



Serviço Público Federal  
Ministério da Educação  
**Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE AUDIOVISUAL**

**CARLOS YUKIO KAMIYAMA FILHO**

**O VENTO E A LIBERDADE:  
MASCULINIDADE, MORAL E DESEJO EM  
“O MENINO E O VENTO (1967)”,  
DE CARLOS HUGO CHRISTENSEN**

**CAMPO GRANDE - MS**

**NOVEMBRO /2025**

**FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário  
79070-900 - Campo Grande (MS)  
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>



Serviço Público Federal  
Ministério da Educação  
**Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul**



**O VENTO E A LIBERDADE:  
MASCULINIDADE, MORAL E DESEJO EM  
“O MENINO E O VENTO” (1967),  
DE CARLOS HUGO CHRISTENSEN**

**CARLOS YUKIO KAMIYAMA FILHO**

Monografia apresentada como requisito parcial para aprovação na disciplina Seminário de Pesquisa e Audiovisual II do Curso de Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientador: Prof. Dr Felipe Correa Bomfim

**FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário  
79070-900 - Campo Grande (MS)  
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>



## ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**Título do Trabalho: O vento e a liberdade: masculinidade, moral e desejo em “O menino e o vento” (1967), de Carlos Hugo Christensen**

**Acadêmico:** Carlos Yukio Kamiyama Filho

**Orientador:** Felipe Corrêa Bomfim

**Data:** 27/11/2025

### Banca examinadora:

1. Daniela Giovana Siqueira
2. Júlio Carlos Bezerra

**Avaliação:** ( X ) Aprovado ( ) Reprovado

**Parecer:** A banca ressalta a maturidade do trabalho, a qualidade do texto e a robusta pesquisa documental. Recomenda também a redação de um artigo científico e posterior encaminhamento para uma pesquisa de mestrado.

Campo Grande, 27 de novembro de 2025.

NOTA  
MÁXIMA  
NO MEC

UFMS  
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Felipe Correa Bomfim, Professor do Magistério Superior**, em 27/11/2025, às 16:15, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA  
MÁXIMA  
NO MEC

UFMS  
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Daniela Giovana Siqueira, Professora do Magistério Superior**, em 28/11/2025, às 14:40, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



NOTA  
MÁXIMA  
NO MEC

UFMS  
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Julio Carlos Bezerra, Professor do Magisterio Superior**, em 30/11/2025, às 11:05, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



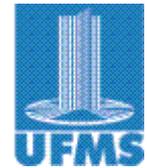
A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufms.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6007566** e o código CRC **6AE6A7EB**.

### COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM AUDIOVISUAL (BACHARELADO)

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade

Universitária Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS



## AGRADECIMENTOS

Entre pausas e recomeços, aprendi que a vida também se monta, como um filme, na persistência de cada corte, e que no fim nos leva a uma obra. Nesses mais de 4 anos de graduação, sofri cortes tanto na pele quanto na alma. Além de gratidão, a palavra que me passou a reger foi a resiliência. A resiliência de continuar mesmo com as adversidades que seguirão no meu corpo para o resto da minha caminhada.

Então começo agradecendo a Deus por me permitir viver e estar aqui após um acidente de carro gravíssimo que trouxe uma lesão medular. Por me permitir andar mais uma vez e continuar a praticar esportes que amo. Por me dar a chance de escrever esse trabalho com assuntos tão importantes e que me tocam no fundo do coração.

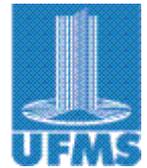
Agradeço aos meus pais e ao meu irmão, que perto ou longe, foram o porto seguro necessário para que eu pudesse me levantar todas as vezes que caí e tive que reaprender a andar. Que me deram forças para continuar e me permitiram concluir essa segunda graduação em uma universidade federal tanto emocionalmente quanto financeiramente.

Aos meus amigos João Vitor Marques, Rafael Figueiredo, Jean Ribeiro Leite e Luís Florêncio, que estiveram por mim quando nem eu sabia que precisava de risadas. Em especial ao meu meu melhor amigo, João, que me acompanhou em todos os dias enquanto estive internado no Hospital após o acidente, mesmo sem que eu pedisse ou esperasse.

Agradeço também ao meu namorado, que me trouxe paz e calma quando mais precisei. O homem que me ajudou a reencontrar o ponto de equilíbrio sempre que eu pensava em desistir. O homem que me trouxe o amor leve e tranquilo.

Aos meus professores e mestres que foram extremamente importantes nessa trajetória acadêmica com os ensinamentos diários e encorajamento, e que me incentivaram a desbravar o caminho da pesquisa em Arte. Aos professores Júlio Bezerra, Régis Rasia, Rodrigo Sombra, Marcio Blanco, Daniela Siqueira, Vítor Zan e demais corpo docente, que quando tive que me afastar para me reabilitar fisicamente, foram extremamente compreensivos.

Ao meu orientador, professor Felipe Corrêa Bomfim, que mesmo não tendo sido meu professor muitas vezes na graduação, foi sinônimo de parceria



e amizade durante todo o processo o tornando o mais leve e natural possível no decorrer destes doze meses de pesquisa.

Agradeço também aos meus colegas de graduação, que fizeram parte desses anos de academia e me fizeram me sentir querido ao voltar para mais uma experiência universitária. Dafne Alana, Gabriela Teodoro, Caleb Luís, Eduarda Caroline, Erica Oliveira, Isabelly Costa, Memphis Landivar, Diego Cardoso, e os demais colegas de curso. Agradeço também aqueles que, por contraponto, me fizeram entender que o profissionalismo e cordialidade não é uma dádiva inerente ao ser humano, e que somos imperfeitos por natureza.

Agradeço aos autores que compõem as referências bibliográficas deste trabalho e outros tantos do nosso país e do mundo que se destinam a estudar e pesquisar gênero e sexualidade. É graças a estes trabalhos que é semeada cada vez mais nas futuras gerações a necessidade de trazer tais assuntos a discussões para igualdade e respeito social.

Por fim, agradeço ao privilégio de poder integrar um espaço de ensino superior público e de referência como a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), onde tive o privilégio de também estagiar, e ao curso de Audiovisual que me acolheu com tanto carinho.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Correio da Manhã - Capa 2º Caderno.....	18
Figura 2 – Reprises e Continuações - Salvyano Cavalcanti.....	19
Figura 3 – Banner de Exibição - Art-Palacio Copacabana.....	20
Figura 4 – Salvyano Cavalcanti - “O Menino e o Vento”.....	22
Figura 5 – Miriam Alencar - “Christensen, O Menino e o Vento”.....	25
Figura 6 – INC escolhe representante para Festival de Moscou.....	27
Figura 7 – Diário de Notícias - Cine Panorama.....	29
Figura 8 – Heron Domingues - “Prêmio do INC Suja Mão de Quem Recebe”.....	31
Figura 9 – Alex Viany - “CPI Para o INC”.....	32
Figura 10 – Veneza recusa “O Menino e o Vento” - Manchete 1.....	34
Figura 11 – Veneza recusa “O Menino e o Vento” - Manchete 2.....	34
Figura 12 – Exibição de “O Menino e o Vento” em Cuiabá (MT).....	37
Figura 13 – Olga Zubarry e Guillermo Battaglia em “El ángel desnudo” (1946).....	39
Figura 14 – Pôster de “A viagem aos Seios de Duília” (1964).....	41
Figura 15 – Juliana, Cristiano e Eduardo deitados nus em “A Intrusa” (1979).....	42
Figura 16 – Capa de “A Morte da Porta Estandarte”, de Anibal Machado.....	43
Figura 17 – José chega de trem à Bela Vista.....	46
Figura 18 – Laura beija José Roberto.....	47
Figura 19 – Todos ficam em silêncio ao ouvir José Roberto.....	49
Figura 20 – José Roberto e Zeca da Curva conversam sem camisa.....	50
Figura 21 – Igreja Católica aparece no fim da rua.....	52
Figura 22 – Homens da cidade entoam canto pelas ruas de Bela Vista.....	56
Figura 23 – Promotor e juiz com Jesus crucificado ao fundo.....	57
Figura 24 – Mário observa José e Zeca em frente à Igreja.....	60
Figura 25 – Mário convoca José para conversa no Morro da Agonia.....	61



