, também estudantes secundaristas ou universitários em Goiânia somaram-se ao elenco do filme.

Dentre os atores, Maurício Zaccariotti, estudante de direito na UFG, já havia sido indiciado pelo IPM instaurado em 1965, para apurar as atividades subversivas da UNE e da UBES em Goiás e no Distrito Federal, mapeando indivíduos “[...] comprovadamente atuantes na subversão ou corrupção”<sup>37</sup>. Maurício foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional 1802/53, nos artigos, que previam como crime:

Art. 9º Reorganizar ou tentar reorganizar, de fato ou de direito, pondo logo em funcionamento efetivo, ainda que sob falso nome ou forma simulada, partido político ou associação dissolvidos por força de disposição legal ou fazê-lo funcionar nas mesmas condições quando legalmente suspenso. Pena: - reclusão de 2 a 5 anos; reduzida da metade, quando se tratar da segunda parte do artigo.

Art. 10. Filiar-se ou ajudar com serviços ou donativos, ostensiva ou clandestinamente, mas sempre de maneira inequívoca, a qualquer das entidades reconstituídas ou em funcionamento na forma do artigo anterior. Pena: - reclusão de 1 a 4 anos.

<sup>37</sup>ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.65096805, “RELAÇÃO DE PESSOAS RELACIONADAS COM O PROCESSO SUBVERSIVO ESTUDANTIL DESENVOLVIDO PELA UNE E PELA USES SOB ORIENTAÇÃO DAS UIE, PCUS, PCB E AP, ATÉ O EVENTO REVOLUCIONÁRIO DE 31 MAR 1964, CLASSIFICADAS PELO QUE PO' POSS/VEL AO IPM/UNE-UBES-1965 APURAR.”, 1965.

Art. 11. Fazer publicamente propaganda: a) de processos violentos para a subversão da ordem política ou social; b) de ódio de raça, de religião ou de classe; c) de guerra. Pena: reclusão de 1 a 3 anos.

Art. 12. Incitar diretamente e de ânimo deliberado as classes sociais à luta pela violência. Pena: - reclusão de 6 meses a 2 anos.

Art. 14. Provocar animosidades entre as classes armadas ou contra elas, ou delas contra as classes ou instituições civis. Pena: - reclusas de 1 a 3 anos.

Quase todos os atores de *A fraude* eram estudantes ligados ao que regime considerava enquanto atividades subversivas. Aluizio Amilcar Sá Peixoto também já havia sido indiciado no relatório do IPM de 1964, que apurou atividades subversivas na Faculdade de Direito da UFG. Amilcar foi indiciado junto de seu irmão, Aluizio Antonio. Ambos foram interrogados sobre a presença de livros de política e filosofia em suas residências, dentre eles livros de Mao Tsé Tung e materiais do Movimento Revolucionário Tiradentes.<sup>38</sup>

Mesmo que o filme retratasse o que os vestibulandos denunciavam como uma fraude por parte da própria gestão universitária, a UFG autorizou as filmagens dentro da universidade, não impetrando impedimentos para os jovens cineastas. Reichenbach narra que a equipe teve “[...] condições inclusive de fazer filmagens até audaciosas para a época, porque tocava em um assunto bastante polêmico e controvertido”, e completa “[...] de qualquer maneira nós podemos nos locomover livremente na Universidade” (*apud* Leão; Benfica, 1995, p. 157). Além da UFG, uma casa no setor universitário foi a locação que serviu de república estudantil, onde o protagonista do filme morava. O restante das gravações ocorreram nas próprias ruas da cidade, inserindo o filme mais uma vez na tendência do festival JB “[...] de um cinema construído como experiência, com uma câmera na mão que acompanha o movimento das cidades, que não resguarda distância entre quem filma e quem é filmado e que dá vazão à expressão de diferentes matizes da cultura jovem” (Foster, 2021, p. 44).

Durante as filmagens, o som não foi gravado de forma síncrona, sendo realizada posteriormente uma dublagem – não pelos atores originais, uma vez que a pós-produção foi realizada em São Paulo. O único equipamento de filmagem era a câmera de 16mm de Carlos Reichenbach, sendo que, durante as filmagens, um pequeno acidente com o equipamento fez com que a lente principal do filme, uma lente zoom<sup>39</sup>, quebrasse, limitando as gravações ao uso de uma lente fixa. Ao contrário da lente fixa, a lente zoom permitiria uma maior

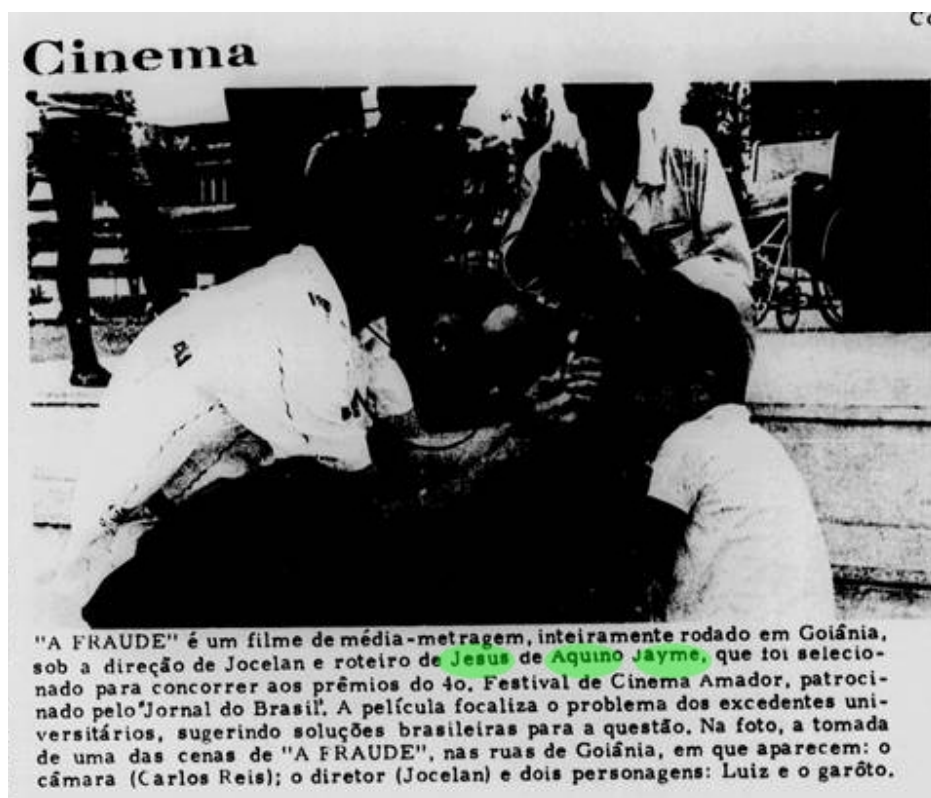
<sup>38</sup> ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.83004783, “SUBVERSÃO NA FACULDADE DE DIREITO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS”, 1983.

<sup>39</sup> As lentes zoom possuem várias distâncias focais, ao contrário das lentes fixas, permitindo vários enquadramentos diferentes para o mesmo posicionamento de câmera.

mobilidade da câmera em relação aos acontecimentos e às encenações à sua frente.

Uma camionete e uma cadeira de rodas também foram utilizadas como ferramentas para auxiliar Reichenbach nos movimentos de câmera.

**Figura 10:** Matéria do Correio Braziliense sobre as filmagens de *A fraude*.



**Fonte:** Correio Braziliense, 1968.

Em uma fotografia da produção do filme divulgada pelo Correio Braziliense – que, junto com o Jornal do Brasil, divulgou algumas matérias sobre o *A fraude* – é possível perceber, apesar da baixa qualidade, a cadeira de rodas atrás dos personagens, sendo utilizada para uma filmagem na Praça Cívica. Os desafios impostos por fazer um filme sem orçamento fizeram os jovens recorrerem a soluções criativas.

As filmagens foram concluídas ainda no início de setembro, e Jocelan voltou a São Paulo para revelar, montar e sonorizar *A fraude*. O filme foi selecionado para o Festival, estreando na programação no dia 5 de novembro e chegando a ser um dos cinco finalistas que concorreu às premiações. Wander Levy e Carlos Luciano viajaram ao Rio de Janeiro para acompanhar a projeção, com apoio da prefeitura de Goiânia – ocupada por Iris Rezende. A prefeitura, em consequência, foi agradecida nos créditos finais do filme, juntamente do

vereador Areolino Neves e a livraria Bazar Oió. Em entrevista, Carlos Reichenbach afirmou que o filme foi injustiçado, uma vez que havia sido aplaudido de pé pelos espectadores na programação do festival, contudo não recebeu nenhuma premiação. No Jornal do Brasil, a chamada para o festival trazia a sinopse “[...] o problema da educação brasileira é o tema abordado no filme, mostrando as dificuldades de um excedente de Goiás”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup>Novo encontro com o cinema amador. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, domingo, 3 de novembro de 1968, caderno B, p. 4.

### CAPÍTULO III

EM CENA,

O EXCEDENTE

### CAPÍTULO 3 – EM CENA, O EXCEDENTE

*A fraude* narra – quando narra – a história de Luiz, um jovem trabalhador, que estuda para o vestibular em um cursinho preparatório. A rotina do personagem é mostrada de forma alternada entre o trabalho, o cursinho e a república, onde mora com outros estudantes. Após prestar o vestibular, descobre pelas páginas do jornal, que foi considerado um excedente. As provas do vestibular são queimadas pela gestão da universidade para não haver questionamentos sobre o resultado. Um pequeno grupo de quatro estudantes marcha pelas ruas de Goiânia denunciando uma fraude no processo. Luiz, junto de outros colegas, organiza um processo com um advogado para a apuração do caso. Sem sucesso e privado de entrar na faculdade, Luiz se indigna com a realidade brasileira e sai em uma perambulação pelo centro de Goiânia. Sentindo-se derrotado por ser privado da possibilidade de tornar-se um trabalhador intelectual, em uma alegoria, o personagem trava uma luta contra o imperialismo e perde, tornando-se, ao fim, um trabalhador braçal.

Mesmo ficcional, *A fraude* capturou uma série de indícios sobre Goiânia, o regime militar, os estudantes e a Universidade Federal de Goiás em 1968. O protagonista é um jovem, oriundo da classe média, politicamente engajado, que enfrenta um cenário político desfavorável na capital goiana. O filme é inteiramente em preto e branco. A câmera segue o personagem pela sua rotina, com certo distanciamento, incorporando vestígios concretos do mundo real ao discurso do filme. Imagens de Goiânia, dos trabalhadores, dos militares, dos prédios, penetram na narrativa ficcional, dando ao filme tonalidades documentárias. Como afirma Lagny, a “[...] diferença entre cinema do real e cinema de ficção é totalmente incerta: os limites entre gêneros não são estanques e a ficção se inspira frequentemente no documentário ou o documentário na ficção.” (2009, p. 113). A obra incorpora imagens fotográficas da mobilização estudantil em Goiânia e reportagens jornalísticas relacionadas ao caso de fraude no vestibular de medicina, inserindo-as como elementos visuais durante a narrativa. A *mise-en-scène*<sup>41</sup> é construída tanto pelo universo ficcional, criado a partir do caso de fraude, quanto por uma dimensão do real de Goiânia, dos trabalhadores, crianças, construções e comércios da jovem capital. A câmera parece atrair-se pelas ruas da cidade, em especial àquelas que refletiam a intervenção estudantil no espaço urbano.

