

## INQUIETUDE E TRAGÉDIA.

### O cinema experimental em Florianópolis (1968 a 1976)

SISSI VALENTE PEREIRA\*

A cidade de Florianópolis é comumente vista e representada como lugar de belezas naturais e misticismos, temas recorrentes em sua produção artística e cultural. A ponte Hercílio Luz, o mar e os barcos pesqueiros, o vento Sul, as bruxas e outras lendas e a vida pacata da cidade são os principais temas elencados pela produção artística local – na pintura, escultura, desenho, literatura e cinema, entre outras – do século XX, característica que se intensificou a partir da década de 80. Esta comunicação trata de três filmes realizados na cidade, entre as décadas de 60 e 70: os curtas de ficção *Novelo* (1968) e *A Via Crucis* (1972) e o documentário *Olaria* (1976), cujo conteúdo formal e narrativo difere profundamente das representações usuais da produção cinematográfica local, em que predominam os temas inspirados nas lendas e na exaltação da paisagem ilhoa. Tais produções resistem ao tempo, praticamente à margem da história oficial do cinema local, na qual somente o filme *O Preço da Ilusão*, de 1957, costuma ser citado como produção mais antiga. A coleção *Curtas Catarinenses*<sup>1</sup>, que propõe um panorama da produção de curtas-metragens da cidade, dispõe em seus três volumes, somente de curtas datados de 1982 em diante.

O vácuo na história da produção de cinema da cidade coincide com o caráter peculiar destes três filmes, que não exaltam e nem enquadram a paisagem da cidade em panorama, muito menos tratam de lendas ou mistérios. Envoltos numa atmosfera sombria e angustiante, os personagens de *Novelo* e *A Via Crucis* vivem dramas existenciais e cerceamento de liberdade, em narrativas permeadas pelo niilismo existencialista e por uma veia socialista e que discutem o papel do indivíduo na sociedade que se configurava com a consolidação da ditadura. Com o uso de enquadramentos fechados e cortes bruscos entre os planos, a estética dos filmes parece querer complementar uma atmosfera de prisão também sugerida nas narrativas. Por sua vez, o documentário *Olaria*, ao dar voz ao “personagem” oleiro, denuncia o eminente

---

\* Sissi Valente Pereira é mestrande pelo Programa de Pós-Graduação em História/UFSC. Agência Financiadora: CAPES.

<sup>1</sup> Coletânea de curtas-metragens produzidos em Santa Catarina, nos últimos 15 anos, distribuídos nos três volumes da coleção.

fim das olarias de São José (cidade satélite de Florianópolis), diante do crescente processo de industrialização. Nesta comunicação, pretendo elencar os aspectos da constituição formal e estética destes filmes que os alinham com uma perspectiva de cinema político de vanguarda. Considero importante este resgate, já que os movimentos de vanguarda foram comumente marginalizados em seus contextos de ação e, no caso da história do cinema da Ilha, mergulharam completamente no esquecimento. Antes, porém, sintetizo algumas prerrogativas para o estudo do cinema pela História, utilizadas nesta pesquisa.

### **Cinema e História**

No cinema, intencional e ideologicamente, a representação é proposta muitas vezes como um reflexo objetivo do real, através de um discurso cinematográfico especializado na “imitação” de situações realmente vividas, escondendo seus mecanismos de simulação. É o que chamamos de decupagem clássica<sup>2</sup>. A cinematografia se deparou, por vezes em sua história, com a questão da captação de uma realidade objetiva pela câmera, devido à incrível capacidade de simulação de movimento proposta pelo cinematógrafo. Até mesmo entre alguns movimentos de vanguarda desde a década de 20, que propunham a definição de uma linguagem específica para o cinema, assumindo seu caráter de discurso visual montado, a questão da apreensão do real em sua pureza estava colocada de diferentes maneiras. Dziga Vertov acreditava na pureza da imagem filmada e creditava somente à montagem o ato de manipulação, por isso se utilizava somente de imagens documentais. Já o neo-realismo italiano, mesmo em ruptura com o cinema *hollywoodiano* clássico, propunha a representação naturalista da realidade, muito embora a buscasse através de meios próprios: encenações do cotidiano em enredos simples e com atores não profissionais que muitas vezes representavam papéis inspirados em suas próprias vidas. Assim, seguindo um caminho inverso ao cinema comercial, os filmes neo-realistas pretendiam servir como testemunhos de um ambiente social, numa tentativa de aplicar à ficção procedimentos do cinema documentário.