Figura 26 – José fica apreensivo com a audácia de Mário.....	62
Figura 27 – Mário esconde os olhos ao depor.....	64
Figura 28 – Laura e José Roberto se encontram no quarto.....	65
Figura 29 – Mulher tenta se aproximar de José Roberto.....	67
Figura 30 – Jovens se compadecem na chegada do engenheiro.....	68
Figura 31 – Laura se apaixona platonicamente por José.....	69
Figura 32 – José Roberto é chamado para depor.....	71
Figura 33 – José testemunha desabamento de mina.....	72
Figura 34 – José e Zeca conversam sobre a natureza do vento.....	73
Figura 35 – José Roberto espera o julgamento no tribunal.....	74
Figura 36 – Zeca tira as calças e fica nu antes de desaparecer.....	77
Figura 37 – José se agarra na árvore e observa Zeca da Curva.....	78
Figura 38 – José Roberto abraça Zeca nu antes do menino desaparecer.....	80
Figura 39 – Laura vê Zeca tomando banho de chuva pelos binóculos.....	81
Figura 40 – José observa Zeca na chuva através dos binóculos.....	82



**Resumo:**

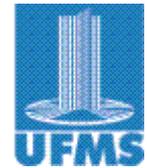
Este trabalho propõe uma análise fílmica do longa-metragem “O Menino e o Vento” (1967), de Carlos Hugo Christensen, investigando de que modo suas construções simbólicas, narrativas e estéticas articulam temas como repressão, masculinidade e desejo. A análise parte do depoimento de José Roberto no tribunal, compreendido como eixo dramático e metafórico que expõe a tensão entre sensibilidade e moralidade, desejo e culpa. A estrutura narrativa ambígua reforça a impossibilidade de uma verdade única, deslocando o espectador para o papel de juiz das versões apresentadas. A pesquisa relaciona estética e ideologia, compreendendo o filme como uma alegoria da moral brasileira dos anos 1960, marcada pela interdição do desejo homoafetivo. “O Menino e o Vento” (1967) revela um retrato da sociedade que julga mais o desejo do que o ato, transformando a repressão em sua verdadeira tragédia.

**Palavras-chave:** Análise fílmica; Cinema brasileiro; Desejo; Moralidade; homossexualidade.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1 - Quando o vento fala: a crítica e a obra de um autor estrangeiro no Brasil	15
1.1 - A homossexualidade na ditadura civil militar, os bastidores e a repercussão de “O Menino e o Vento” (1967)	15
1.2 Carlos Hugo Christensen: um olhar estrangeiro sobre o erotismo, a melancolia e o existencialismo	38
Capítulo 2 - Quando o vento cala: desejo, culpa e moral em “O Menino e o Vento”	43
2.1 - A adaptação literária: do conto à película	43
2.2 - Simbologia católica e a punição moral	51
2.2.1 - As dimensões do pecado: o contraste entre sagrado e profano	54
2.3 - Mário e as nuances do personagem homossexual	60
2.4 - O Feminino como coadjuvante	65
2.5 - A ambiguidade entre sexualidade e sensibilidade emocional	70
2.6 - O julgamento e o prisma da culpa	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	87
ANEXOS	94



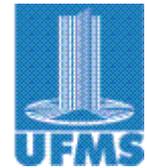
## INTRODUÇÃO

Este trabalho busca analisar o filme longa-metragem brasileiro “O Menino e o Vento”, de 1967, dirigido pelo argentino Carlos Hugo Christensen e decifrar como a homoafetividade é representada na obra cinematográfica descrita. Além, analisa-se o feminino como coadjuvante da trama, as diferentes faces do personagem homossexual e a subjetividade ao qual o tema da homossexualidade é apresentada na trama. Esta última tem caráter imprescindível para causar a ambiguidade sobre o existir ou não da relação entre os protagonistas aos espectadores dos anos 60, o que traz sutileza ao filme para tratar da homossexualidade.

O filme “O Menino e o Vento” (1967) se apodera de escolhas narrativas, de montagem e de linguagem cinematográfica utilizadas pelo diretor Carlos Hugo Christensen com motivação principal de denunciar a homofobia, embasada pela religião, que pairava no imaginário da sociedade brasileira dos anos 60, e que, em certa proporção, ainda existe até os dias atuais. Sendo assim, pode-se considerar o longa-metragem um ponto fora da curva na história da filmografia do Cinema Queer Brasileiro.

A pesquisa adota a metodologia da análise fílmica segundo uma perspectiva crítica, compreendendo o filme como um texto que articula elementos formais, narrativos e simbólicos. Parte-se da concepção de Jean-Claude Bernardet (1994), para quem a análise cinematográfica não deve restringir-se à descrição dos aspectos técnicos ou narrativos, mas investigar como as escolhas estéticas revelam e tensionam estruturas ideológicas.

Ainda na perspectiva metodológica da análise fílmica, autores como Jean-Louis Leurat e Eduardo Morettin destacam que o filme deve ser entendido como um objeto complexo, atravessado simultaneamente por linguagem, estética e contexto histórico. Para Leurat (1988), a análise parte do exame minucioso da materialidade das imagens: planos, enquadramentos, movimentos de câmera,



montagem, uso da luz, cor e sonoridade. Ele propõe que a crítica não se detenha apenas no conteúdo narrativo, mas investigue o cinema como “escritura”, isto é, entendendo como esses elementos constroem sentidos internos à obra, que produz pensamento visual.

Morettin (2005), por outro lado, enfatiza a articulação entre forma fílmica e processos históricos, destacando que a análise deve considerar o filme tanto como produto de um contexto cultural quanto como agente capaz de intervir na memória social. Ao adotar esse método no presente trabalho, busca-se interpretar “O Menino e o Vento” a partir de uma leitura que une a observação rigorosa dos procedimentos formais ao entendimento de como esses procedimentos dialogam com tensões históricas, especialmente no campo da moralidade, da religião e da repressão da subjetividade no Brasil dos anos 1960.