---

<sup>41</sup> *Mise-en-scène* é o conjunto de elementos visuais e sonoros presentes em uma cena cinematográfica, englobando decoração, cenografia, iluminação, figurino, maquiagem, composição de quadro, atuação dos atores e efeitos sonoros/trilha sonora. Esses elementos, organizados e combinados pelo diretor de fotografia e equipe de produção, são fundamentais para criar a atmosfera, o contexto e as emoções transmitidas na cena, contribuindo significativamente para a narrativa visual e para a interpretação que o público faz da história em questão.

Enquanto a primeira metade do filme acompanha a rotina de Luiz de forma linear, a partir do momento em que o protagonista se descobre um excedente, há o rompimento com a formalidade narrativa, dando margem à experimentação, descontinuidade e fragmentação. Antes de inserir-se completamente nesse ou naquele movimento, Jocelan se utiliza de diversos recursos disponíveis no cinema brasileiro da década para criar *A fraude*. A representação de uma classe média em crise, a descontinuidade narrativa, o estilo do cinema direto, a experimentação, o didatismo, a temática do subdesenvolvimento e a exasperação dão forma ao filme.

Ao tomar o filme como fonte histórica, é necessária a compreensão de que a imagem revela mais do que aquilo que se demonstra como intenção de quem o realizou. *A fraude* foi, antes de tudo, um lugar de imaginação sobre a realidade dos jovens estudantes que o realizaram, sobre o diagnóstico do subdesenvolvimento e o futuro da classe média frente aos desdobramentos do golpe. Mas, ao filmar a cidade, a universidade, as mobilizações estudantis, o filme adquire camadas tão complexas quanto a própria realidade e outras vozes sociais invadem a imagem.

Se as imagens de *A fraude* nunca pretenderam dizer sobre a realidade dos fatos, resta-nos questionar a qual contexto elas se ligam para entendê-las. É certo que as Universidades e a Ditadura Militar traçaram uma relação permeada por contradições (Motta, 2014). A suposta infiltração comunista nas universidades foi tomada como um problema prioritário ao regime, que criou mecanismos de vigilância e controle dentro das instituições de ensino. Logo, a tese dos historiadores do cinema goiano de que *A fraude* retratou um caso real, no qual estudantes considerados subversivos pela Ditadura Militar foram excluídos do processo seletivo, não pode ser facilmente descartada, contudo, além de não haver outros casos conhecidos em que a repressão tenha atuado diretamente sobre os vestibulares, é necessário considerar que “[...] muita coisa cabe no gradiente entre a resistência e a colaboração” (Morettin, 2018, p. 97). As imagens de *A fraude*, dos estudantes e dos conflitos entre a Universidade Federal de Goiás e o regime militar mostram mais camadas do que a intenção dos realizadores pôde controlar.

### 3.1 O TRANSE E AS CHAVES DE LEITURA

A sequência inicial de um filme geralmente oferece chaves de leitura ao universo ficcional construído pelo diretor. Antes mesmo do início da ação, em *A fraude*, durante os

créditos iniciais, a ficha técnica é acompanhada por fotografias de militares e de manifestações estudantis.

As fotografias das manifestações foram tiradas na região central de Goiânia, onde os estudantes que alegavam haver uma fraude no processo do vestibular da UFG haviam montado um acampamento com faixas de denúncia. Enquanto isso, as imagens dos militares os mostram carregando papéis dentro do que parece ser uma sala de aula. Na última fotografia, os estudantes ocupam uma mureta que segue o estilo *art déco* – comum às construções do centro da capital goiana.

**Figura 11:** Sequência de quadros dos créditos iniciais.





Fonte: *A fraude*.

É um prelúdio à narrativa que seguirá, apresentando alguns dos personagens principais, não como indivíduos, mas como representações de grupos e de coletividades: os militares e os estudantes. Enquanto os militares ocupam o espaço dentro de uma instituição de ensino, aos estudantes é relegado o espaço fora. Em uma das fotografias, os militares carregam papéis, remetendo à ideia de Jocelan sobre a queima das provas.

Após os créditos, segue-se a sequência inicial do filme. Um plano aberto mostra a Praça Cívica, com o Monumento à Goiânia – popularmente conhecido como Monumento às três raças – centralizado no quadro. Luiz está sentado nas escadarias do monumento, com a cabeça baixa, escorada entre as pernas. Na trilha musical, rufam tambores e o trompete de uma marcha militar. A câmera, de forma trêmula, aproxima-se de Luís, não em *zoom* contínuo, mas sim cortando para planos fechados, deixando o enquadramento cada vez mais próximo ao protagonista. Aparece, então, um garoto, escrevendo algo em um papel. Ele dirige o olhar para Luiz. Este o olha de volta e, em seguida, vira o rosto para trás, revelando o resto da praça e militares marchando em frente ao Palácio das Esmeraldas. Os militares içam a

bandeira do estado de Goiás no mastro do Palácio, no que deveria ser uma rotina militar, e continuam marchando. Luiz, então, desvia o olhar deles e olha para o Monumento.

**Figura 12:** Sequência inicial do filme.





Fonte: *A fraude*.

O jogo de olhares do personagem principal estabelece uma relação entre a criança que estuda, os militares e o monumento – um símbolo dos operários que construíram Goiânia – que vai ser trabalhada durante o filme.

O Monumento a Goiânia, ou Monumento às Três Raças, é de autoria de Neusa Moraes e havia sido inaugurado em 1967 em comemoração ao batismo cultural da capital, localizando-se sobre o marco inicial da cidade no Plano Urbanístico de Atílio Corrêa Lima. A obra pretendia representar o trabalho dos indígenas, pretos e brancos na construção de Goiânia. Segundo a autora,

[...] a obra refere-se ao trabalhador, o imigrante que veio para Goiás implantar aqui seu novo lar, retratado na pessoa do branco; figura ali também o índio, antigo senhor das terras brasileiras, porque não dizer goianas, e por fim, uma homenagem ao negro que embelezou as páginas literárias brasileiras, inspirando escritores, através das histórias, da mãe preta (O Popular, 7 jan. 1990, Caderno 2).

A instalação do monumento logo gerou críticas nos jornais da cidade pela nudez das figuras, o trabalho incompleto e o montante de dinheiro que teria sido pago ao Rotary Club – que havia encomendado a obra com Neusa Moraes para homenagear os construtores da capital – pelo governo estadual. Em uma crítica à obra, Sá Peixoto publicou um artigo no jornal Cinco de Março sobre:

O tratamento escultórico das figuras de bronze, a solução da problemática do simbolismo do grupo é bem igual às estátuas de túmulos fundidos em série, sem concisão plástica, sem ritmo de movimentos, sem poder expressivo. [...] Aliás, as figuras em bronze não representam as raças com as suas características étnicas. São todas iguais. [...]. As figuras inicialmente estavam nuas, apresentando visível o

realismo de certos órgãos. A falsa pudicícia exigiu que fossem retiradas, mutiladas, vestidas de calções.<sup>42</sup>

Em *A fraude*, o Monumento não é utilizado para representar a miscigenação dos trabalhadores na construção de cidade, como eram as intenções da autora, muito menos para reforçar ou criticar o mito das três raças. O filme estreou no Rio de Janeiro, longe dos debates, críticas e da construção de um símbolo da cidade de Goiânia que a instalação do monumento gerou<sup>43</sup>. A imagem por si só do monumento, devido à padronização das figuras de cada raça, pouco introduz ao debate racial. Resta, no filme, a figura de três trabalhadores braçais, erguendo juntos um pilar, dando espaço para que o monumento seja palco da representação de um conflito que move as inquietações do personagem principal – a divisão entre querer ser um trabalhador intelectual e ter que se tornar um trabalhador braçal.

O monumento é o palco para firmar uma alegoria sobre o estado de derrota e de desalento do personagem principal após tentar, de forma ineficaz, combater a fraude do processo seletivo. Ainda no começo da película, enquanto Luiz olha em volta de si na Praça Cívica, o som do filme é tomado por rufos de tambores em uma marcha militar. O recurso da percussão na sequência inicial foi comum ao cinema brasileiro do fim da década de 1960, aparecendo em filmes como *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha* – que, pelo som, construíram atmosferas de transe para indicar uma suspensão da realidade. Em *Terra em Transe*, por exemplo, segundo Ismail Xavier,

[...] há a metáfora do transe para caracterizar a crise nacional. Com essa tônica, a lógica dos interesses materiais se vê articulada à força de um mundo de símbolos que parece disputar a hegemonia pela condução dos gestos, resultando em um conjunto de ambivalências que tornam mais opaca a textura do social (2001, p. 59).

O rufo dos tambores militares não é de ordem mística, como em outros filmes que ligam o transe aos sons de celebrações de religiões de matrizes africanas, mas tem como função acentuar o estado de desordem pelo qual o personagem principal é afetado. A sequência inicial é uma espécie de prólogo ao filme, passando-se após os eventos da narrativa e que será retomada durante a sequência final. O que dá continuidade ao estado de transe é a construção de uma alegoria sobre o imperialismo – suspendendo o realismo do filme. A cena

<sup>42</sup>PEIXOTO, A. S. O Monumento à Goiânia é igual às estátuas de túmulos fundidos em série. Cinco de Março, Goiânia, 20 nov. 1967, p. 3.

<sup>43</sup>Segundo Abramo, “[...] o transeunte, o pedestre, não contempla uma obra de arte pública: ele vai absorvendo a peça aos poucos e ela vai se formando aos pedaços em sua memória” (1998, p. 47).

inicial se finaliza com um plano rápido de uma panorâmica borrada da Praça Cívica, como uma volta no tempo para entendermos os acontecimentos que levaram Luiz àquele lugar.

### 3.2. OS ESTUDANTES: ENTRE A DIDÁTICA E A EXASPERAÇÃO

Luiz possui características comuns aos protagonistas da segunda fase do Cinema Novo maduro, quando o ambiente urbano e a classe média instituem-se no universo das representações do cinema brasileiro moderno. Filmes como *Terra em Transe* e *O desafio* já haviam colocado em cena o protagonista masculino engajado politicamente, protagonizando “[...] o drama das ilusões perdidas” (Xavier, 2001), enfrentando a perseguição política, a repressão e os desdobramentos do regime militar. Esse momento pode ser compreendido por uma crise ética presente nos filmes:

São obras que trazem o drama do rapaz de classe média enfrentando um contexto ideológico que lhe foi caro e se esvaiu repentinamente em 1964. Possuem o diálogo franco e sincero da própria geração cinemanovista com o universo que a cerca, jovens pós-púberes da classe média urbana, com suas dúvidas e culpas. Ao contrário dos filmes de concepção anterior a 1964, o universo ficcional aparece próximo ou colado ao cotidiano dos cineastas (Ramos, 2018, p. 125).

Para além de expressar a crise de uma consciência, Luiz se afasta da perspectiva de culpa, mas cola-se ao universo do cotidiano dos cineastas, expressando a consciência própria da juventude estudantil contestadora que se articulou em uma radicalização política nos desdobramentos após o golpe.

O personagem interpretado por Carlos Luciano é uma figura típica da classe média engajada no cinema brasileiro do final da década de 1960. O filme ainda trata, de repetidas vezes, inserir Luiz num sistema de coletividade junto a outros estudantes e trabalhadores. O único momento em que o personagem se encontra totalmente sozinho é durante as perambulações pelas ruas de Goiânia. Durante o cursinho pré-vestibular, no trabalho e na república, o protagonista está sempre cercado por outros estudantes que possuem a mesma realidade que ele.