---

<sup>2</sup> O conceito de decupagem clássica se refere a um modelo de montagem que “esconde” os elementos formais do filme para sugerir uma representação objetiva, sem assumir a montagem como discurso construído.

Praticar a representação intencionalmente *como espelho da coisa representada* é um caminho estético buscado pelas artes, pelo menos desde a tradição renascentista, quando esta intenção surgiu sob a influência do racionalismo cientificista da modernidade. A fotografia e o cinema simbolizam este ideal a partir de sua correspondência mimética com o representado. No bojo da revisão de paradigmas na historiografia da segunda metade do século XX e a partir da aceitação de um posicionamento diante do mundo dotado de intencionalidades, o historiador não mais considerou a fonte como representação objetiva de um passado e sim como uma construção. O estudo do cinema se insere tardiamente nesta concepção, devido à permanência de seu estatuto como um duplo do real. Estudiosos atuais assumem a posição do cinema como discurso composto por imagens e sons, montados a partir da intencionalidade de uma fonte produtora. O caráter ficcional é atribuído tanto ao documentário quanto à ficção propriamente dita. Portanto, numa análise do filme devemos nos ater à sua materialidade imediata, formada pela sequência de imagens montadas de acordo com uma lógica própria, produtora de sentidos diversos. Para um estudo do filme, devemos considerar os elementos que compõem a sua produção de sentido – iluminação, movimentos de câmera, enquadramento, montagem, som e trilha sonora, entre outros – e sua articulação:

*Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançada depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe. O relevante ou irrelevante não é um dado que a priori podemos estabelecer na análise filmica a partir de nossos conhecimentos anteriores. Com esse movimento, evitamos o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-lo. Dessa forma, impedimos que o cinema seja sufocado pela pesquisa histórica...(MORETTIN, 2007: 63)*

Tratar o filme como fonte historiográfica pressupõe um olhar atento às significações inerentes às características da linguagem imagética, pois muito do passado que não foi dito em palavras, foi dito em imagens. Voltemos agora à Ilha de Santa Catarina.

## **A Ilha com ares modernos**

No cenário artístico, a Ilha começa a ter “ares modernos”, com o surgimento do Círculo de Arte Moderna, em 1947. Florianópolis entra então (tardamente) no cenário do movimento modernista nacional. O grupo, composto por poetas, artistas, literatos e intelectuais, passou a movimentar a capital, criando um cineclube, encenando peças de teatro (Sartre, Pirandello e Bernard Shaw), com a edição da Revista Sul (periódico literário) e, por fim, com a realização do primeiro longa-metragem da cidade, o filme *O Preço da Ilusão*, de 1957. Ex-integrantes do Grupo Sul, em 1962, organizaram a *1ª Semana do Cinema Novo Brasileiro*, com a presença ilustre de Paulo Emílio Sales Gomes.

Nas décadas de 60 e 70, a pacata Ilha de Santa Catarina, pouco atuante no cenário nacional, sem uma economia forte e com pequeno crescimento populacional, passava por transformações. A fundação da Universidade Federal de Santa Catarina, a transferência da sede da Eletrosul para a capital, a implantação da BR 101, ligando a capital às demais cidades do Estado, foram transformações estruturais que, além de promoverem súbito aumento populacional, desencadearam o processo de especulação imobiliária, hoje bastante intensificado e visível. O aterro da baía sul e a construção da ponte Colombo Salles, na década de 70, também foram intervenções que modificaram profundamente a dinâmica da cidade, afastando o mar do centro e retirando-o da convivência diária com os moradores, moldando assim, um estereótipo de cidade grande para a Ilha.

A nova geração de artistas e intelectuais, inspirados pela experiência de renovação das artes locais inaugurada pelo Grupo Sul, alçou vôos um pouco mais altos e ousados. Até então, predominava nas artes plásticas a representação figurativa, sob o discurso modernista de valorização do local e da cultura popular. Mesmo no filme *O Preço da Ilusão*, de inspiração neo-realista, ainda havia a preocupação latente de registro da cidade, de suas belezas naturais e seu folclore. Em 1969 surge o Grupo Noss'Arte, formado por artistas com tendências surrealistas e abstratas, alunos de Sílvio Pléticos, pintor iugoslavo que veio para o Brasil durante a Segunda Grande Guerra. Pléticos trouxe a Florianópolis, na década de 60, influências dos movimentos de vanguarda europeus e ampliou o universo dos artistas locais, que abandonaram o figurativo como pressuposto para a representação. Foi um período de renovação estética

na capital, cujos artistas, diante da impossibilidade de se expressarem politicamente, buscaram fazê-lo através das artes, experimentando novos conceitos e técnicas.