Assim, a leitura do filme “O Menino e o Vento” (1967) busca compreender de que modo a *mise-en-scène*, o som, a montagem e a construção simbólica das imagens contribuem para a produção de sentidos ligados à moral, à religiosidade e à repressão do desejo. A análise, portanto, se orienta pela identificação de signos e referências visuais, que permitem entrever o discurso social subjacente à obra, articulando forma e conteúdo em uma leitura interpretativa.

A obra traz a história do engenheiro José Roberto que, em visita à vila fictícia de Bela Vista, no interior de Minas Gerais, em busca do vento que o fascina, conhece o garoto Zeca da Curva, com o qual compartilha essa mesma paixão por essa força da natureza. Entretanto, o garoto desaparece, e conseqüentemente, José passa por um julgamento aberto ao público pelo sumiço repentino de Zeca.

O primeiro capítulo deste trabalho traça um panorama histórico e crítico sobre a recepção de “O Menino e o Vento” (1967), a partir da pesquisa empírica de matérias e críticas publicadas em periódicos do Rio de Janeiro na década de 1960, encontradas no acervo digital da Hemeroteca Digital Brasileira. Nesse percurso, evidencia-se como o filme foi alvo de leituras divergentes, oscilando entre o reconhecimento artístico e o repúdio, sobretudo quando associado a



temáticas de sexualidade e homoafetividade, com base em excertos de textos críticos. O recorte é feito nos periódicos: *Jornal do Brasil* (RJ), *Correio da Manhã* (RJ) e *Diário de Notícias* (RJ).

Mas antes disso, passaremos brevemente por uma recapitulação histórica sobre o momento político que o Brasil vivia na década de 60 e como a homossexualidade era representada socialmente neste mesmo período, tanto pelas instituições sociais quanto pelo imaginário coletivo, e quais represálias esse recorte de minoria sofria.

Também se observa o papel das instituições estatais e do circuito de festivais internacionais na definição de quais obras representam o Brasil no exterior, revelando um embate entre diferentes concepções de cinema: de um lado, o projeto político e social do Cinema Novo; de outro, um cinema que tangenciava, ainda que de modo sutil, questões de gênero e desejo.

O capítulo também é dedicado à trajetória de Carlos Hugo Christensen, cineasta argentino que construiu uma obra transnacional de grande relevância para o cinema latino-americano. Sua carreira, marcada pela ousadia temática e pela recusa em se filiar a movimentos específicos, se divide entre a fase argentina, notabilizada pelo enfrentamento à censura e pela introdução do erotismo e sexualidade no cinema local, e a fase brasileira, na qual dialogou intensamente com a literatura e com dilemas existenciais e sociais.

A adaptação do conto “O Iniciado do Vento” (1944), de Anibal Machado, para o cinema amplia a dimensão simbólica do vento e a tensão entre repressão e liberdade, reformulando a idade de Zeca para contornar a censura moral da época, ao mesmo tempo em que transforma o adolescente em símbolo de passagem e desejo proibido.

No segundo capítulo, a análise de “O Menino e o Vento” (1967) evidencia como Christensen utiliza símbolos religiosos, como a Igreja, a cruz e os sinos, para construir uma lógica de julgamento moral que transcende a lei, projetando sobre José Roberto uma condenação social e espiritual ligada à sua homossexualidade. O depoimento de José no tribunal evidencia a tensão entre



sensibilidade emocional e pragmatismo. De um lado, a barragem das minas em que trabalhou simboliza a repressão internalizada de seus desejos, de outro, o vento que figura a liberdade reprimida e o vínculo com Zeca da Curva.

Personagens coadjuvantes, como Mário, revelam diferentes facetas do desejo homossexual e da homofobia internalizada. Enquanto isso, figuras femininas, secundárias e muitas vezes passivas, reforçam normas sociais e servem de contraponto narrativo.

Também é discutida a ambiguidade que existe na narrativa no que tange a sexualidade de José Roberto, o que traz a sutileza necessária para o tema no filme. Aprofunda-se a leitura do depoimento de José no tribunal, compreendido como o eixo simbólico e narrativo central de “O Menino e o Vento” (1967). A construção cênica dos silêncios, hesitações e pausas no depoimento de José reforça o caráter simbólico do tribunal como representação da consciência coletiva.

Analisaremos também as escolhas de montagens, que nesta obra, seguem a forma dos *flashbacks* para construir as provas do suposto crime de desaparecimento em questão, mas que também se entrelaça com o relacionamento entre os dois rapazes. Essa construção narrativa aproxima-se do chamado “efeito rashomon”, conceito derivado do filme homônimo de Akira Kurosawa (1950) e trazido por Robert Anderson (2016), no qual a verdade se fragmenta em múltiplos relatos subjetivos e contraditórios.



## Capítulo 1

### Quando o vento fala: a crítica e a obra de um autor estrangeiro no Brasil

#### 1.1 - A homossexualidade na ditadura civil militar, os bastidores e a repercussão de “O Menino e o Vento” (1967)

“O Menino e o Vento” (1967), do argentino Carlos Hugo Christensen, começou a ser produzido em 1966, e lançado oficialmente em 67. Neste mesmo ano, o Brasil já vivia em regime militar ditatorial instaurado em 1964 após golpe de estado que depôs o então presidente eleito João Goulart. O regime foi marcado pela supressão da oposição política, com a perseguição e exílio de intelectuais, artistas e líderes sindicais, além de tortura, censura e prisões.

A homossexualidade também era lida, com o trágico sufixo “ismo”, como um subversão inimiga, até mesmo inspirada no comunismo fantasmagórico que assombrava a direita de então. A relação entre pessoas do mesmo gênero era associada não só com movimentos de direitos humanos mas também como uma onda de subversão social (Cowan, 2014).

Nos anos imediatamente depois do Golpe de 1964, ativistas direitistas de envergadura nacional condenaram a homossexualidade como manifestação da subversão; esta perspectiva apareceu, também, nas principais instituições e publicações do próprio regime, onde teóricos e mesmo forças de seguranças viam no desejo homossexual uma tática da *guerra revolucionária* (o nome doutrinário que os teóricos da contrassubversão deram à espécie de guerra supostamente criada pelos comunistas para destruir) (Cowan, 2014).

No que tange à resposta da crítica ao filme, há opiniões divergentes que podem ser encontradas nos cadernos de cultura dos principais jornais do Rio de Janeiro no fim da década de 60, posterior ao lançamento de “O menino e o Vento” (1967), e que ressaltam esse clima na cultura do país. Os três jornais brasileiros com mais citações ao filme de Carlos Hugo Christensen nos arquivos da Hemeroteca Digital Brasileira entre 1960 e 1969 são: *Correio da Manhã* (RJ), com 58 ocorrências, *Jornal do Brasil* (RJ), com 54 ocorrências e *Diário de*



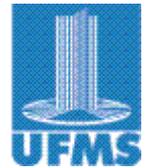
*Notícias* (RJ), com 45 ocorrências. Destas, me atentarei neste capítulo às que são pertencentes aos textos de crítica cinematográfica presentes nos veículos supracitados.