O primeiro aspecto da rotina de Luiz que é apresentado é o trabalho. Após a sequência inicial, com a volta no tempo, o personagem vai a um escritório cheio de mesas, ocupa uma delas e põe-se a datilografar. Algum tempo se passa no ambiente de trabalho, com a utilização de um *raccord*, até o momento de ir embora. Luiz chega à república, onde trava o seguinte diálogo:

COLEGA. Trabalhando até agora? LUIZ. Puxa e duro! Já estou cheio. Quais são as novidades? COLEGA 02. As novidades que não são novidades é que a coisa anda cada vez mais preta. Mais candidatos e menos vagas. Sei lá. LUIZ. Eu não sei até onde essa gente quer chegar. Não sei não. Mas eu acho que atrás de tudo está o MEC-USAID. COLEGA. É, vamos ver como é que fica isso (A Fraude, 1968).

Luiz segue, então, para seu quarto, deita na cama, abre a carteira e vê que não tem dinheiro. Com a mão na barriga simulando fome, sai novamente de casa para o cursinho preparatório do vestibular de medicina. Ao chegar no local, o quadro é mostrado com o título “País subdesenvolvido”, seguido de uma série de ilustrações. Outras situações que aludem à realidade brasileira estão desenhadas no quadro, e um dedo aponta para elas de forma lenta. Enquanto isso, intercaladamente, os estudantes se levantam para gritar, olhando diretamente para a câmera. Em tom de denúncia, cada jovem entoia um grito: “Insuficiência alimentar”, “Insuficiência na agricultura”, “Subordinação econômica”, “Estruturas sociais ultrapassadas”, “Não há desenvolvimento da classe média”, “Não existe integração nacional”.

**Figura 13:** Quadros da sequência do cursinho.



Fonte: *A fraude*.

Dentre as ilustrações do quadro aparecem trabalhadores do campo, um mapa do Brasil, com a demarcação do estado do Amazonas e setas indicando direções de saída do estado, além de um mapa dos Estados Unidos com uma mão prendendo o Brasil por correntes. *A fraude* estabelece e reforça, de forma didática, uma denúncia e um diagnóstico da realidade brasileira, aprisionada pelo subdesenvolvimento e pelo imperialismo norte-americano. Os estudantes dirigem-se diretamente ao espectador, em tom de protesto, reforçando os desenhos presentes no quadro. Na última cena do cursinho, os estudantes, sob a liderança de Luiz, levantam-se e começam a gritar repetidamente “Tomada de consciência” apontando para a câmera.

No filme, as cenas do cursinho, que desenham os estudantes em uma coletividade, contam com uma presença considerável de mulheres entre os figurantes – um próprio reflexo da participação dessas nas movimentações estudantis na capital goiana. Apesar de, durante o curta-metragem, Luiz e os outros estudantes, com quem mora e protesta, comporem um grupo completamente masculino, tanto durante o cursinho quanto durante as cenas no trabalho, há a presença feminina.<sup>44</sup> Alguns dos gritos de protesto durante as cenas do cursinho são, inclusive, conduzidos por mulheres – contudo, nenhuma constou na ficha técnica.

Em *A fraude*, os estudantes assumem o lugar de uma classe crítica, consciente e engajada, que, sob certo didatismo, expõem a realidade brasileira para o espectador. O tom de protesto é constante durante todo o filme, contudo a tônica da didática é abandonada ao final, dando lugar à exasperação – expressando o próprio espírito de um cinema em transformação no final da década de 1960. Essa mudança também reflete uma mudança de consciência, de uma juventude disposta a adotar formas de radicalização política na resistência e no combate ao regime militar.

Após a sucessão de episódios de Luiz no cursinho pré-vestibular, no trabalho e na república, chega o esperado momento do protagonista pelo vestibular. A prova toma lugar em uma sala cheia de estudantes, dentro da Universidade Federal de Goiás. Durante a aplicação da prova, o supervisor vai até a janela, de onde vê os trabalhadores em construções. As imagens dos estudantes e dos trabalhadores começam a se alternar, colocando as duas coisas em uma oposição. A questão dos trabalhadores intelectuais e dos trabalhadores braçais, que

---

<sup>44</sup> Até o presente momento, nenhum trabalho mapeou a atuação das mulheres especificamente dentro do movimento estudantil em Goiás durante a ditadura militar, mas os trabalhos de Camila Silva (2022) e Jordana Silva (2022) apontam para a presença e protagonismo das mulheres dentro das principais forças da esquerda em Goiás naqueles anos, inclusive no meio estudantil.

Jocelan elegeu como temática central do filme em suas entrevistas, começa a ser explorada durante essa sequência.

**Figura 14:** Sequência de quadros da cena do vestibular.



Fonte: *A fraude*.

A contraposição entre os trabalhadores e os estudantes, em *A fraude*, expressa o receio de uma classe média, que, sem lugar para se desenvolver, principalmente pela falta de vagas nas universidades, pode acabar sendo obrigada a ocupar postos de trabalho braçais. Logo após o fim da prova, Luiz encontra um dos colegas da república, ainda em frente à UFG. No diálogo, Luiz se demonstra otimista, acreditando sair dali um universitário.

Na sequência seguinte, ao comprar um jornal, Luiz descobre que seu nome constou entre os excedentes. O personagem se mostra em extrema desordem. Em off, ouvimos o pensamento do jovem “*Será que não fui aprovado? Será? Meu deus. Onde está o meu nome? Onde está o meu nome?*”. A câmera gira em torno dele e a palavra excedente se repete acompanhada de sons psicodélicos. Uma risada aparece ao fundo no som do filme. Segue-se a cena da queima das provas do vestibular, a qual um estudante consegue testemunhar e salvar uma prova. Luiz marcha então pelas ruas de Goiânia, junto de seus colegas, gritando repetidamente: “Fraude”.

Os estudantes procuram um advogado, que aceita atuar contra a fraude, pois simpatiza com a causa. O advogado se reúne com o conselho universitário, sem sucesso. Os vestibulandos da faculdade de medicina da UFG haviam, no início do ano de 1968, através do advogado José Roberto da Paixão, aberto um requerimento diretamente junto ao MEC para a anulação do exame de seleção. Diferentemente da ação dos vestibulandos, no filme, em nenhum momento o MEC aparece como uma instância possível à resolução do problema.

Após Luiz prestar o vestibular, descobrir-se um excedente e contestar os resultados do vestibular, sem sucesso, *A fraude* sai completamente do didatismo para explorar o descontentamento do personagem com o povo e a sua inércia. Em uma perambulação pela avenida Goiás, na região central de Goiânia, enquanto o personagem olha para as pessoas na rua, o discurso em *off* é recitado:

Estudar pra que gente? Basta saber tecer o crochê. Você sabe o que é tecer o crochê? É fazer o truque da comida. Esses aí são os homens dos papagaios. Essa é a situação do meu povo, mas deixe estar. Veja os homens de amanhã. Nos países subdesenvolvidos, há três espécies. Uma é essa aí: futuros marginais. A segunda: é a dos filhinhos de papai. Futuros pederastas, cornos mansos, do alto *society* e a outra... a outra. O pessoal das ciências sociais, que não grita, eu sei, eu sei onde está. Nesta vida vence sempre o mais forte, pois vamos ser fortes, vamos lutar! Mas a luta é muito desigual, hm, está achando graça ein. Como esta vida é uma estrada longa. (A fraude, 1968).

Há, ao mesmo tempo, no discurso do personagem principal, uma revolta com a inércia e uma chamada para a luta política, direcionando-se diretamente ao espectador. A

resistência aparece como um imperativo moral, característica comum aos filmes e à resistência cultural frente ao regime. Durante o discurso, a câmera capta trabalhadores e crianças transitando pela avenida Goiás. Essas imagens constroem o conjunto do povo em sua miséria, visto sob a ótica do personagem principal com indignação.

No *off*, frente aos desafios postos pela condição aprisionante do subdesenvolvimento e pela conjuntura, Luiz conclama quem assiste a juntar-se à luta. Durante o *off*, com a classe média, Luiz avacalha, classificando-os como “os filhinhos de papai”. Enquanto o personagem principal fala, as imagens que aparecem são das ruas e da dinâmica de Goiânia. O filme abandona o caráter pedagógico para fazer presente em *A fraude* a frustração com a inércia do povo. Como afirma Xavier, “[...] depois do golpe militar, o cinema encontrou outro motivo para tornar ainda mais urgente sua discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil: era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da Revolução” (2012, p. 20). Luiz assume a exasperação, e olhando para as crianças na rua, define-os como os futuros marginais.

**Figura 15:** Sequência de quadros durante o *off*.



Fonte: *A fraude*.

Enquanto, durante o cursinho e nas referências à classe média, a maioria dos sujeitos – em especial aqueles que lutam – são brancos, é pela classificação de futuros marginais que pessoas não-brancas compõem as imagens do filme. Há um olhar dirigido a negritude e ao povo, a partir da perspectiva de uma parte da classe média, que, naquele momento, se via como o principal agente da resistência, inclusive subestimando a dimensão da atuação política de outros grupos – considerados inertes.<sup>45</sup> A câmera na mão de Carlos Reichenbach era uma novidade pelas ruas de Goiânia, e as crianças brincam em frente a ela com cambalhotas e encenações de brigas, muito provável sem a consciência de que seriam destacadas, no filme, como futuros marginais. Algumas delas carregavam caixas de engraxates. Imagens que apreendem a dinâmica da jovem capital são impressas e combinam-se à narrativa ficcional.

### 3.3 ÀS PORTAS DA UNIVERSIDADE

Não apenas Goiânia se tornou uma personagem em *A fraude* bem como a Universidade Federal de Goiás. Desde o golpe de 1964, instalaram-se, dentro da instituição, mecanismos que vigiavam a comunidade universitária a fim de conter e de eliminar os elementos subversivos. Segundo Caroline Nunes, “[...] logo após o golpe militar, começou a funcionar dentro da UFG uma Comissão de Inquérito, responsável por mapear os ‘elementos subversivos’ vinculados àquela instituição a fim de afastá-los de seus cargos.” (2019, p. 72). Visando ao expurgo de inimigos políticos e corruptos, as comissões foram formadas dentro das próprias universidades, compostas por servidores que, prontamente, assumiram a tarefa de vigiar e de denunciar o resto da comunidade universitária. Segundo Motta, os expurgos eram resultados de tensões acumuladas desde o governo de João Goulart, uma vez que já existiam disputas político-ideológicas dentro das universidades. Dessa forma, as comissões de inquérito causaram “[...] tanto ou maior prejuízo quanto os IPMs” (Motta, 2014, p. 50).

O Informe n.º 594, expedido pelo Gabinete do Ministro da Guerra em 6 de julho de 64, declarava que a UFG tinha sido seriamente afetada pela subversão, em especial a Escola de Engenharia, o Centro de Estudos Brasileiros – cujo regime considerava ser uma espécie de ISEB em Goiás – estando até o reitor Colemar Natal e Silva envolvido com atividades e

---

<sup>45</sup> É importante destacar, frente a isso, que as formas de tutela, controle e violência da ditadura militar se estenderam a toda a sociedade brasileira, inclusive ganhando contornos próprios em parte da população contra a qual a violência decorria independente da resistência política ao regime, mas era antes motivada pela própria existência de determinados corpos e sujeitos. Para mais sobre ver PEDRETTI, Lucas. *Dançando na mira da ditadura: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.

elementos comunistas. Na primeira leva de expurgos na UFG, foram afastados dos cargos os professores Elder Rocha Lima, Célio Bizzotto, Erton Carvalho e Urildo de Alcântara Campos e os funcionários da reitoria Antônio Pimentel, Francisco Chagas de Carvalho e David Eugênio de Azevedo Andrade.