O grupo que realizou os filmes aqui relacionados era formado, em sua maioria, por estudantes da Universidade Federal, que se uniram para produzir filmes amadores, incentivados pelos festivais de curtas metragens que existiam no Brasil. Pedro Bertolino era crítico literário, professor de filosofia, poeta concretista e especialista em Sartre e existencialismo; Gilberto Gerlach era estudante de engenharia civil, fotógrafo, cinéfilo, crítico de cinema e fundador do cineclube *Nossa Senhora do Desterro*<sup>3</sup>; Pedro Paulo de Souza era estudante de administração, amante de cinema e ópera; Ady Vieira Filho, também estudante de administração, era militante estudantil, membro do Partido Comunista e fundou o Mini Mercado de Artes (uma galeria); Nelson dos Santos Machado era estudante de sociologia (tornou-se professor da UFSC, hoje aposentado), fotógrafo e artista plástico (foi aluno de Sílvio Pléticos)<sup>4</sup>. Pedro Bertolino também participava do movimento de poema Processo e Concreto no Rio de Janeiro e São Paulo e trouxe para Florianópolis o conceito da nova técnica, por meio de diversos artigos publicados no periódico local *Ilha*<sup>5</sup>.

O objetivo desta pequena exposição de datas e eventos é o de sintetizar o ambiente intelectual da cidade nas décadas de 60 e 70. Os artistas locais, ao “fugirem” da tradição figurativa nas artes plásticas, do poema parnasiano e da estética do cinema clássico *hollywoodiano* (como veremos), demonstram uma inquietude e um desassossego que corresponderiam aos diversos movimentos nas artes de vanguarda do mundo todo durante os “anos de chumbo”.

Impulsionados pela descoberta inesperada de um acervo de câmeras e projetores abandonados no subsolo da Biblioteca Central da Universidade Federal (fruto de um intercâmbio entre a UFSC e uma universidade da Alemanha Oriental antes da

---

<sup>3</sup> Fundado em 1968, com o nome de *Cineclube da Engenharia*, passou a se chamar *Nossa Senhora do Desterro* em 1972, data de sua oficialização junto à Embrafilme. O cineclube funciona até hoje, no Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis.

<sup>4</sup> Participaram também das produções, Fernando da Silva e Débora Duarte (esposa de Nelson Machado na época), com os quais não tive contato, pois não moram em Florianópolis há muitos anos.

<sup>5</sup> *Ilha* e *Imprensa Nova* foram dois importantes periódicos de expressão local, que discutiam basicamente literatura, mas que falavam também de política (muito pouco), de cinema e generalidades. Circularam na cidade nas décadas de 60 e 70.

ditadura<sup>6</sup>), o grupo de estudantes pediu autorização para utilizar o material e decidiram fazer cinema. O primeiro filme a ser rodado foi *Novelo* (em 1968), com o objetivo de participar do *4º Festival de Cinema Amador Jornal do Brasil/Mesbla*, no Rio de Janeiro. O filme ganhou Menção Honrosa no festival. *A Via Crucis* e *Olaria* foram rodados com a utilização do mesmo material, só que por outro grupo, formado por estudantes do Diretório Central dos Estudantes da UFSC e encabeçados por Nelson dos Santos Machado e Débora Duarte. *Olaria* participou da *V Jornada Brasileira de Curta Metragem*, em 1976, em Salvador.