Cabe-se salientar que na década de 1960, a imprensa carioca apresentava perfis editoriais distintos que ajudam a compreender o ambiente político-cultural do período. O *Correio da Manhã*, de tradição liberal, assumiu postura combativa tanto contra o populismo de João Goulart quanto, logo após 1964, contra o autoritarismo militar, tornando-se um dos principais veículos de oposição ao regime. O *Jornal do Brasil*, mais moderado e voltado a uma visão tecnocrática e modernizante, manteve uma crítica institucional ao populismo sem aderir ao radicalismo conservador, e depois do golpe adotou uma oposição discreta, porém crescente, ao endurecimento do regime. Já o *Diário de Notícias*, de perfil conservador e voltado a um público mais popular, alinou-se ao discurso de ordem e moralidade, apoiando a intervenção militar e mantendo postura pouco confrontacional ao longo da ditadura.

- ***Correio da Manhã* (1966-1968)**

No *Correio da Manhã* (RJ), o crítico de cinema Salvyano Cavalcanti de Paiva cita o longa-metragem em quatro ocasiões distintas. A primeira, na editoria de Cinema do 2º Caderno do *Correio da Manhã* em 16 de junho de 1966, no excerto “Cariocas e Mineiras”, na qual cita o contexto de produção do filme, como a utilização de um avião para forjar o vento na cidade de Visconde do Rio Branco, além de pontuar o potencial impacto que o filme e sua temática poderiam ter nos espectadores da época.

“O Menino e o Vento” é baseado no conto de Anibal Machado ‘O Iniciado do Vento’ e foi adaptado pelo escritor Millôr Fernandes, vulgo “Vão Gôgo”. Sòmente por esses dois nomes, respeitáveis e queridos, por todos os títulos, no Brasil, os chamados grupos de pressão da “tradicional família mineira” entre aspas, e os experts religiosos em censura de filmes, já estão de olho (Paiva, 1966).



Nesse trecho, pode-se ver a incitação ao tema antes mesmo da finalização do filme e também a projeção de recepção que o crítico faz em relação à temática nos anos 60. Além do filme, observa-se crítica ao próprio público, o qual o autor julga tradicionalista, e que finaliza o trecho: “Acham, sem ter visto e prejudgando, como é de seu costume, que “O Menino e o Vento” poderá resultar, no mínimo, em filme subversivo, solapador das bases da nacionalidade”. (Paiva, 1966).

A próxima citação ao filme no *Correio da Manhã* ocorre como destaque na Capa do 2º Caderno de 13 de Setembro de 1966. Uma página completa para o filme abre o caderno de cultura do jornal com o editorial intitulado “Anibal, o Cinema e o Vento”. Nas imagens ilustrativas, frames do longa-metragem. Na primeira, no canto esquerdo superior e ocupando pequena parte da página, vê-se Luiz Fernando Lanelli, que interpreta o jovem Zéca da Curva e o roteirista Millôr Fernandes.

Este último foi um dos mais influentes intelectuais brasileiros da segunda metade do século XX, atuando como escritor, cartunista e jornalista em veículos centrais do debate público. Ao participar do *Pasquim* e de outros jornais que tensionavam a censura e o conservadorismo, ele ajudou a moldar um campo cultural contestador, no qual arte, imprensa e crítica social se entrelaçavam para questionar normas de gênero, padrões de masculinidade e discursos repressivos presentes na sociedade brasileira da época.

Abaixo, no canto inferior esquerdo, e ocupando uma também pequena parte da página, estão Ênio Gonçalves, que dá vida ao engenheiro José Roberto, e Luiz Fernando Lanelli, como Zeca da Curva. Por fim, ocupando uma parte de maior destaque da página, ao lado direito, vê-se o rosto da atriz, Alba Veronese, estreante no cinema com “o Menino e o Vento” (1967). Escolha editorial no mínimo interessante visto que a atriz tem participação de pouco mais de 5 minutos no prólogo do longa-metragem.



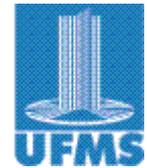
Figura 1: Correio da Manhã - Capa 2º Caderno - 13.09.1966



Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira

Ao delimitar a narrativa do filme para os leitores, o jornal escolhe já no primeiro parágrafo do texto definir os habitantes da fictícia Bela Vista como conformados, tradicionalistas e puritanos. Além disso, há a primeira referência no jornal ao tema, aqui descrito como “anormalidade sexual”. Ainda, esgracha a relação dos personagens como uma amizade suspeita de perversão.

Voltando a Paiva, em 20 de Agosto de 1967, no 5º caderno do *Correio da Manhã*, na coluna Cartazes, há um parágrafo específico para o filme “O Menino e o Vento” (1967), de título homônimo, em que o crítico cita novamente, desta vez em sigla, a “TFM”, (tradicional família mineira) citada no texto de 1966. Mais uma vez, e agora relacionando a sinopse do filme com tal instituição constituída socialmente no imaginário político dos anos 60, traz a TFM como antagonista da história e causadora dos “pesadelos” das personagens principais de forma



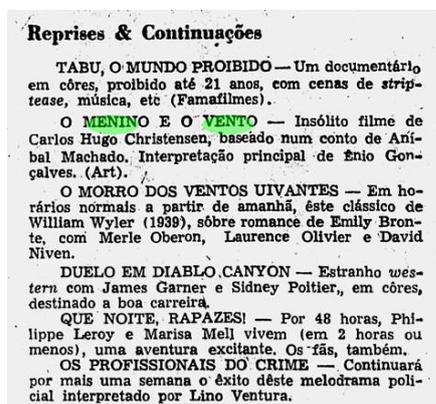
“maliciosa”, mas também cita a relação entre as protagonistas como “problema”.

A estória versa sobre um jovem engenheiro que vai para uma pequena cidade no interior de Minas. Lá conhece modesto menino, que exerce estranha fascinação sobre o vento e sobre o visitante. Desencadeia-se pela ligação, problema ampliado pela malícia da TFM e as férias se transformam em pesadelo (Paiva, 1967).

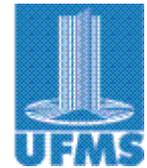
A próxima ocorrência interessante feita pelo crítico está presente na edição de domingo em 27 de Agosto de 1967, no 3º Caderno do *Correio da Manhã*, no qual o crítico cita o filme na coluna de reprises e continuações. Na ocasião, Salvyano adjetiva o filme como “insólito”. A definição, segundo consta no dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis, pode ser tanto “habitual, raro e anormal”, quanto “que é contrário ao uso, às regras, aos hábitos”.

Cabe-se pontuar que, diferente dos sinônimos da primeira definição, o adjetivo ‘insólito’ tem caráter literário mais pejorativo. Visto que a coluna e o jornal são destinados às grandes massas que assistirão ao filme, que tem como tema velado a homossexualidade e que vai contra aos princípios da sociedade brasileira dos anos 60, há aqui um propósito em utilizar tal palavra para caracterizar a narrativa. Veremos a continuidade deste raciocínio posteriormente nas próximas citações do autor na coluna crítica do jornal e mais termos que seguem a mesma linha.