Em outubro de 1964, uma nova leva de expurgos retirou do cargo o reitor da UFG:

No mesmo mês, Colemar Natal e Silva foi afastado de seu cargo. Quem assumiu sua cadeira foi o Professor José Martinez D' Alvarez, sendo substituído rapidamente pelo Professor Jerônimo Geraldo de Queiroz, que permaneceu no cargo de 1964 – 68. Queiroz era irmão do Professor Martins Filho, um dos cabeças do Conselho Federal de Educação (Nunes, 2019, p. 60).

Jerônimo Geraldo de Queiroz assumiu o cargo logo após o interino José Martinez D'Alvarez, que substituiu o expurgado Colemar Natal e Silva. Jerônimo era o reitor ainda em 1968, quando *A fraude* foi realizado.

A perseguição e a expulsão de elementos subversivos nas instituições de ensino também se estendiam aos estudantes secundaristas. Os alunos dos colégios do estado, ligados aos grêmios, em especial aqueles considerados agitadores nas manifestações de rua e nas sucessivas tentativas de rearticulação das entidades estudantis gerais do estado, eram frequentemente expulsos das escolas secundárias. Em Goiás, logo no início do ano letivo, os estudantes identificados como subversivos pelo regime possuíam a matrícula revogada pela secretaria da educação (Duarte, 1998, p. 131), movimento que pode ter contribuído para adoção de parte da juventude às posturas mais radicais contra a ditadura.

Durante a perambulação de Luiz pela cidade, as fachadas da Universidade são uma parte constitutiva da imagem, reafirmando o desejo do protagonista de fazer parte do lugar e moldando a Universidade como parte do universo do filme.

**Figura 16:** Fachadas das UFG no filme.





Fonte: *A fraude*.

Duas fachadas marcam presença no filme: a da Faculdade Filosofia e a da Faculdade de Farmácia e Odontologia. Apesar de Reichenbach ter afirmado em entrevista que a Universidade foi receptiva sobre as filmagens dentro da instituição, não é possível saber se as filmagens aconteceram na Faculdade de Medicina, que havia sido palco da polêmica de fraude no vestibular.

Tanto durante a sequência do vestibular quanto na cena da queima das provas, a parte interna da universidade foi usada como cenário. De forma tímida, a câmera observou algumas salas e corredores da instituição. Em uma das salas, haviam cavaletes utilizados para pintura, o que dá a entender que a faculdade escolhida para as filmagens não foi a de medicina.

Figura 17: Salas no interior da UFG.



Fonte: *A fraude*.

A incineração das provas do vestibular também ocorreu dentro da Universidade. A queima enquadra em um plano fechado várias mãos colocando o fogo em papéis, até que o próprio protagonista aparece na sequência puxando um desses papéis. Ele sai correndo pelos corredores, dando a entender que todo o esquema de falsificação do vestibular estava acontecendo dentro da própria instituição.

**Figura 18:** Sequência da queima das provas.



**Fonte:** *A fraude*.

No filme, não aparecem os motivos da fraude, fossem esses da ordem do real ou produzido pela ficção. Para além da manifestação de Luiz e de seus colegas, aparecem fotografias da mobilização estudantil em torno do pedido de anulação do vestibular no início do ano de 1968.

**Figura 19:** Fotografia da mobilização dos estudantes no início de 1968 pela anulação do vestibular.



Fonte: *A fraude*.

Durante os créditos iniciais de *A fraude*, nas fotografias que servem de ilustração para os nomes da ficha técnica, em uma banca montada na região central de Goiânia, havia faixas estendidas com os dizeres “Confiamos no presidente Costa e Silva”, assinada pelos vestibulandos de medicina, e “F. De Medicina deturpa princípios da Revolução de 64”. As outras faixas são ilegíveis, porém é possível identificar algumas palavras como “Faculdade de Medicina”, “fraude” e “esconde”.

A rebelião estudantil contrária ao regime não era, a priori, a condição a qual aderiria todo estudante. Como afirma Aarão Reis Filho,

[...] os estudantes nem sempre desempenharam, e nem estão destinados a desempenhar, [...] um papel questionador, ou reformista, e muito menos revolucionário, na história do país ou de qualquer lugar do mundo. Ao contrário, de acordo com as circunstâncias, têm assumido papéis conservadores e mesmo reacionário. Aliás, pouco antes da instauração da ditadura, em 1964, a direita liberal ganhara, no voto, o controle da União Metropolitana de Estudantes do Rio de Janeiro, entidade de coordenação estadual do movimento estudantil, o que se refletiria na agressiva ação de muitos estudantes que participaram ativamente da frente social e política que instaurou a ditadura (2008, p. 65-66).

Nos primeiros anos após o golpe, a direita liberal estudantil entrou em refluxo, perdendo o controle das entidades estudantis até deixar de ser uma força política expressiva em âmbito nacional. Contudo, ainda ligada à direita e ao apoio ao regime, de forma mais radical, restou a ação do Comando de Caça aos Comunistas e de grupos afins. Ainda segundo Martins Filho: “[...] não existe evidência de recusa de massa do movimento estudantil ao golpe. Ao contrário, existem alguns sinais de que a massa dos estudantes, o estudante comum, se deixou levar pelo discurso anticomunista e por todo aquele quadro que se criou para justificar o golpe militar” (1997, p. 80). Os estudantes não podem ser assim entendidos como uma massa homogênea, essencialmente contestadora ou ligada à esquerda. Segundo Motta, “[...] entre os estudantes, embora a esquerda fosse muito influente, havia também quem seguisse a orientação de líderes conservadores” (2014, p. 33). As esquerdas, em Goiás, hegemonizavam a direção de entidades estudantis, que continuaram se articulando mesmo na ilegalidade após a Lei Suplicy, contudo havia ainda outros espaços de gestão de ideias favoráveis ao regime entre os estudantes.

Os excedentes recorriam com regularidade ao governo militar para que o MEC obrigasse a matrícula ou criasse mais vagas nas universidades. A própria primeira dama do governo Costa e Silva, Iolanda Costa e Silva, foi considerada madrinha da causa dos excedentes – chegando a ser homenageada por estudantes em uma missa na Igreja da Candelária no ano de 1967<sup>46</sup>.

Em Brasília, doze estudantes de Goiás ergueram faixas em agradecimento ao governo na ocasião da assinatura do convênio que obrigou a matrícula dos excedentes no ano de 1967. Segundo reportagem do Jornal do Brasil, os estudantes, sentados no meio-fio da Praça dos Três Poderes, comemoraram a efetivação do acordo que aconteceu após uma reunião na qual Costa e Silva declarou irritado, aos reitores, não compreender como um país de 82 milhões de habitantes não tinha condição de matricular mais de 155 mil jovens na universidade. Desde antes do golpe, as universidades brasileiras apresentavam problemas de estrutura. Nos primeiros anos após 1964, houve descaso com o orçamento das universidades por parte do governo, apesar de o presidente Castello Branco ressaltar, em discurso, a importância da educação superior. Segundo Motta:

[...] houve atraso no repasse de verbas às universidades, que entre 1964 e 1967 experimentaram situação de virtual penúria. Nesse momento, os gestores da economia estavam mais interessados em cortar gastos e conter a inflação que em

---

<sup>46</sup> Medicina. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1967, 1º caderno, p. 7.

manter vivas as universidades. E como no governo alguns defendiam a desobrigação do Estado de investir na área, os reitores passaram por um período de desalento (2014, p. 72).

Justamente pela questão orçamentária, o reitor da Universidade Federal de Goiás e o regime haviam protagonizado um conflito em torno da questão dos excedentes, acompanhado de perto pelos jornais. Enquanto o MEC obrigou a matrícula dos estudantes em 1967, a reitoria alegava não haver estrutura para acolher o quantitativo. Uma reportagem no Diário de Notícias afirmou que “[...] o reitor da Universidade de Goiás, professor Jerônimo de Queirós, reclamava que já apresentou vários planos ao MEC, com o objetivo de solucionar o caso dos excedentes daquele Estado, mas até agora nada foi aprovado. Ele coloca o problema em torno da cifra de Cr\$ 215 milhões”<sup>47</sup>.

No dia 25 de abril de 1967, o Jornal do Brasil noticiou que Jerônimo havia sido notificado, através de um memorando do Ministro da Educação Tarso Dutra, de que, caso os 45 excedentes de medicina não fossem matriculados em até 24 horas, o MEC interviria na UFG. Em resposta, o reitor e a totalidade do quadro de professores da Faculdade de Medicina ameaçaram uma exoneração coletiva. O Centro Acadêmico 21 de Abril, da Faculdade de Medicina, em assembleia, decidiu por uma greve geral estudantil, em solidariedade ao reitor e aos professores do curso. Dias depois, a pauta da greve se espalhou entre os estudantes universitários tanto da UFG quanto da UCG, e o Jornal do Brasil anunciou que cerca de seis mil estudantes adeririam a paralisação contra a intervenção na universidade.

O impasse foi resolvido no início de maio. Tarso Dutra viajou para Goiânia e “reconheceu a incompatibilidade”<sup>48</sup> das instalações da Faculdade de Medicina com a possibilidade de matricular novos estudantes. Assim, ficou acordada a liberação da verba pedida pela reitoria da UFG, que seria usada para a compra de equipamentos e de ampliação das instalações da universidade. O Ministro da Educação, para o Jornal do Brasil, lamentou ainda a campanha de resistência do reitor.

Durante a gestão de Jerônimo, houve tensionamentos, inclusive públicos, que marcaram um desgaste entre a gestão da universidade e o regime militar. No ano de 1965, um relatório do DOPS-GO apontou que Jerônimo estava completamente “[...] envolvido pelos elementos de esquerda”<sup>49</sup>, o que pode indicar que, além das tensões com o governo, a gestão

<sup>47</sup> EXCEDENTES tem concentração. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 3 maio 1967, p. 11.

<sup>48</sup> TARSO faz acordo com a Medicina de Goiás para aproveitar excedentes. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 maio de 1967, 1º caderno, p. 4

<sup>49</sup> ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.65096294, “ATIVIDADES DO REITOR DA ‘UFG’ – GERALDO J. DE QUEIROZ”, 1965.

de Jerônimo também enfrentava disputas políticas e ideológicas dentro da própria universidade. Em um primeiro momento, após a eleição do reitor, tanto a imprensa quanto os estudantes haviam se oposto a ele, chamando-o de “dedo-duro”. Segundo o relatório, essas denúncias haviam desaparecido, o que indicava que a esquerda estava satisfeita com a atuação do reitor.

Desde antes do golpe de 1964, a reforma universitária era pauta entre a comunidade acadêmica, reconhecendo a falta de estrutura que afetava o ensino superior brasileiro. A heterogeneidade da base de sustentação do movimento golpista, que inclusive aderiu aos apelos pelo desenvolvimento e pela modernização da sociedade brasileira, fez com que a demanda da reforma universitária fosse incorporada pelo regime militar (Motta, 2014, p. 65). De toda forma, a política imediata do governo de Castello Branco foi a contenção de gastos públicos, sentida no orçamento das universidades.

A questão dos excedentes marcava assim uma questão polêmica. Gestores, professores e, até mesmo, os estudantes por vezes se opunham à matrícula de mais alunos, uma vez que as universidades enfrentavam graves problemas estruturais. A solução para o problema dos excedentes não foi a ampliação das vagas no ensino superior, mas sim a modificação da forma de ingresso. Antes da padronização dos vestibulares no ano de 1970, em 1968, o vestibular eliminatório foi a estratégia adotada pela Faculdade de Medicina da UFG:

A universidade Federal de Goiás considerou ontem superado o problema de excedentes em seus cursos ao anunciar as notas dos vestibulares na Faculdade de Medicina, os quais só aprovaram o número de alunos correspondentes ao número de vagas, 70, reprovando os demais 380 inscritos.