### **Narrativa de *Novelo***

O filme *Novelo*, de 1968, formato 16mm, tem duração de 16 minutos<sup>7</sup>. O primeiro curta-metragem de ficção realizado em Florianópolis é um filme hermético na utilização dos procedimentos narrativos. Sem diálogos, é composto por cenas sem significado claro, com enquadramentos de câmera fechados, que mostram instantes do cotidiano do protagonista. A trilha sonora é de música erudita: Igor Stravinsky, Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos. O filme, já na apresentação dos créditos, provoca certo estranhamento com os títulos intercalados a cenas disformes e fora de foco, que logo se tornam imagem de fetos e espermatozoides de uma série de quadros do pintor Hassis<sup>8</sup>. A representação de fetos instaura um clima sombrio à película. No início, vemos o personagem, em sua biblioteca, lendo uma frase em um livro de Martin Heidegger<sup>9</sup>: “Os valores não são, eles valem...” Após a leitura da frase, ele abandona a Bíblia no lixo. Surge a imagem da Catedral de Florianópolis desestruturada, como se estivesse desmoronando (por um efeito de filmagem). Uma gilete se aproxima de seu pescoço movendo-se sozinha, numa cena de grande tensão sugerida pelo *close* na gilete, que parece flutuar. Ele surge deitado na cama, de olhar distante e aparência angustiada. Imagem de um bebê sendo retirado da lama. De carro, ele sai de casa e passa por um

---

<sup>6</sup> Ainda é obscura a origem destas câmeras, pois houve uma enchente (que também danificou a maioria delas) onde a documentação de sua procedência provavelmente se perdeu.

<sup>7</sup> O filme foi realizado por Pedro Paulo de Souza, responsável pela direção, roteiro e sonoplastia, Pedro Bertolino, autor do argumento, Ady Vieira Filho, produtor e ator, Fernando da Silva, ator e Gilberto Gerlach, fotógrafo e co-diretor.

<sup>8</sup> Hiedy de Assis Correa, desenhista, pintor e autodidata, atuou como artista plástico em Florianópolis a partir do final da década de 1940 até falecer em 2000.

<sup>9</sup> A frase está presente no livro “O Ser e o Tempo”, de Martin Heidegger.

engarramento na ponte Hercílio Luz (que não é mostrada em panorama, mas também sob planos fechados, que enfocam sua estrutura metálica sem definir sua forma amplamente conhecida). Passeia desinteressado pelo centro da cidade diante de uma multidão anônima (efeito da filmagem em planos fechados, que sugerem um ambiente abarrotado e confuso: pessoas passam entre a câmera e o personagem e há muita interferência de árvore e carros). Em outro ambiente, mais arejado e deserto (um antigo cais, no centro da cidade) encontra um amigo, com quem trava uma conversa tensa (com muitos cortes na sequência, sugerindo uma atitude de urgência). O protagonista mostra-se fechado e taciturno, contra a atitude de seu amigo, de roupas claras e gestos amplos. O segundo parece querer convencê-lo de algo, mas não consegue. O protagonista dirige por uma estrada rústica até chegar à praia, onde, ao sair do carro, abandona no chão a chave, sem trancá-lo. Aparece em outro plano contemplando o mar (os planos agora são mais abertos, mostrando o horizonte e o mar). Surge a imagem de camisinhas usadas, e pílulas anticoncepcionais, na grama e tomadas por formigas. Ele aparece nu à beira mar, em meio às pedras, em posição fetal. Sucedem-se vários planos diferentes do personagem na mesma posição, mas em lugares diversos da praia. A imagem perde o foco aos poucos. FIM.

### **Narrativa de *A Via Crucis***

O filme *A Via Crucis*, de 1972, no formato 16mm, tem duração de 10 minutos<sup>10</sup>. *A Via Crucis* também é um curta-metragem de características herméticas em sua narrativa. De enredo mais obscuro, é dada maior ênfase na justaposição de planos, que compõem um conjunto de significações mais subjetivo. O filme faz uma alusão à tragédia bíblica, encenando a crucificação do indivíduo moderno, através dos episódios da Via Crucis. Intituladas já nos créditos iniciais do filme, as Estações da encenação franciscana da Via Crucis representadas são: Condenação, Caminho da Cruz, Queda, Encontro, Flagelação e Morte. O filme tem início com uma imagem panorâmica do centro da cidade de Florianópolis, visto de um trapiche. Na cena seguinte, uma rua movimentada, com muito trânsito de pessoas (cena escura devido ao uso de *contra-*

---

<sup>10</sup> O filme foi realizado por Nelson dos Santos Machado e Deborah Cardoso Duarte, que assinam a direção e fotografia. José Henrique Moreira, Álvaro Reinaldo de Souza, Ester Brattig, Marcus Brattig, Olinda Machado, Vera Collaço, Nei Gonçalves e Yara Koneski Abreu, membros do Diretório Central dos Estudantes da UFSC, participaram como atores da ficção. Pedro Bertolino foi o autor do argumento.