Figura 2: Reprises e Continuações - Salvyano Cavalcanti - 27.08.67



Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira



Já em 5 de Setembro de 1967, na programação “Cartaz de Hoje”, caderno 2 do *Correio da Manhã*, encontramos um cartaz de divulgação de exibição do longa-metragem no Art-Palácio Copacabana. Além da presença de breve ficha técnica com produção da Art Films, direção de Christensen, e nomes dos atores que formam o elenco principal, pode-se ler abaixo da foto do abraço entre Zeca da Curva e José Roberto os dizeres: “Que estranha fascinação exercia aquele menino sobre um homem adulto?”.

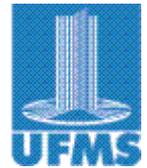
Figura 3: Banner de Exibição - Art-Palacio Copacabana - 1966



Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira

Aqui temos duas ocorrências interessantes para a pesquisa. A primeira, mais óbvia, é a presunção clara feita pelo cartaz de distribuição do filme que há de fato uma relação entre as personagens e que pelos termos utilizados (“estranha fascinação”, “menino” e “homem adulto”) implica uma relação de preconceito velado no que tange relações homoafetivas, incitando até em certo ponto, uma polêmica relação pedófila. O que traz estranheza aos olhos já que em diversos filmes do mesmo período relações heteronormativas, mais especificamente entre homens adultos e mulheres adolescentes, eram tratadas com normalidade e até romantismo pelas produções.

Já a segunda ocorrência interessante é a declaração de exclusividade da exibição no cinema *Art-Palácio Copacabana* no cartaz e a proibição do filme para menores de 14 anos. Segundo o jornal carioca *Posto Seis*, fundado em 1966, o *Art-Palácio* foi o primeiro cinema de rua do *Grupo Art Films*, que produz o longa-



metragem discutido neste trabalho e de propriedade do comendador Ugo Sorrentino. Percebe-se assim um maior conforto de exibir tal filme que tinha, aos modos da época, temática polêmica.

E não só “O Menino e o Vento” (1967) foi exibido em tal cinema, mas também outras produções com temáticas consideradas insólitas para a sociedade brasileira dos anos 50 e 60. Como por exemplo o filme “Exploradores de Brancas”, primeiro a exibir uma cena de strip-tease até então ousada na indústria de cinema nacional.

Já em 19 de setembro de 1967, o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva tece, na editoria de Cinema do Caderno 2 do *Correio da Manhã*, uma crítica homônima ao filme “O Menino e o Vento”. No texto que ocupa pouco mais de ¼ da página, Paiva discorre primeiramente sobre a sinopse do longa-metragem, mas já no segundo parágrafo incita a falha do filme ao retratar o tema com tal sutileza e poética. O que outros críticos dizem ser um trunfo, Paiva destaca como falha.

Ainda, cita pela primeira vez o “*homossexualismo*”, e alfineta Christensen por não mergulhar na temática claramente por “um indisfarçável medo de desagradar” (Paiva, 1967). Ainda, reitera o tema como insólito, de abordagem humana anticonvencional e obsceno:

O fato é que faltou a Christensen esse poder mágico que transforma um fato banal, ou insólito, em obra de arte. Menos ainda será O Menino e o Vento, um espetáculo; ao tema, de si doloroso - e doloso à sociedade que exalta a TFM - faltou uma estrutura firme (Paiva, 1967).

Assim, pode-se ver que o crítico passou a ter uma visão aversa ao filme no que tange a maneira com que o mesmo foi utilizado como dispositivo narrativo para tratar da questão da homossexualidade, descrita nos anos 60, e pelas palavras do mesmo, como contrária às convenções tradicionais da época. Paiva afirma claramente aqui de forma pública que o filme falha em tentar explorar tal tema tido como tabu de maneira rasa e sem consistência.

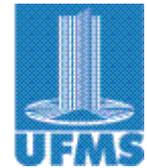


Figura 4: Salvyano Cavalcanti - “O Menino e o Vento” - 10.09.1967

defeito fundamental de *O Menino e o Vento*, obra que somente de modo perfunctório busca dar motivações para a amizade entre o engenheiro interpretado por Enio Gonçalves, réu de crime inexistente, e o adolescente Zeca da Curva, que Luiz Fernando Janelli personifica, e que trai — eis onde a direção se manifesta plena, bem trabalhada, interessada — sua personalidade duvidosa de criatura ambivalente.

Uma estória escabrosa de homossexualismo? Será isto o que a fita de Christensen quer ser, e não é? Seria arriscado uma afirmação taxativa. Há que buscar-lhe as origens: um conto de Aníbal Machado, “O Iniciado do Vento”, onde a poesia simples do autor, seu conhecimento da vivência das pequenas cidades mineiras e seu povo ao mesmo tempo bom e malicioso, crédulo e moralmente estreito, cheio de generosidade e de horizontes limitados, estabeleceu a relação de ordem anímica entre alguns seres privilegiados e as forças da natureza. A partir daí, o roteiro transfere, sem muita convicção, o encadeamento de fatos do enredo do terreno puramente lírico para o terreno dramático, acentuando-lhe, de modo pouco denso, os contornos jurídicos e morais. Então, em vez do fascínio simultâneo do vento sobre o engenheiro em férias e o molecote ocioso, a narrativa se detém no fascínio de uma criatura humana sobre outra, e do que isso acarreta socialmente. O feitiço do vento, procura dizer a narrativa, mas sem explicitar, seria metafísico: afasta o engenheiro do convívio das pessoas normais — até se tomarmos uma balzaquiana ninfomaníaca nessa condição, e que, após um interlúdio amoroso com o engenheiro, retorna a seu velho profissão, o último e excelente desempenho de Odilon

Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira

Como se incitasse a necessidade, e ao mesmo tempo frustração, da existência de um filme que tratasse da homossexualidade com um viés político, e não apenas exploratório para fins de ineditismo ou poética cinematográfica. Lamentando, reitera ao fim do texto que o filme tem valores revelados “pela metade, ou ocultos, por temor, timidez ou erro de cálculo”.

Por fim, em sua última citação ao filme na década de 1960 no jornal *Correio da Manhã*, em 22 de outubro de 1968, no artigo intitulado “Que excelente negócio: A CENSURA VAI CORTAR”, Paiva traz um panorama interessante sobre a censura sobre os filmes contemporâneos e a relação da mesma com a sexualidade. Como exemplo introdutório cita filmes internacionais, como o britânico “*The Penthouse*” (1967), de Peter Collinson, o canadense “*The Fox*” (1967), de Mark Rydell, que conta com um romance lésbico, e a ficção científica franco-italiana “*Barbarella*” (1968), de Roger Vadim, no qual vemos Jane Fonda em cenas de nudismo como a viajante do espaço.

O crítico traz essas referências como possíveis alvos da censura brasileira à época visto que tais temas são avessos ao tradicionalismo da censura da



ditadura civil militar brasileira, que seguiu de 1964 até 1985. Com tom irônico, cita os mesmos como “puritanos” e “tradicionalistas favoráveis à maxi-saia”.

Temos em seguida, um panorama cronológico feito pelo crítico com os filmes brasileiros que foram cortados pela censura de 1960 a 1967, ano no qual ele cita o corte de “O Menino e o Vento” (1967) entre mais 7 filmes nacionais. Porém, diferente dos demais, Paiva não cita claramente quais os cortes feitos na película e por qual razão, nos deixando curiosos se a versão estudada neste trabalho, e disponível abertamente no Youtube, seria já a versão censurada, e se sim, qual o teor da versão original do filme de Christensen que, pelo teor antitradicionalista que o texto de Paiva incita em quem lê, permeia nos mesmos temas de sexualidade e nudez que circundavam os filmes censurados da época. Essa foi a última menção direta do autor ao filme no jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro.