Com a introdução de uma nova prova – de Cultura Geral – os examinadores do curso médico não atribuíram notas de aprovação aos 380 alunos, mas só aos 70 – o número de vagas –, eliminando por essa via, a figura do excedente, mas sem remover, na prática, o problema da falta de matrículas.<sup>50</sup>

O resultado do vestibular daquele ano foi publicado de forma que apenas 70 estudantes constassem como aprovados, correspondendo ao número de vagas disponíveis. Enquanto para a Faculdade de Medicina e a reitoria da UFG, talvez, essa estratégia fosse uma solução para evitar desgastes e novos confrontos com o regime militar, que poderiam gerar outra intervenção e leva de expurgos na universidade, os estudantes encararam o resultado

---

<sup>50</sup> GOIÁS também adota prova eliminatória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1968.

com espanto. Somado ao ato de queima das provas, essa situação gerou as denúncias de fraude no processo seletivo.

Pelo menos até abril de 1968, os estudantes reprovados permaneceram articulados pela anulação do vestibular, esperando os resultados do processo junto à Diretoria de Ensino Superior do MEC e mobilizando apoio público. Em entrevista ao *Correio Braziliense*, Dom Fernando Gomes dos Santos – arcebispo de Goiânia – afirmou

[...] ser da alçada de qualquer cidadão e mais ainda de quem consagrado a vida ao desenvolvimento integral desta região, advertir aos pais e os mestres e sobretudo os homens públicos deste país, no sentido de tratar com mais dignidade os jovens que desejam elevar o nível de vida e de cultura de nosso povo<sup>51</sup>.

A classe média estudantil, que se via e era vista como agente do processo de modernização e desenvolvimento do país, sendo excedente ou reprovando no vestibular, encontrava cada vez mais barreiras para cumprir seu papel – ou para, individualmente, ascender socialmente. Esse é o clima de exasperação que marcam os estudantes de *A fraude*, em especial o protagonista Luiz.

Se houve critérios arbitrários na avaliação para decidir quem seria aprovado ou reprovado, não é possível saber, mas o certo é que nenhuma medida foi tomada pelo MEC, mesmo que os estudantes recorressem ao regime para solucionar o problema. Os vestibulandos que reprovaram e compuseram as denúncias de fraude não eram opositores do regime. Em 1968, os estudantes envolvidos em atividades consideradas subversivas pelo regime militar, em Goiás, já eram mapeados pelo aparato repressivo da ditadura, sendo expulsos tanto das escolas secundaristas quanto da UFG. Além disso, a polícia local era eficiente em reprimir as manifestações destes estudantes – o que talvez não possibilitasse a manutenção de uma banca com faixas e distribuição de panfletos no centro da cidade. Mesmo que a questão dos excedentes tivesse sido incorporada nas grandes manifestações estudantis contra o regime, havia ainda estudantes organizados também em torno das pautas estudantis simpáticas à ditadura militar.

As mobilizações estudantis não eram monolíticas. Entre os estudantes, havia simpatizantes, apoiadores, opositores dentre um gradiente de outras possibilidades em relação ao regime militar. Nesse esquema, *A fraude* buscou um tipo específico, alinhado não com o caso de fraude, mas com a postura política dos realizadores.

---

<sup>51</sup> DOM Fernando condena incineração de provas. *Correio Braziliense*, Distrito Federal, 16 de fevereiro de 1968.

### 3.4 ALEGORIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO: OS ESTUDANTES CONTRA O IMPERIALISMO

A sequência de encerramento do filme é uma extensão da sequência inicial. Luiz aparece novamente sentado no Monumento a Goiânia, com a mesma roupa da cena do início. A criança que escrevia na frente do protagonista levanta-se e vai até o personagem em uma ação que se assemelha a pedir uma esmola. Luiz agarra a criança e diz: “*Você já nasce pedindo? Luta! Luta*”, e a joga para longe. Nesse momento, aparece, no filme, a alegoria como recurso narrativo. Entra em cena um homem alto, loiro, que aparece na frente de Luiz rindo.

A alegoria, segundo Ismail Xavier, é um recurso da linguagem audiovisual:

Articulado à consciência da crise – do país, da linguagem capaz de “dizê-lo”, do cinema capaz de ser político –, consolidou-se, na segunda metade dos anos 60, o recurso às alegorias. Este não pode ser reduzido a um programa imediato de denúncia programada e velada do regime autoritário, pois compreende uma gama de motivações e estratégias de linguagem, bem como de efeitos de sentido conforme a postura estética do cineasta, sua forma de organizar o espaço e o tempo, e sua relação específica com o espectador (Xavier, 2012, p. 30).

O recurso alegórico não pode ser reduzido a uma forma de denúncia ao regime ou como uma estratégia para desviar mensagens políticas da censura – até porque ele se consolida antes mesmo da censura assumir contornos mais rígidos e centralizados. A alegoria é uma forma específica do cineasta de se relacionar com o espectador.

No recurso alegórico de *A fraude*, o homem começa a perseguir Luiz em volta do Monumento, enquanto uma risada domina o som do filme. A câmera assume planos de ponto de vista dos personagens. O homem se aproxima de Luiz agressivamente, enquanto o personagem principal tenta se esquivar, correndo em torno do monumento. O homem consegue amarrar o protagonista e o obriga a tomar uma Coca-Cola.

**Figura 20:** Sequência de quadros da alegoria.



Fonte: *A fraude*.

Logo após a aparição do homem, segue-se a imagem de um aperto de mãos com uma águia pousada sobre elas – para não restar dúvidas de que o homem é uma construção alegórica do imperialismo norte-americano. Na sequência em que os estudantes marcham em protesto pela capital goiana, logo após flagrarem a queimas das provas, já havia aparecido

uma pequena menção aos Estados Unidos em uma pichação com a palavra de ordem “Yankees go home”.

**Figura 21:** Quadro do filme *A fraude* durante a manifestação dos estudantes.



**Fonte:** *A fraude*.

As filmagens de *A fraude* ocorreram entre os meses de agosto e de setembro, coincidindo com a agitação do movimento estudantil na capital goiana. Segundo um relatório de julho de 1968, Goiânia passou por uma crise estudantil logo no início do ano de 1968<sup>52</sup>. Em março, o governo havia anunciado novos cortes de recursos para as universidades no montante de 89 milhões de cruzados. No mesmo mês, o assassinato do estudante Edson Luís agitou os estudantes da capital, e uma manifestação foi chamada para o dia 1º abril. As aulas na UFG e na UCG foram suspensas no dia, e o governador Otávio Lage, na tentativa de desmobilizar os estudantes, cumprindo “ordens de cima”, baixou um decreto suspendendo as atividades escolares.

Nesse dia, segundo Duarte, “[...] as ruas de Goiânia tornaram-se um campo de batalha: estudantes, parlamentares do MDB (Movimento Democrático Brasileiro) e até o reitor da Universidade Federal de Goiás, professor Jerônimo Geraldo de Queiroz, entraram em conflito com a polícia” (1998, p. 133). Os estudantes, mesmo com as sucessivas tentativas de desmobilização, ocuparam as ruas e entraram em confronto direto com as forças

<sup>52</sup> ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.80006009, “CARLOS ALBERTO ROCHA PINHO”, 1968.

repressivas, principalmente secundaristas, munidos de tábuas, pregos, bolas de gude, tijolos dentre outros armamentos improvisados, foram duramente reprimidos. O trabalhador e estudante Ornalino Cândido da Silva foi assassinado pela polícia ao ser confundido com um dos líderes secundaristas Euler Ivo Vieira. Nos dias que se seguiram, houve novas manifestações em protesto ao assassinato de Ornalino.

Em meados de 1968, os estudantes da Faculdade de Medicina iniciaram uma greve geral, que logo se espalhou para as outras faculdades, pautando a falta de verbas e de estrutura que atingia a UFG. Em setembro, segundo relatório<sup>53</sup>, os estudantes estavam dispostos a “tumultuar de todas as formas” as festividades relativas à independência do Brasil, organizando reuniões, pichações, panfletagens e manifestações relâmpagos. Ao filmar a cidade, *A fraude* captura uma série de rastros das estratégias de resistência dos estudantes ao regime militar, sendo um deles o picho. Os estudantes goianos organizavam ações para pichar a cidade, formando grupos, distribuindo tinta e pincéis, marcando horários e locais específicos.<sup>54</sup>

O picho colocou o espaço urbano como integrante das práticas de resistência ao regime. As paredes das cidades foram utilizadas como estratégia de comunicação entre revoltosos e a sociedade. Romão (2022), ao tratar do picho e da cidade como integrante das práticas de resistência durante a ditadura, destaca:

O pensamento crítico, a compreensão da realidade vivida e o compartilhamento de informações censuradas são em si formas de resistência e, quando compartilhadas no espaço da cidade pelas pichações, passam a estimular ações múltiplas de resistência por parte de outros, até então, inertes diante da violência. Ao subverter a imagem do regime ditatorial militar a paisagem transgredida se torna um grito poderoso contra o sistema. O espaço urbano transformado pelo picho passa a ser formador de uma consciência política nova, pois a própria cidade veicula aquilo que o governo busca esconder (p. 393).

Os pichos eram mais uma estratégia para denunciar algo que os estudantes consideravam que o regime queria esconder: os acordos MEC-Usaid – que foram assinados no ano de 1965, mas não divulgados pela ditadura em um primeiro momento, tornando-se de conhecimento público apenas em 1966. Em um dos poucos diálogos do filme, os acordos MEC-Usaid já haviam aparecido como parte do problema universitário que afligia os estudantes, em uma suposição de que eram justamente estes que estavam por trás da falta de

<sup>53</sup> ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.82001715, “7 DE SETEMBRO EM GOIÂNIA”, 1968.

<sup>54</sup> ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.80006009, “CARLOS ALBERTO ROCHA PINHO”, 1968.

vagas, cortes orçamentários e precarização da estrutura das universidades brasileiras após o golpe.