*luz*<sup>11</sup>; a não identificação da fisionomia dos personagens nas cenas de *contra-luz* é bem presente em toda a película). O protagonista aparece de costas e várias mãos lhe apontam o dedo indicador (ênfase nos dedos com *closes*). Uma sucessão de planos com imagens que sugerem a sensação de prisão: um rato em uma jaula, crianças brincando atrás das grades de um parque e um ônibus em movimento com os passageiros vistos pelas janelas. Cenas de operários em uma construção: homens com enxadas, cenas de esforço físico, pés descalços cavando na lama (são mostrados sem características individuais: seus rostos não aparecem, são vistos por planos fechados, que cortam detalhes das cenas para mostrá-las de maneira genérica). O personagem principal sobe escadas em direção a uma grande porta (da Catedral de Florianópolis), enquanto esta se fecha em sua frente, antes de ele conseguir alcançá-la. Uma mulher corre pelo lado de fora de um grande prédio, em tentativas frustradas de abrir suas várias portas, num ritmo desesperado (sugerido pelos movimentos da câmera, bruscos e agitados, que simulam às vezes o seu olhar). Na sequência seguinte, vemos a mesma mulher, agachada e cabisbaixa. Seguem-se mais cenas de construção com máquinas e homens trabalhando. O protagonista encontra duas mulheres, aproxima-se delas e ajoelha-se diante de seus pés. Na praia, ele e uma mulher (da cena anterior) dão risadas e se dão as mãos. Alguns homens de terno e gravata aparecem, cortam os cabelos do protagonista e rasgam sua camisa. Cena de um apito de fábrica tocando. *Close* no rosto de um senhor de olhar curioso, ofuscado pelo sol e com dedos na boca. A unha do personagem é arrancada. Uma mulher idosa dá gargalhadas. Um motorista dentro de seu carro buzina freneticamente. Aparece uma sirene de um carro de polícia e seu som se mistura a um barulho de multidão. Uma mulher idosa olha com desdém. A confusão das cenas anteriores (aliadas à música perturbadora e inconstante do compositor alemão Karlheinz Stockhausen) são substituídos pelo silêncio. O protagonista surge deitado no asfalto, vestindo somente uma tanga branca, de braços abertos (em uma alusão à posição de Jesus Cristo na cruz). A imagem da cidade reaparece e se repete sob diversos ângulos. FIM.

---

<sup>11</sup> Técnica de filmagem ou fotografia que posiciona a câmera contra a luz natural, produzindo um efeito de contraste mais acentuado entre luz e sombra.

### **Narrativa de *Olaria***

O filme *Olaria*, de 1976, formato 16 mm, tem duração de 10 minutos<sup>12</sup>. *Olaria*, ao contrário dos outros curtas de ficção, é um documentário que fala das olarias da Ponta de Baixo, em São José, cidade satélite de Florianópolis. O filme molda sua narrativa a partir do depoimento de Seu Ricardo, dono de uma das três olarias que na época haviam sobrado, das treze anteriormente existentes, segundo o relato presente na película. A fala de Seu Ricardo não foi sincronizada com as imagens de seu depoimento. Ela é apresentada como uma narração do documentário e relata o processo de desaparecimento das olarias devido ao aumento do custo de vida (provocado pelo crescimento da cidade, aumento do IPTU) e da concorrência com produtos industrializados. Ele conta como criou seus nove filhos com o fruto de seu trabalho na olaria; que todos os nomes de seus filhos iniciam-se com a letra “o”; que todos estudaram e que estão em melhores condições do que se tivessem seguido o ofício do pai. As imagens, por sua vez, mostram todo o processo de manufatura dos artefatos de barro, desde a retirada da argila, até tomarem sua forma final.

### **Morte e desilusão: *Novelo* e *A Via Crucis***

Numa análise do filme, deve-se considerar a relação entre a forma e o conteúdo da narrativa. Em qualquer narrativa, não existe conteúdo que seja independente da forma. Como define Ismail Xavier, o cinema de vanguarda queria “... uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica...” (XAVIER, 2003: 129). Para tanto, a utilização dos elementos formais foi peça chave para se construir um novo cinema. Como produzir significações além das estruturas melodramáticas do cinema clássico? Atribuindo novos usos e significados à estrutura formal e estética para propor um cinema reflexivo, crítico e político.