- ***Jornal do Brasil (RJ)***

Apesar da Hemeroteca da Biblioteca Nacional quantificar 54 ocorrências de “O Menino e o Vento” (1967) no *Jornal do Brasil* entre os anos de 1960 e 1969, poucas dessas citações remetem a textos críticos e extensos que vão além da simplória propaganda para lançamento e exibição do filme. A primeira ocorrência de relevância para este trabalho data de 9 de novembro de 1966, prévia ao lançamento da película no Brasil, e é escrita por Miriam Alencar no Caderno B do veículo de imprensa supracitado.

Intitulado “Christensen, O Menino e o Vento” (1967), o artigo traz já no início a informação que o longa-metragem de Christensen foi orçado em 100 milhões de cruzeiros. E segue com uma entrevista com o próprio diretor que relata que o tema do filme foi o mais fascinante que trabalhara, o que o motivou a buscar os direitos do conto “O Iniciado do Vento” (1944), de Anibal Machado, escritor e um dos amigos próximo de Carlos Hugo Christensen. O diretor diz ainda que foi escolhido pela filha do autor para filmar o trabalho do pai.



A crítica segue o texto descrevendo a obra cinematográfica do cineasta argentino que já estava em 1966 morando no Brasil há 14 anos, ou seja, se mudou em 1952. Também perpassa pelo seu catálogo de filmes de até então, que contava com 40 películas. Apesar do apreço pela própria cinematografia, inclusive expondo à entrevista que “O Menino e o Vento” (1967) foi o filme que mais o satisfaz, Christensen relata a falta de financiamento para a produção do filme, que o fez vender o próprio automóvel para angariar recursos de produção.

Sobre a produção, o cineasta ainda ressalta para a jornalista Miriam Alencar a cronologia da etapa de pré-produção, desde a adaptação do conto “O Iniciado do Vento” (1944), passando pela escolha da locação, até a escolha do elenco para o longa-metragem. O diretor cita o encontro com a cidade de Visconde do Rio Branco, em Minas Gerais, e que foi prontamente escolhida como a Bela Vista fictícia de “O Menino e o Vento” (1967).

Além disso, destaca também a participação ativa da população da cidade na produção do filme, em especial o nível intelectual e cultural dos locais. Tal entusiasmo pode ter causado no diretor surpresa justamente pela cidade de Visconde do Rio Branco, distante 292 km de Belo Horizonte e cerca de 320 km do Rio de Janeiro, estar tão distante do eixo Rio-São Paulo. Apesar disso, a cidade de Visconde do Rio Branco já apresentava certa efervescência cultural. Desde 1915, já havia a existência do Cine Teatro Brasil, que sediava eventos nacionais, comumente organizados pelo jornalista, e natural da cidade, Jotta Barroso, como podemos ver no documentário “Visconde do Rio Branco - Um passeio no Tempo” (2016), de Jacyntho Batalha.

Seguindo para a escolha do elenco, Christensen ressalta a importância do *casting* com atores que fossem próximos aos “tipos psicossomáticos”<sup>1</sup> do conto “O Iniciado do Vento”. Portanto, não se limitou a atores cariocas, também trazendo atores da capital mineira para o elenco. O argentino destaca à coluna o iniciante de 15 anos Luís Fernando Ianelli, um achado como Zeca da Curva; o

---

<sup>1</sup> O termo tipos psicossomáticos refere-se a categorias de personalidade ou padrões comportamentais segundo a tradição dos estudos psicossomáticos no campo da medicina e da psicanálise.



estreado no cinema Ênio Gonçalves, como o engenheiro José Roberto; e a atriz Vilma Henriques, como Laura.

Figura 5: Miriam Alencar - “Christensen, O Menino e o Vento” - 9.11.1966

Dentro de alguns dias será lançado *O Menino e o Vento*, terceiro filme de Carlos Hugo Christensen baseado em Anibal Machado. O filme está arduo em cerca de 100 milhões e, além do diretor, Christensen é também o produtor.

— Este foi o tema mais fascinante que tive em minhas mãos e tive uma luta para conseguir seus direitos, pois durante muito tempo um produtor francês todo fez para adquiri-lo. A minha sorte residia em Anibal Machado ter sido um dos meus maiores amigos. Ao morrer, sua filha escolheu a mim para filmar o grande trabalho do pai.

— O primeiro contato que tive com a obra literária de Anibal foi através de *Poemas em Prosa*, publicada estritamente para bibliófilos. Interessou-me e desiquei-me ao conhecimento e estudo de seus outros trabalhos. Embora já tenha realizado dois outros filmes sobre seus contos, o que mais me apasiona é *O Menino e o Vento*, por isso esperei ter as melhores condições possíveis para filmá-lo.

**O DIRETOR**

Carlos Hugo Christensen é argentino radicado há quatorze anos no Brasil. Tem mais de quarenta filmes realizados em vários países e vários prêmios conquistados. Em 1948, seu filme *Los Chicos Crecos*, foi considerado a melhor película falada em espanhol pelos críticos de Nova York. Seguiram-se *Si Muero Antes de Despertar*, *El Ángel Deseado*, e *Ve Abraza*

*Puerta*. No Peru, *Armijo Negro* recebeu vários prêmios. No Chile, *Las Damas de Merito*, cuja reconstrução da época vitoriana movida a compra do filme pelo Museu Britânico. *La Bandera Isabel Llegó Esta Tarde*, realizado na Venezuela, foi premiado no Festival de Cannes de 1960. Já no Brasil, conquistou o prêmio de melhor direção nos filmes *Mãos Sangrentas* e *Leonora dos Sete Mares*. Com *Mesa Amarela no Rio* obteve o prêmio de melhor produtor. *Viagem aos Setes* *re Dulita* foi premiado como o melhor filme do ano. Alcançaram sucesso *Esses Rio que Eu Amo*, *O Rei Pele*, *Matricôdo de Amor II*. Em *Esses Rio que Eu Amo* o episódio *A Morde da Portia-fantarte* é baseado no conto de Anibal Machado, assim como *Viagem aos Setes de Dulita*.

Christensen classifica o cinema como um mistério e, por isso, o diretor nenhum pode ter a segurança do trabalho que realizou. No ponto-de-vista pessoal, está contente com seu último trabalho, sendo o filme que mais o satisfaz. Os problemas financeiros que teve que enfrentar foram muitos, principalmente por não ter tido qualquer financiamento. Chegou, entre outras coisas, a vender o seu carro para empregar o dinheiro na realização do filme.

— O financiamento ainda é o grande problema, pois sem ele, é quase impossível fazer cinema, um bom cinema. A indústria cinematográfica precisa urgentemente de auxílio. Esta é uma das grandes falhas do cinema nacional: a falta de atenção do Governo. O cinema brasileiro é o cinema mais orfão do mundo e os seus cineastas são verdadeiros heróis, realizando verdadeiros milagres trabalhando nessas condições. A evolução do cinema nacional é vistível, mas há falta de unidade entre os cineastas, pois não encontram condições para realizarem grandes obras.