A crescente da rebelião estudantil após o golpe, no ano de 1967, colocou os acordos MEC-Usaid na mira:

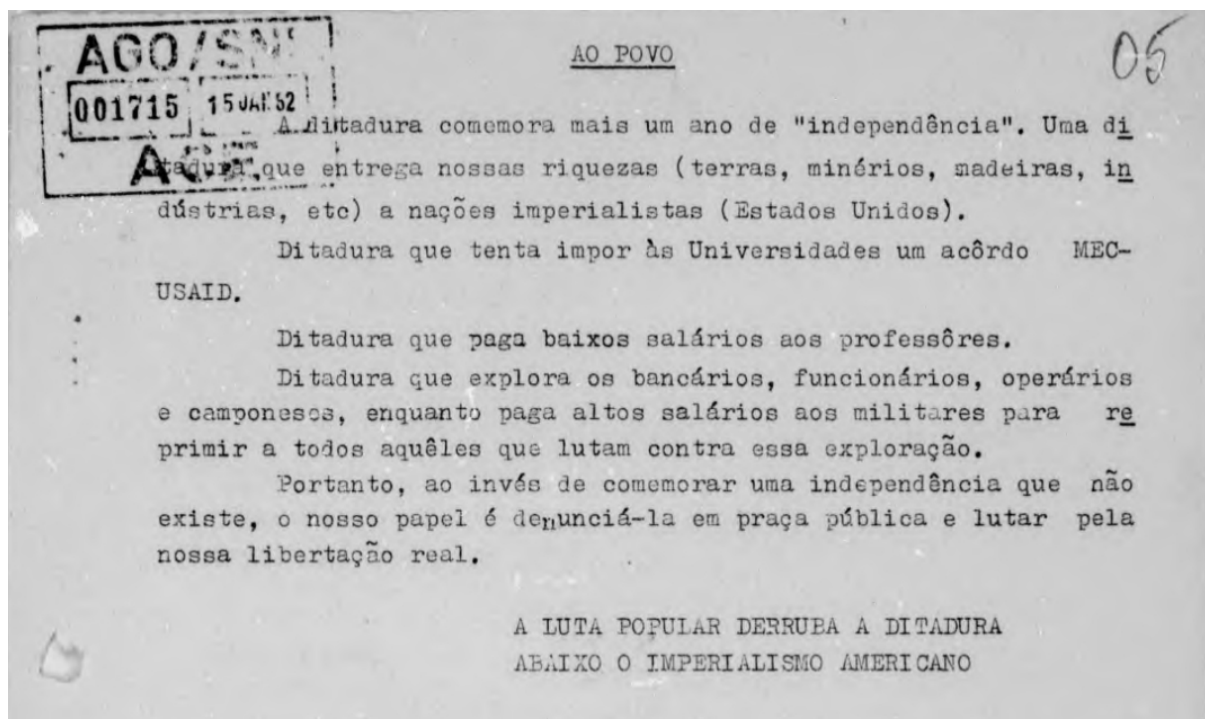
Em 1967 a Usaid tornou-se a principal bandeira dos protestos. A propósito muitas bandeiras norte-americanas foram queimadas em várias cidades brasileiras. [...] A clandestina UNE convocou para o dia 2 de junho de 1967 uma jornada de lutas contra os acordos MEC-USAID, e milhares de estudantes responderam ao apelo indo às ruas. Ao mesmo tempo, as manifestações cobravam soluções para os problemas universitários, que naquele momento era principalmente a questão das vagas para os excedentes (Motta, 2014, p. 96).

Em Goiânia, o problema da rebelião estudantil era considerada grave pelo regime. Houve um crescente das manifestações relâmpagos e de intervenções na cidade através de pichos e de panfletagens a partir de 1967, envolvendo as principais pautas estudantis daquele ano que perduraram até 1968. Os estudantes criticavam as aproximações entre o regime, o imperialismo norte-americano e os impactos enquanto projeto para a educação superior. Segundo Motta,

[...] os protestos contra o MEC-Usaid foram crescendo a partir de 1967, quando se tornaram tema central da UNE e de diversos eventos, como um seminário nacional sobre infiltração imperialista na educação. O repertório dos protestos incluía passeatas, comícios e pichações, muitas vezes culminando em ato de forte simbolismo, a queima da bandeira dos Estados Unidos (2014, p. 126).

Em Goiânia, a denúncia aos acordos MEC-Usaid perdurou até os anos seguintes. Às vésperas do dia 7 de setembro de 1968 – mesmo período no qual *A fraude* foi filmado – os estudantes goianos realizaram manifestações relâmpago, distribuindo diversos panfletos contrários ao regime militar. Nas comemorações da independência, grupos de estudantes promoveram agitações durante a passeata, com gritos de “Abaixo a ditadura”. Dentre os panfletos distribuídos na data apreendidos junto dos estudantes, o intitulado *Ao Povo*<sup>55</sup> ainda trazia a denúncia dos acordos MEC-Usaid como pauta. O panfleto criticava diretamente a entrega das riquezas brasileiras ao imperialismo norte-americano, denunciando uma independência que “não existia”:

<sup>55</sup> ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.82001715, “7 DE SETEMBRO EM GOIÂNIA”, 1968

Figura 22: Panfleto *Ao povo*.

Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional.

Desde antes do golpe, a esquerda já denunciava a infiltração estadunidense no Brasil, inclusive “[...] o movimento 31 de março foi interpretado como fruto da manipulação imperialista” (Motta, 2014, p. 125), mas os acordos MEC-Usaid intensificaram os discursos anti-imperialistas. Ao todo, o MEC assinou sete acordos com a Usaid, dando espaço para os Estados Unidos assessorar a reforma do ensino superior. Os acordos previam treinar professores de segundo grau nas faculdades de filosofia, o planejamento e a formulação da educação fundamental, o aperfeiçoamento dos cursos técnicos e industriais, a assistência ao planejamento da educação secundária, o projeto de reforma administrativa, a modernização das universidades e a publicação de livros técnicos. A não divulgação da assinatura dos acordos inflamou o sentimento anti-imperialista entre os estudantes, gerando críticas à postura subserviente do Regime aos EUA.

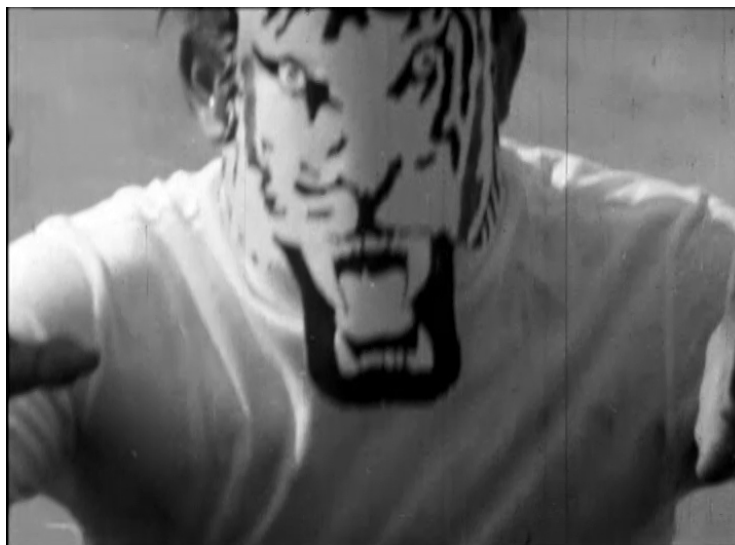
Durante a greve estudantil na UFG, em meados de 1968, além da pauta em relação à estrutura da universidade, os estudantes também repudiavam os acordos MEC-Usaid, inclusive esses eram entendidos como responsáveis pela situação de precarização das universidades. Uma vez que o governo não divulgou o caráter dos acordos e, até 1968, adotou uma contenção de gastos que afetou diretamente as universidades públicas, o montante das

políticas eram entendidas como uma tentativa de controlar, privatizar e desnacionalizar o ensino superior. Quando a greve dos estudantes foi assunto na Câmara dos Vereadores, em Goiânia, até mesmo a base que apoiava o regime se colocou contra os acordos. Segundo Duarte, “[...] na ocasião, o vereador Clarismar Fernandes (Arena) declarou ‘(...) ser necessário a anulação do Acordo Mec-Usaid, apelando, inclusive, ao Ministério da Educação e Cultura e ao Presidente da República que atendesse aos anseios da juventude” (1998, p. 135).

Os estudantes, como o grupo social mais radicalizado daqueles anos, fizeram dos acordos MEC-Usaid a expressão máxima da intervenção norte-americana no Brasil, contudo a atuação da Usaid ia além de projetos educacionais. A agência financiou programas de pesquisa científica, segurança pública, agricultura, habitação popular, formação de mercado de capitais e obras de infraestrutura (Motta, 2010). Além do fomento à modernização do país, a Usaid se envolveu no financiamento e treinamento das forças de segurança – policiais e militares, que, segundo a concepção estratégica da Usaid, formavam a primeira linha de defesa contra a ameaça comunista.

A luta dos estudantes não era assim apenas contra a ditadura, mas contra o imperialismo norte-americano, uma vez que esse queria influenciar diretamente a educação brasileira. Na alegoria, quando Luiz é solto, o personagem do imperialismo reaparece avançando sobre ele, utilizando uma máscara de tigre sobre o rosto. O som acompanha o movimento do homem com um rugido.

**Figura 23:** Quadro do imperialismo com a máscara de tigre.



**Fonte:** *A fraude*.

Apesar de não ser possível afirmar que os realizadores de *A fraude* possuíam qualquer relação direta com os movimentos maoístas, as ideias de Mao tinham certa projeção entre a juventude. A Ação Popular, uma das principais forças no movimento estudantil goiano no em 1968, que dirigia grêmios, Diretórios Acadêmicos e o próprio DCE da UFG, já havia dado guinadas desde os anos anteriores “[...] em direção ao marxismo-leninismo em sua versão mais maoista” (Duarte, 1998, p. 141).

No ano de 1946, Mao Tsetung, em uma entrevista com Anna Louise Strong, afirmou que “[...] o imperialismo e todos os reacionários tem uma dupla natureza – simultaneamente eles são tigres verdadeiros e tigres de papel” (Tsetung, 1977, p. 24). Em 1958, em discurso na reunião de Vutcham do comitê central do Partido Comunista da China, o presidente reiterou “Eu afirmei que todos os reacionários, reputados possantes, não são mais do que tigres de papel [...]. O imperialismo norte-americano ainda não foi derrubado e possui a bomba atômica, no entanto eu penso que ele será igualmente derrubado. Trata-se também dum tigre de papel” (Tsetung, 1977, p. 24). Na imprensa brasileira, o jornal Imprensa Popular, vinculado ao Partido Comunista Brasileiro, publicou diversos artigos referenciando o imperialismo norte-americano como um tigre de papel na década de 1950. Nos anos 1960, outros jornais como o Jornal do Brasil vincularam a citação de Mao em artigos de opinião.

O imperialismo é personificado em *A fraude* como um tigre de papel, que avança sobre o personagem principal, obrigando-o a consumir a coca cola – produto que representa

diretamente o capitalismo e a dominação de mercado norte-americano e a sobreposição dos costumes locais e da autonomia nacional pelo estrangeiro, importado. Contudo, a escolha pela máscara de tigre feita de papel, talvez, indique uma posição do filme que se dê próxima à compreensão de Mao: de que a superação do imperialismo norte-americano é possível, uma vez que ele seria um sistema frágil. Dessa forma, o espectador é convocado sucessivas vezes para a luta.

Após o susto, o imperialismo desaparece da cena, e Luiz reergue-se e vai até o centro do Monumento à Goiânia, colocando-se junto ao pilar central. Na sequência, o filme segue para uma montagem intelectual, técnica teorizada pelo cineasta russo Serguei Eiseinstein, em que dois planos, sem ligação aparente, são colocados em sequência, formando um terceiro sentido. Jocelan contrapõe planos de galinhas em depenadeiras, com fotografias dos militares.

**Figura 24:** Sequência de quadros da cena final.



**Fonte:** *A fraude*.

Os militares são colocados como os algozes dos estudantes, cerceando as possibilidades de vida e de futuro de uma classe média que, impossibilitada de ocupar a

universidade, torna-se uma massa de excedentes, sem perspectiva de ascensão social e impedidos de contribuir com o desenvolvimento da sociedade brasileira. Relembrando a entrevista de Jocelan ao Jornal do Brasil, sobre a questão do trabalho intelectual e braçal, a classe média – que havia sido a base social de apoio do golpe – é aprisionada pela condição do subdesenvolvimento. À medida que a ditadura não possibilita o desenvolvimento econômico e limita a participação política, a classe média não participa mais da construção ativa dos rumos do país e sofre as consequências do golpe de 1964.

Nos últimos momentos do filme, a câmera gira em torno de Luiz, que se juntou às figuras erguendo o pilar do Monumento a Goiânia, tornando-se um dos trabalhadores ali esculpidos, simbolizando a derrota total do protagonista.