No filme *Novelo*, sem diálogos, o espectador deve extrair da montagem e narrativa um conjunto de significações expresso de forma cifrada e simbólica. “Os valores não são, eles valem...” é a frase que desencadeia no protagonista um processo

---

<sup>12</sup> O documentário foi realizado por Nelson Machado dos Santos e Deborah Cardoso Duarte, que assinam a direção, fotografia e argumento. O roteiro foi concebido em parceria com José Henrique Moreira e Iracema Moreira, membros do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina e a sonoplastia por Deborah Cardoso e Iracema Moreira.

que vai da angústia à desapropriação material e simbólica de elementos presentes em seu cotidiano. O desmoronamento da religião (cena da catedral); a negação da família (cena do bebê na lama); a ideia de suicídio iminente ou morte involuntária (cena da gilete); o rompimento com a civilização e o ambiente urbano (nas cenas do centro da cidade); a fuga para o mar e a destituição de valores materiais (abandono da chave do carro); e a simbologia da posição fetal e da nudez (volta ao útero, sentimento de proteção), são algumas das ideias transmitidas pela película, que compõem o universo angustiante no qual se insere o protagonista. Ele, a todo momento cabisbaixo, exprime seu descontentamento com o mundo e a civilização através de suas atitudes na película e do desfecho de sua história.



**Cena da gilete em *Novelo*.**



***Novelo*. No centro da cidade.**



***Novelo*. Na ponte Hercílio Luz.**



***Novelo*, cena final.**



***Novelo*, cena da catedral.**



***Novelo*. Plano aberto na chegada à praia.**

A influência clara do existencialismo envolve a narrativa e justifica a conduta do personagem: a angústia diante da responsabilidade sobre suas ações o faz decidir a negar a sociedade e sua configuração. Sua atitude representa uma revolta simbólica, individual, de privação. Pode ser considerada uma fuga, mas carrega consigo um ideal de sociedade que se quer e representa também um sentimento coletivo.

Enquanto *Novelo* é contemplativo, o filme *A Via Crucis* é inquietante e perturbador. A trilha sonora de música dodecafônica do compositor alemão Karlheinz Stockhausen, provoca agitação e desconforto. A metáfora da crucificação do indivíduo moderno, com alusões diretas à tortura da ditadura militar, é apresentada de forma cifrada, e de narrativa irregular. São levantadas algumas questões, a partir da

composição das cenas: a questão do trabalho sem valor social (nas cenas de trabalhadores filmados em contra-luz, sem identificação – anônimos); a simbologia das portas que se fecham; a justaposição de cenas de animais engaiolados e crianças num parque com grades; a interrupção do lazer e da livre expressão, quando o protagonista está na praia e é abordado por homens engravatados que rasgam-lhe as roupas e cortam seus cabelos; na cena final de tortura, na qual o personagem é flagelado em público e recebe os olhares de desdém da população. Em *A Via Crucis* temos uma mudança de atitude em relação a *Novelo*: o personagem, que também não se encaixa na configuração social, busca por uma saída, mas é perseguido, torturado e crucificado.



*A Via Crucis*. Condenação.



Criança no parque (ênfase nas grades).



Homem que observa a tortura.



Sequência da tortura (flagelação).



*A Via Crucis*. Cena das portas.



O protagonista crucificado.

As duas narrativas, portanto, possuem final trágico: para os dois personagens, não há meios possíveis de vida na sociedade presente. Em *Novelo*, apesar de o suicídio não ser concretizado na tela, o abandono da chave do carro e das roupas nos indicam que o personagem não pretende voltar. Em *A Via Crucis*, o protagonista é crucificado no asfalto (símbolo do ambiente urbano, da urbanização, industrialização e capitalismo). Na conclusão das histórias não há saída viável, não há final feliz. Há a expressão de um sentimento comum de inviabilidade: a derrota das esquerdas, o imperialismo estadunidense, o cerceamento da liberdade.

### ***Olaria: um documentário crítico***

O documentário *Olaria* se constrói plasticamente a partir da união de duas narrativas: a visual (da montagem das imagens) e a sonora (da montagem da fala do Seu Ricardo). O objetivo é registrar o trabalho artesanal da olaria (em vias de se perder). A abordagem estética e conceitual do filme, ao dar voz ao Seu Ricardo como único narrador sobrepõe a vivência do oleiro a qualquer teoria histórica ou sociológica.<sup>13</sup> Sua fala está dessincronizada com a imagem, devido à falta de experiência no uso das câmeras (segundo depoimentos). Diante disso, foi assumida a falta de sincronia, mesmo quando Seu Ricardo aparece falando.