**O FILME**

— Tenho profunda admiração por Anibal Machado e acho que ainda é cedo para afastar-me de sua literatura. Por outro lado, o livro de Anibal que eu julgo ser o mais perfeito, o mais belo, é justamente aquele que não posso filmar: *Poemas Sem Prosa*, livro que coloco na mesma escala dos maiores poetas. Na impossibilidade de filmar seus poemas, procuro fazer com que a poesia aí existente transpareça nos filmes que realizo a partir de seus contos. Desta ponto-de-vista, parece-me ser em *O Menino e o Vento* que melhor consegui transmitir o prodigioso mundo poético de Anibal, o que não implica em que pretenda abandonar suas obras. Na realidade, não poderei me conformar se não filmar, pelo menos, *O Pimão*.

— *O Menino e o Vento* é um momento vital. Este todos os temas que levei para a tela, até hoje, nenhum me fascinou tanto como este. Também nunca me martirizei tanto na ânsia de dar a este conto um tratamento cinematográfico que conseguisse atingir o nível original. Para isso, foi de extremo rigor na seleção de atores e, mais do que nunca, e entendi-me e extremamente comprometido consigo mesmo.

— A primeira coisa a fazer, decidida a filmagem, era procurar uma cidade adequada para a história e que se assemelhasse com a descrita por Anibal Machado. Quando cheguei à pequena Cidade de Visconde do Rio Branco, em Minas Gerais, encontrei quase tudo que havia visualizado. A escolha não poderia ter sido mais feliz, pois, além disso, encontrei um povo que agiu em todo o momento como se o filme fosse a história de sua própria cidade, ou como se se tratasse de uma produção em que todos possuíssem afeição. Tudo isto, na verdade, não é de surpreender, na medida em que o nível intelectual e cultural da população é excepcional e que a levou, desde logo, a compreender a importância do filme.

— Quanto aos atores, a maioria é de teatro. Foi de um extremo rigor na escolha do elenco, sem preocupação alguma do caráter do nome, apenas procurando que, além de bons atores, correspondessem também como tipos psicossomáticos do conto. Por isso não me limitei a escolher atores do Rio de Janeiro. São dos primeiros papéis entregues a atores de Belo Horizonte.

A escolha mais difícil foi a de *O Menino*, personagem-título, personagem para o qual convergem todos os problemas do filme. Mais uma vez a sorte me acompanhou. Luís Fernando Lanelli apareceu quando tudo já estava pronto, ou seja, após quase três meses de uma busca inútil. Já estávamos quase resignados com uma solução que apenas não comprometesse. Luís Fernando Lanelli é o mesmo. Tenho certeza de que Anibal — que me daria ser a descoberta do menino o maior problema a enfrentar — vendeu Luís Fernando reconhecendo o personagem que havia criado.

Luís Fernando Lanelli tem 15 anos e foi escolhido entre trezentos candidatos. Está no 2.º científico e faz dois cursos especializados de arte cênica. Sua consciência profissional surgiu quando fez questão de não usar um double para uma seqüência difícil e perigosa — uma descida a uma galeria de uma escada do muro, repetida mais de oito vezes. Curioso ao extremo, passou em revista todo o equipamento, reparando em detalhes que passariam despercebidos a qualquer outro. Interrogado a respeito de sua primeira grande experiência, respondeu: “Esquilha. Uma mistura de prazer e angústia. Talvez porque, pela primeira vez, senti a sensação de ser levado a sério como ator.”

Ênio Gonçalves também faz sua estréia no cinema com *O Menino e o Vento*. Goúcho, aos vinte anos fez o Curso de Arte Dramática na Universidade do Rio Grande do Sul. Seu primeiro papel no palco foi no Rio, em *Quatro Séculos de Meus Condições*. Logo depois trabalhava em *Médico à Força*. Em 1963 fez o principal papel de *Amor, Vá! Isabel!*. Ganhou uma bolsa-de-estudo e estudou Cinema e Teatro no Curso de Arte Dramática Silvio D'Amico e no Centro Experimental de Cinematografia, de Roma. Voltando ao Brasil trabalhou em *Pense Rio Ser o Que é* e *Toda Noz é Será Castiçada*. Sobre ele disse Christensen:

— Quando conheci Ênio encontrei-me, de repente, com o ex-estudante de Anibal Machado. Nestes 14 anos de Brasil, nunca vi no cinema ator masculino jovem mais fascinante do que o de Ênio Gonçalves. Eu diria que, com ele, nasce o primeiro ator-gala do cinema nacional. Se tivesse de reeditar *O Menino e o Vento*, investiria a oportunidade de escolher entre Ênio Gonçalves e Alain Delon, caso estivesse suficientemente velho para pensar apenas em termos de renda; mas, como me sinto ainda o suficientemente jovem para esquecer este importante detalhe e me preocupar unicamente com o valor real dos atores, escolheria — sem hesitar, mas uma vez, Ênio Gonçalves.

Vilma Henriques faz o principal papel feminino do filme. Atriz de TV e do teatro de Belo Horizonte, considera seu principal papel, *Desejados*, de Otonó; e ainda a sua atuação nas peças *Frida e o Escuro*, de Silveira Bampaio e *Hoje Conservo Aço*, de Valmir Alais. Foi laureada como a melhor atriz do ano pela crítica de Belo Horizonte em 1961, 1962 e 1963.

Para ela, em *O Menino e o Vento* ela tem uma das maiores oportunidades de sua carreira.

O restante do elenco é composto por Odilon Assvedo, Oscar Felipe, Germano Filho, Alba Veronesi, Jotina Barroso, Antônio Nádido, Palmira Barboza, Armando Rosas, Miriam Pereira e Tais Pena. É uma produção associada com a Arts Films. Tem adaptação e diálogos de Miler Fernandes, Fotografia de Aníbal Gonçalves, Música de Lirio Pasicali, Assistente de Direção Francisco A. Marques e montagem de Néio Meili.

**CHRISTENSEN,**  
**O MENINO**  
**E O VENTO**

MIRIAM ALENCAR



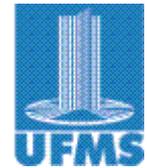
O diretor (Christensen) e o ator (Luís Fernando Lanelli)



Ênio Gonçalves e Luís Fernando Lanelli

Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira

A próxima ocorrência acerca do filme no *Jornal do Brasil* é curta, mas nos dá pistas sobre os desafios citados por Christensen na produção do longa-metragem no que tange o financiamento público. Em 7 de dezembro de 1966, na coluna Informe JB do 1º caderno do periódico, pode-se ver relatos de paralisações na produção da indústria cinematográfica da baía de Guanabara, entre elas a de “O Menino e o Vento” (1967), por falta de financiamento da Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica (CAIC).



Entretanto, em 29 de dezembro de 1966, também no 1º caderno do *Jornal do Brasil*, vemos que a mesma CAIC anuncia que 12 filmes de longa metragem e 2 curtas-metragens receberam financiamento referente ao ano de 1966, de forma atrasada. Entre eles, “O Menino e o Vento” (1967), foi contemplado com 17 milhões de cruzeiros.