**Figura 25:** Quadro de Luiz incorporado ao monumento.



**Fonte:** *A fraude*.

Enquanto o filme parte para os créditos finais, a música de Cyd Moreira embala a letra “Quero falar não posso, mas tenho que dizer, mas tenho que falar, de toda essa injustiça, que tem que se acabar. Meu povo todo unido, sem fuzil e sem canhão, pra dar a todo mundo, felicidade [...]. Quero só amor, liberdade e paz”. Ao final, a alegoria, a montagem e a música unem-se para tecer, de forma mais incisiva, um discurso que destaca a ligação entre o

subdesenvolvimento, o imperialismo e o regime militar, e expressa o sentimento de derrota do personagem principal.

Se a alegoria é uma ferramenta por meio da qual o realizador se relaciona com o espectador, Jocelan, possivelmente, estivesse em busca não de um público geral, mas de dialogar diretamente com a juventude. O filme colocaria uma tarefa para os jovens, que, ao final da década de 1960, eram convocados a lutar e a assumir uma postura mais radical contra o regime. A esperança da luta coexiste com o sentimento de derrota, quando, nos últimos minutos, Luiz torna-se um trabalhador braçal, mas a música ainda projeta o desejo de mudança da realidade. Quando o próprio imperialismo aparece como um tigre de papel, dentre outras inúmeras caracterizações possíveis, retoma-se a ideia de Mao Tsetung, que, como um tigre de papel, o imperialismo é assustador, porém frágil, possível de ser derrotado.

O filme organiza um olhar sobre Goiânia com a dinâmica de ocupação dos militares na capital, o movimento estudantil e as questões sociais latentes na revolta de uma juventude que se ligava à cidade. O ano de 1968 foi emblemático não só dos desdobramentos do regime, mas também de uma efervescência cultural e política entre a juventude goiana – que não constituía um grupo diverso. A realização de *A fraude* ligou-se à articulação de estudantes que intencionavam combater o regime, dizendo não aos acordos MEC-Usaid, à subserviência da ditadura militar ao imperialismo norte-americano e ao subdesenvolvimento. Entre uma linguagem que permite a experimentação, mas também apresenta tonalidades documentárias, *A fraude* desvenda camadas do contexto brasileiro após o golpe e revela os desdobramentos da vida de uma classe média estudantil vivendo sob o regime às vésperas do AI-5.

## CONCLUSÃO

O Cinema Novo, a Tropicália, o Teatro Arena e o Centro Popular de Cultura de UNE, dentre outros movimentos e manifestações artísticas, consagraram uma cultura engajada na década de 1960, que, a partir do golpe, afirmou-se como resistência cultural. Esse cenário não se limitou aos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, muito menos aos movimentos artísticos canonizados na historiografia. Goiás também participou da efervescência cultural e política que se atestava no país em meados do século XX. As movimentações artísticas e culturais no estado estavam em plena ebulição, com a edição de livros, promoção de peças teatrais, festivais de música, dentre outras expressões, que se alinhavam à pluralidade de propostas de atuação cultural de uma arte engajada que tomaram conta do país. Após o golpe, essa efervescência não encontrou um fim imediato e, em 1966, o cineclubes Centro de Cultura Cinematográfica foi criado.

O artista e a arte engajada não foram novidades das práticas culturais durante o regime militar. Os debates promovidos pela organização de uma intelectualidade engajada com os problemas nacionais nas décadas de 1950 e 1960 lançaram profundas raízes no pensamento dos artistas brasileiros. Jocelan Melquíades de Jesus, diretor de *A fraude*, que, infelizmente permaneceu quase um estranho a esta pesquisa, encontrou no ambiente cinematográfico do qual participou novos modos de debater e de intervir na realidade através do cinema. Assim, *A fraude* se somou aos filmes que deram vazão à experiência da juventude naqueles anos.

Quando o Jornal do Brasil, buscando público consumidor, inseriu-se nas discussões cinematográficas, promovendo o Festival de Cinema Amador, ele criou uma janela que dava vazão à experiência da juventude durante o regime militar, gestando novos rumos para a arte engajada ao final da década de 1960. O cinema não foi expressivo apenas de uma crise de consciência ou um eterno avaliador das derrotas da esquerda, mas encontrou formas de manifestar a experiência dos artistas, principalmente em cinematografias amadoras que emergiram por todo o país em consonância com os rumos que a luta política contra o regime militar adotou naqueles anos.

No momento que *A fraude* foi produzido, o filme adentrou em conflitos próprios entre o regime militar, as universidades e os estudantes, lançando luzes à participação de juventude estudantil tanto nos processos de resistência quanto de cooperação frente a ditadura. Os estudantes, comumente tratados sob uma perspectiva monolítica, essencialmente

contestadores na historiografia sobre o regime, também construíram relações complexas com a ditadura.

Goiânia, em 1968, vivia uma ebulição política no meio estudantil, mas a pluralidade de pautas dos estudantes também evocou uma pluralidade de ações entre esses. Por um lado, a questão dos excedentes mobilizava estudantes que recorriam inclusive ao regime militar para a obrigação das matrículas. A decisão da ditadura pela unificação e mudança nos vestibulares para acabar com a figura dos excedentes, contudo, não apresentou uma resolução para o real problema da falta de vagas. Dessa forma, o acesso ao ensino superior figura no rol das desigualdades sociais que a ditadura militar contribuiu para aprofundar. Por outro lado, os estudantes ligados às esquerdas se opunham radicalmente à ditadura e às políticas adotadas à educação brasileira. Para os jovens que marcavam a oposição e sendo os estudantes o grupo social mais mobilizado nos primeiros anos após o golpe, os acordos MEC-Usaid foram escolhidos nas manifestações como a expressão da subserviência do regime ao imperialismo estadunidense.

Antes de querer, de forma imediata, apreender o que foi o vestibular de 1968 na Faculdade de Medicina na UFG, *A fraude* expressa uma série de ideias que já circulavam tanto entre a classe média estudantil ligada às esquerdas quanto no próprio campo cinematográfico. O subdesenvolvimento, a impossibilidade de ascensão social e a incerteza de futuro frente ao regime são apreendidas pela questão dos excedentes em uma tônica que flutua entre o didatismo e a exasperação. O filme se alinha às propostas do cinema moderno, em sua diversidade de tendências, utilizando-se de uma pluralidade de recursos, mas com uma intenção principal que é a de aderir, pelo cinema, ao seu tempo – capturando-o e combatendo-o.

Ainda há muito para ser pesquisado em relação à história da ditadura militar em Goiás, considerando que, no estado, mesmo durante o regime, atestava-se uma efervescência cultural nos diversos meios artísticos. Dentro desse panorama, a relação específica do regime com a produção cinematográfica lança luz em aspectos da vida sob o regime militar ainda pouco explorados na historiografia, principalmente no que tange à organização dos artistas e dos sentidos presentes na arte, engajada ou não, produzida para além do eixo Rio-São Paulo.

O ano de 1968 marca apenas o início da produção de filmes de ficção em Goiás. Antes, documentários e cinejornais já eram produzidos com certa constância pela Karajá Filmes. A partir de 1968 e até os anos finais do regime militar, a Bennio Produções, a Truca e a Makro Filmes, o Cineclube Antônio das Mortes, dentre outras iniciativas de realização

cinematográfica figurarão no estado, balizando o jogo de disputas de imagem sobre a nação que teve terreno durante a ditadura, dando vazão a diversas experiências da vida sobre o regime e os processos históricos específicos do estado de Goiás. Esses filmes, tanto nos estudos de cinema quanto na história permanecem pouco ou nada estudados.

Enquanto a organização da resistência entre a juventude ligada ao cinema com o CCC, encontra o fim com a conjuntura de 1968, um segundo cenário da vida cultural do estado de Goiás ligado ao cinema se pinta justamente a partir daquele ano. A industrialização da produção cultural, promovida pela modernização conservadora do regime militar, também encontra reverberações na cinematografia goiana. É neste contexto que se destacam a atuação da Bennio Produções e a Truca/Makro Filmes. Ambas estabeleceram uma relação próxima, compartilhando o quadro de técnicos e atores que trabalharam nos filmes. A primeira será responsável, no estado, pelos longas-metragens de ficção *O diabo mora no sangue* (1968), dirigido por Cecil Thiré; *Simeão, o boêmio* (1970) e *O azarento, um homem de sorte* (1973), ambos dirigidos por João Bennio. Segundo Benfica e Leão, *O Diabo mora no sangue* “representou o Brasil em 39 países” (1995, p. 98), o que indica que o filme, de alguma forma, adentrou no mecenato estatal, que, com a face modernizadora do regime, colocava como necessidade processos de construção de uma identidade nacional. O filme foi escolhido pelo próprio INC para participar dos festivais internacionais de San Sebastian e Karlovy Vary.

A Truca Filmes, por sua vez, que depois recebeu o nome de Makro Filmes, foi responsável pela produção dos longas-metragens ficcionais *O dia marcado* (1970), dirigido por Iberê Cavalcanti e *O leão do norte* (1974), dirigido por Carlos del Pino. Mais ao final da década de 1970, José Petrillo, sócio da Makro Filmes, dirige uma série de documentários no interior do estado de Goiás, alguns sob encomenda do próprio governo estadual. Neste segundo cenário, temas particulares dos costumes, modos de vida, tradições, imagens do interior goiano e da jovem capital do estado, tornaram-se objeto de interesse dos realizadores. Também ligados às outras atividades artísticas em plena ebulição na vida cultural do estado, como o teatro e a literatura, os diretores, produtores e atores dos filmes figuraram na lista dos Inquéritos Policiais Militares para apurar as atividades subversivas em Goiás e viveram com as atividades sob a vigilância do regime. Ainda assim, adquiriram certa liberdade para adentrar na atividade cinematográfica mais profissional, inclusive construindo uma proximidade com o INC e a Embrafilme, mostrando que a relação entre o setor cultural e a ditadura foi complexa no estado de Goiás.

Em 1977, ao mesmo tempo que a produção de filmes de ficção em moldes industriais entrou em um certo hiato, o cineclubismo retornou à cena, e estudantes ligados aos Centros Acadêmicos e ao Diretório Central dos Estudantes da UFG, criaram o Cineclube Antônio das Mortes (CAM). O cineclube foi responsável tanto por exibições e debates sobre cinema, dando preferência a filmes da Nouvelle Vague, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, quanto pela realização fílmica. O CAM figurou como uma das estratégias de reaproximação de estudantes e rearticulação do movimento estudantil na capital goiana no momento onde o regime militar começou a transição para uma reabertura democrática (Cunha, 2001). Sobre a história do cineclube, há o trabalho de Marina Campos<sup>56</sup>, contudo, os filmes e seus sentidos específicos ainda não foram estudados e podem revelar camadas sobre os modos de vida, práticas e ideias de uma juventude que viveu sob o regime militar.

Vale destacar que, aqui, há também dificuldades postas às pesquisas que trabalham com o cinema em Goiás. Enquanto houve, nos últimos anos, uma expansão das pesquisas sobre cinema partindo das mais diversas disciplinas em todo o território nacional, as políticas de acervo e de preservação não seguiram o mesmo movimento. A dificuldade de acesso aos filmes goianos, que, quando disponíveis em acervos, encontram-se nas cinematecas do Rio de Janeiro e São Paulo, faz com que o filme raramente se constitua como fonte. Essa perspectiva impõe uma série de limitações aos pesquisadores e também é expressiva de como a memória do estado tem sido preservada.

Existem vários caminhos a serem traçados nas pesquisas que constituem a relação cinema e história. O filme, pelas próprias características da linguagem cinematográfica, pode lançar luz a aspectos do regime militar em Goiás ainda pouco explorados na historiografia. Ao mesmo tempo, mesmo que os estudos de cinema existam de forma apartada da história, uma compreensão profunda dos filmes só é possível localizada no tempo em que esses foram produzidos. A realidade, no estado, foi captada de forma diversa pelas lentes daquelas e daqueles que, de forma profissional ou amadora, produziram filmes para documentar, inventar ou intervir no mundo entre os anos de 1964 e 1985.