**A olaria.**



***Olaria. Seu Ricardo.***



***Olaria. Seu Ricardo.***



**A feitura do jarro.**



**Os detalhes da cerâmica.**



***Olaria. O "pilão".***

O oleiro é protagonista do documentário, seu discurso é legitimado pelo papel principal na narração. Ele fala do recente processo de industrialização, do crescimento da cidade e da mudança de sua situação econômica. As imagens, por sua vez, propõem um olhar contemplativo sobre o trabalho dos oleiros, documentando as suas especificidades, os detalhes da produção artesanal. A câmera não realiza movimentos bruscos e não há justaposições frenéticas de planos, tudo é mostrado com calma, da mesma forma como é realizada a feitura do jarro de barro, com cuidado. Os enquadramentos são fechados, em sua maioria, para dar ênfase aos detalhes da

<sup>13</sup> O modelo de documentário chamado *modelo sociológico* estava em voga na época. Ele define generalizações sobre a situação social discutida, encaixando a tese proposta em um modelo fechado, sustentado por estatísticas. (BERNARDET, 2003) Hoje ainda é muito comum não só em documentários mas também em programas jornalísticos.

manufatura. Há também diversos *closes* nos rostos dos trabalhadores. As cenas externas têm planos mais abertos, que mostram o forno da olaria, o local onde amassam a argila (com a ajuda de um cavalo), o quintal onde colocam os vasos para secar. Um panorama da casa, ao longe, com o mar ao fundo, inaugura o espaço ao espectador, no início do filme. Enquanto a montagem das cenas transmite um ritmo lento e constante, que se inspira no cotidiano dos trabalhadores da olaria, contraditoriamente, a narração de Seu Ricardo prevê o fim iminente de seu trabalho. O foco de sua narrativa está na consciência da perda de valor social de sua função como artesão. Seu Ricardo, como um “personagem” real, vive também as consequências do processo histórico, da mesma forma que os protagonistas das duas películas de ficção. Sua trajetória de vida é condicionada por circunstâncias que estão fora de seu controle. O filme deixa isto claro através de sua narrativa e escolhas estéticas. Temos a impressão de que a montagem das imagens quer simbolicamente apreender e eternizar a beleza do processo artesanal da feitura do jarro. Enquanto que a montagem sonora representaria a “dureza” da realidade, que não pode ser modificada.

## CONCLUSÃO

Minha intenção nesta comunicação foi a de posicionar estes filmes como importantes fontes de cinema para o entendimento de um contexto histórico. Através deste exercício de análise, relacionei os pontos que considero mais importantes para definir estes filmes como representantes de um cinema engajado e esteticamente alinhado ao cinema de vanguarda. Poderia relacionar as influências estéticas de correntes cinematográficas, como o neo-realismo, o Cinema Novo, a Nouvelle Vague, o cinema russo, o cinema alemão expressionista, porém, há diversos detalhes das películas muito difíceis de serem descritos ou sintetizados no recorte inerte de frames (o que teria que ser feito num artigo à parte). Esta análise é somente um recorte, no qual tentei sintetizar ao máximo determinadas informações sobre o contexto histórico deixando subentendidos alguns detalhes e referências à história do cinema. Atualmente temos na cidade de Florianópolis uma utilização da produção artística e das representações do folclore local como propaganda turística. Processo que intensifica a especulação imobiliária e a consequente utilização indevida de áreas de preservação ambiental por grandes empreendimentos. E que também expulsa moradores antigos de

locais que se tornam super valorizados. Diante disso, considero importante a retomada da história da produção artística local, não só porque critica este processo, que na época, estava apenas no início, mas também por ser conveniente hoje, o seu “esquecimento”.

## BIBLIOGRAFIA

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. Companhia das Letras: São Paulo, 2003.

CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 10. Disponível em <[http://www.4shared.com/document/i5px-xa-/A\\_Histria\\_Hoje\\_dvidas\\_desafios.html](http://www.4shared.com/document/i5px-xa-/A_Histria_Hoje_dvidas_desafios.html)> Acesso em 10 de dezembro de 2010.

FERRO, Marc. O Filme. Uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (orgs.) História: novos objetos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975. Disponível em <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerro.pdf>> Acesso em 11 de dezembro de 2010.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: MORETTIN, Eduardo; SALIBA, Elias Thomé; CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos. (Org.). História e Cinema. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2007.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.