---

<sup>56</sup>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.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. São Paulo: Papyrus, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme.** Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2010.
- BARROS, José D'Assunção (org.). **Cinema-História.** Rio de Janeiro: LESC, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro:** propostas para uma história. São Paulo: Companhia Das Letras, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema marginal?** Folha de São Paulo 10 de junho de 2001, acessado em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>.
- BLANK, Thais Continentino. Cavação e cinema doméstico: rupturas e continuidades em imagens de família. **Significação:** Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 159-178, 2018.
- 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.
- BRAGHINI, Katya Mitsuko Zuquim. A história dos estudantes “excedentes” nos anos 1960: a superlotação das universidades e um “torvelinho de situações improvisadas”. **Educar em Revista,** Curitiba, v. 51, n. 1, p. 123-144, jan./mar, 2014.
- CASTRO, Rui. **Um filme é para sempre:** 60 artigos sobre cinema. Org.: Heloisa Seixas. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CHAMMAS, Eduardo Zayat. **A ditadura militar e a grande imprensa:** os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural:** entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1987.
- CORBISIER, Roland. **Formação e problema da cultura brasileira.** Rio de Janeiro: ISEB, 1958.
- CUNHA, Bruno Domingues. **História da Esquerda em Goiás (1960-1979).** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.
- CUNHA, Marla Cardoso Oliveira. **“Vou te contar uma história”** – estudo a partir do filme Simeão, o Boêmio, de João Bennio. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2011.

FOSTER, Lila Silva. Matizes da cultura jovem: imagens e imaginários em torno do Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/MESBLA. **Estudos Históricos** [Recurso Eletrônico]. Rio de Janeiro, v.34, n.72, jan./abr. 2021.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, p.127-62 – 2004.

GOMERY, Douglas; ALLEN, Richard. **Film history: theory and practice**. Boston: McGraw-Hill, 1993.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial. *In*: CALIL, Carlos Augusto (org). **Uma situação colonial?** 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos – o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Karla. **Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina**. *Revista Famecos*, v. 24, n. 1, jan-abr, 2017, p. 1-18.

IBESP - INSTITUTO BRASILEIRO DE ECONOMIA, SOCIOLOGIA E POLÍTICA. Para uma política nacional de desenvolvimento. *In*: SCHWARTZMAN, Simon (sel. e introd.). **O pensamento nacionalista e os “Cadernos de Nosso Tempo”**. Brasília: UNB/Câmara dos Deputados, 1979. p. 171-273. (Biblioteca do pensamento político republicano).

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. *In*: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história**. Salvador/ São Paulo: EDUFBA/ Ed. UNESP, 2009.

LEÃO, Beto. **Centenário do cinema em Goiás**. Goiânia: Kelpes, 2010.

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

MACIEL, David. **A esquerda goiana nos anos 60/70: do nacionalismo estatista à luta contra a ditadura militar**. OPSIS, Catalão-GO, v. 14, n.1, p. 359-377 – jan/jun, 2014.

MAIA, Cláudio Lopes. **Os donos da terra: a disputa pela propriedade e pelo destino da fronteira – a luta dos posseiros em Trombas e Formoso 1950/1960**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, 2008.

MARTINI, Renato Ramos. Os intelectuais do ISEB, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta. *Aurora, Marília*, v. III, n. 5, dez. 2009. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/aurora>. Acesso em: 21 mar. 2023.

MARTINS FILHO, João Roberto. O movimento estudantil na conjuntura do golpe. *In*: TOLEDO, Caio Navarro (org.). **1964: Visões Críticas do Golpe**. Campinas: Editora da Unicamp, pp 75-81, 1997.

MELO, Orlinda Maria de Fáima Carrijo. **A invenção da cidade: leitura e leitores.** Tese (Doutorado em Educação). Universidade de Campinas, 2002.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org). **O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais.** São Paulo: Intermeios, 2018.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar.** 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro.** São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira (1964-1985)** – Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

NUNES, Caroline Gomes. **A repressão aos estudantes, professores e funcionários na Universidade Federal de Goiás durante a ditadura militar (1964-1979).** 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro,** volume 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

REIS, Daniel Aarão. 1968, o curto ano de todos os desejos. *In:* GARCIA, Marco; VIEIRA, Maria Alice (org.) **Rebeldes e Contestadores. 1968: Brasil, França e Alemanha.** São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2008.

REIS, Daniel Aarão. A ditadura faz cinquenta anos: história e cultura política nacional-estatista. *In:* REIS, DA; RIDENTI, M; MOTTA, RPS. **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964.** Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. Breve recapitulação de 1968 no Brasil. *In:* GARCIA, Marco; VIEIRA, Maria Alice (org.) **Rebeldes e Contestadores. 1968: Brasil, França e Alemanha.** São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2008.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira.** São Paulo, Editora UNESP, 2010.

ROLLEMBERG, Denise. Definir o conceito de Resistência: dilemas, reflexões, possibilidades. *In:* QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise. (org.). **História e memória das ditaduras do século XX** – Volume 1. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

ROMÃO, Samuel Leite Fonseca. **Escrita urbana: a cidade como protagonista da resistência contra a ditadura militar brasileira.** Temporalidades – Revista de História, v. 14, n. 2, set. 2022/jan. 2023.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. **Especiaria**: Cadernos de Ciências Humanas, Santa Cruz, v. 10, n. 17, 2007.

SETEMY, Adrianna. **Entre a revolução dos costumes e a ditadura militar**: as dores e as cores de um país em convulsão. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

SILVA, Camila de Jesus da. A experiência das esquerdas que lutaram contra a ditadura militar em Goiás (1960-1972). 2022. 330 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

SILVA, Jiordana Branquinho. **Da subestimação ao protagonismo político**: as mulheres militantes do Partido Comunista Brasileiro em Goiás durante a ditadura militar (1964-1985). 2022. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

SILVA, Túlio Henrique Queiroz. **Cinema em Goiás**: quando tudo começou... (1960-1970). 2018. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2018.

TSETUNG, Mao. **Obras escogidas de Mao Tsetung**. Pekin: Ediciones em lenguas extranjerias, 1977, t. V. Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/IPT56s.html>. Acesso em: 16 de janeiro de 2023.

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.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo**. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura)- Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

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

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

## FILMOGRAFIA

A FRAUDE. Direção de Jocelan Melquiades de Jesus. Goiânia, 1968, 30 min, son., P&B., 16 mm.

## FONTES

15 MILHÕES para os excedentes. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1967, seção 1, p. 10.

"A FRAUDE." Correio Braziliense, Distrito Federal, 29 de outubro de 1968, p. 10.

A PROCURA do ângulo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1968, 1º caderno, p. 5.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.64095809, “UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS”, 1964.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.65096294, “ATIVIDADES DO REITOR DA ‘UFG’ – GERALDO J. DE QUEIROZ”, 1965.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.65096805, “RELAÇÃO DE PESSOAS RELACIONADAS COM O PROCESSO SUBVERSIVO ESTUDANTIL DESENVOLVIDO PELA UNE E PELA USES SOB ORIENTAÇÃO DAS UIE, PCUS, PCB E AP, ATÉ O EVENTO REVOLUCIONÁRIO DE 31 MAR 1964, CLASSIFICADAS PELO QUE FOI POSSÍVEL AO IPM/UNE-UBES-1965 APURAR.”, 1965.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.69001267, “PANFLETO AOS SECUNDARISTAS E AO POVO”, 1967.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.70014920, “SABRY FALLUH”, 1970.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.73064194, “ITURIVAL NASCIMENTO – DEP. EST. MDB/GO”, 1973.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.EEE.81008548, “MARA PÚBLIO DE SOUZA”, 1972.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.82001715, “7 DE SETEMBRO EM GOIÂNIA”, 1968.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.82001717, “ALUNOS EXPULSOS REALIZAM ASSEMBLÉIAS ESTUDANTIS – UMES”, 1968.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.82001721, “CONSELHO DA UBES”, 1968.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.82001769, “SUBVERSÃO NA FACULDADE DE DIREITO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS”, 1983.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.82001905, 1968.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.83005235, “SECRETARIA DE EDUCAÇÃO DE GOIÁS; LIVRO ‘O COMETA DE HALLEY’, 1971”.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.83005822, “EGÍDIO TURCHI MOVIMENTAÇÃO DE SUBVERSIVO”, 1975.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.RRR.83006130, “PROJETO RONDON EM GOIÁS”, 1972.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.72049300, “IPM/GOIÁS/1964 E IMP/UNE/UBES/1965-GOIÁS E DF”, 1972.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.72046031, “PROJETO RONDON”, 1972.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.80006028, “CARLOS ALBERTO ROCHA PINHO”, 1968.

ARQUIVO NACIONAL, SIAN, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.64095809, “UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS”, 1964.

BOSSA nova no Cinema Brasileiro, Glauber Rocha. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, sábado, 23 de março de 1960, suplemento domicinal, p. 3.

CINECLUBE de Goiás virá ao festival de cinema amador do JB com 5 filmes. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1969, p. 10.

COMISSÃO selecionou 28 filmes curtos para o IV Festival JB/Mesbla. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1968, 1º caderno, p. 10.

CONVÊNIO permitirá aproveitar excedentes de vestibulares. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 de março de 1967, 1º caderno, p. 11.

DOM Fernando condena incineração de provas. Correio Braziliense, Distrito Federal, 16 de fevereiro de 1968.

ENCONTRO em Brasília decide sobre problema de excedentes. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 26 de março de 1967, 1º caderno, p. 14.

ESTUDANTES goianos pedem que MEC anule por fraude o vestibular de medicina. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1968, p. 17.

EXCEDENTES aguardam. Correio Braziliense, Distrito Federal, 2 de abril de 1968, p. 4.

EXCEDENTES de média 4 serão matriculados. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1967, p. 10.

EXCEDENTES de medicina recuperam ano perdido. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1967, 1º caderno, p. 33.

EXCEDENTES tem concentração. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 3 maio 1967, p. 11.

FACULDADES recebem primeira cota da verba para excedentes. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1967, 1º caderno, p. 7.

FILME goiano ao IV Festival JB/Mesbla encontra solução para problema do excedente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1968, p. 5.

GOIÂNIA MOSTRA CURTAS, 1, 2001. **Catálogo Oficial**. Coordenação geral Maria Abdala; realização Instituto de Cultura e Meio Ambiente. Goiânia, 2001.

GOIÁS também adota prova eliminatória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1968.

GOIÁS presente ao festival de cinema amador. *Correio Braziliense*, Distrito Federal, 3 de setembro de 1968, p. 8.

MANIFESTAÇÕES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1967, 1º caderno, p. 16.

MEC estabelece um vestibular para as universidades. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1967, 1º caderno, p. 16.

MEDICINA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1967, 1º caderno, p. 7.

NASCE um cinema com o festival-JB 60. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1966, caderno B, p. 5.

NOVO encontro com o cinema amador. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, domingo, 3 de novembro de 1968, caderno B, p. 4.

NOVAS vagas de medicina têm obstáculos. *Correio Braziliense*, Distrito Federal, 11 de fevereiro de 1969, p. 11.

O QUE há pra ver terça-feira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1968, p. 7.

TARSO dá 24 horas para a faculdade de medicina de Goiás aceitar excedentes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1967, 1º caderno, p. 11.

TARSO exige matrícula dos excedentes das universidades. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1967, 1º caderno, p. 7.

TARSO faz acordo com a Medicina de Goiás para aproveitar excedentes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 maio de 1967, 1º caderno, p. 4.