Seguimos para o ano de 1967, em 19 de fevereiro, no qual há mais uma ocorrência importante em relação ao longa-metragem de Christensen e que pode explicar a grande projeção da película na época. Na página 3 do caderno B lê-se um registro na coluna da jornalista Léa Maria no qual o “futuro Ministro Magalhães Pinto”, por ser próximo ao autor do conto “O Iniciado do Vento” (1944), Anibal Machado, assistiu ao filme objeto de estudo deste trabalho e, segundo a publicação, mencionou o desejo que o mesmo fosse incluído em algum festival internacional de 1967 (Maria, 1967). Este fato, posteriormente, e como veremos em outros veículos, se concretizou e foi um ponto polêmico entre os realizadores da época.

Outra citação ao filme interessante feita no *Jornal do Brasil* data de 4 de maio de 1967, em matéria publicada por José Carlos Oliveira, na página 3 do caderno B do periódico. Intitulado “Cinema Nôvo”, o jornalista discorre sobre o recém ocorrido IV Festival de Cinema Brasileiro de Teresópolis, de 28 de abril a 1º de Maio de 1967. Categorizando o evento como “o Festival de Cannes dos pobres”, o autor cita “O Menino e o Vento” (1967) como “metade um filme péssimo, metade um filme excelente. A parte melhor compensa o sacrifício de ver a parte pior” (Oliveira, 1967). Ainda, o crítico ressalta a capacidade de Christensen de reconstruir na linguagem cinematográfica o conto de Anibal Machado.

Assim chegamos ao começo da carreira do filme em festivais internacionais. Em 9 de junho de 1967, no 1º Caderno do *Jornal do Brasil*, vemos uma nota intitulada “INC escolhe hoje filme que representará o Brasil no festival de Moscou”. Nela vemos registrados os filmes que estão sendo cogitados pelo Instituto Nacional do Cinema, à época presidido por Durval Gomes de Garcia,



para serem o representante do Brasil no Festival de Moscou, a ser realizado entre os dias 5 e 20 de julho de 1967.

Figura 6: INC escolhe representante para Festival de Moscou - 09.06.1967



Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira

Entre os cogitados, consta “O Menino e o Vento” (1967). Ademais, também consta na nota um “interesse inusitado de países do Leste Europeu pela cinematografia brasileira”. Garcia cita ainda que a iniciativa é uma preparação para o Festival de Veneza, na Itália (Michalsky, 1967).

Entretanto, na edição do próximo dia, 10 de junho de 1967, do *Jornal do Brasil*, percebe-se que a comissão não chegou a um veredito no dia anterior, por ter assistido apenas dois dos quatro filmes cotados, “O Menino e o Vento” (1967), de Carlos Hugo Christensen, e “O Caso dos Irmãos Naves” (1967), drama de Luís Sérgio Person. Na nota intitulada “Nosso filme em Moscou ainda demora”, lê-se ainda que o filme mais comentado para representar o Brasil na capital russa é o de Person.



Em 2 de Julho de 1967, o *Jornal do Brasil* anuncia em nota curta do 1º Caderno que “O Menino e o Vento” (1967) foi escolhido para representar o Brasil no Festival de Veneza pela comissão de seleção do Instituto Nacional de Cinema. As próximas ocorrências ao título do filme no *Jornal do Brasil* acometem ou apenas exibições em cinemas de rua cariocas ou como referência às obras posteriores de Christensen.

- ***Diário de Notícias (RJ)***

No periódico *Diário de Notícias* observamos 45 ocorrências de “O Menino e o Vento” entre 1960 e 1969. A primeira relevante data de 13 de outubro de 1966, prévia à estreia do longa-metragem, na página 2 da 2ª seção do jornal e que é intitulada de “Os Dois Amigos do Vento” e com *status* de “próxima estreia”. Na página, vemos uma cena do filme em que as personagens principais estão sem camisa e o jovem mascote Zeca da Curva olha para o engenheiro José Roberto de baixo para cima. A palavra “amigos”, visto que o longa traz a ambiguidade da relação entre os personagens entre amorosa ou fraterna, explicita a escolha editorial nesse momento prévio ao lançamento do filme ao tratar o tema da homoafetividade como passível de uma amizade ambígua entre ambos.

A próxima menção ao filme só ocorreu em 1967, em 4 de maio. Na 2ª seção, página 2, temos a coluna Cinema, de Geraldo Santos Pereira, na qual o jornalista retrata o IV Festival de Cinema Brasileiro de Teresópolis. O diretor Carlos Hugo Christensen recebeu o prêmio de Melhor Diretor, e Millôr Fernandes recebe o prêmio de Melhor Argumento, ambos por “O Menino e o Vento” (1967), na mostra competitiva do Festival.



Figura 7: Diário de Notícias - Cine Panorama - 20.08.1967

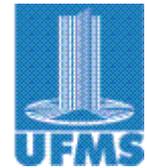


Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira

Já em 20 de agosto de 1967, a coluna Cine Panorama traz uma sinopse interessante para esta pesquisa e que revela como a homoafetividade era tratada publicamente na época, e conseqüentemente, como o filme era tratado pela mídia na fase de divulgação. Na 4ª seção do *Diário de Notícias*, pg. 5, lê-se em breve sinopse do longa-metragem:

Um jovem engenheiro para lá vai passar suas férias por sentir uma grande atração pelo vento. Lá conhece um menino biscateiro que exerce uma estranha fascinação sobre o visitante que nele descobre um verdadeiro feiticeiro do vento. Sua amizade é mal interpretada pelos habitantes da cidade e suas férias transformam-se numa irresistível vertigem, onde a carne e o espírito são uma só chama que ameaça destruir sua vida ("Cine Panorama", 1967).

Neste trecho vemos as palavras "irresistível", "carne" e "chama", que trazem a ideia de atração sexual entre as personagens de forma mais intensa



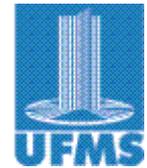
que nas demais ocorrências. Ainda, encara tal relação entre os dois como pejorativa ao colocá-la como cabível de interpretação e, assim a homoafetividade como maligna, finaliza com a ideia de que tal relação resultaria na destruição da vida do personagem José Roberto. Logo, o trecho exemplifica a condenação social que uma relação entre homens, em qualquer instância, sofria na sociedade brasileira de 1960.

Em 23 de Agosto de 1967, em nota na coluna de Cinema de Geraldo Santos Pereira, o jornalista noticia que “O Menino e o Vento” (1967) foi escolhido como o representante brasileiro para o Festival Internacional de Veneza pela comissão do Instituto Nacional de Cinema.

Este fato nos leva às próximas ocorrências interessantes a respeito da carreira do longa-metragem em festivais. Mas antes, vale ressaltar o registro feito pelo *Diário de Notícias* em 8 de março de 1968, na 1ª seção do periódico, página 6, com as reações aos prêmios de qualidade do Instituto Nacional de Cinema em relação às produções de 1967. Aqui vemos uma problemática interessante que envolve “O Menino e o Vento” (1967) em contrapartida aos filmes do Cinema Novo brasileiro, mais especificamente “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha.

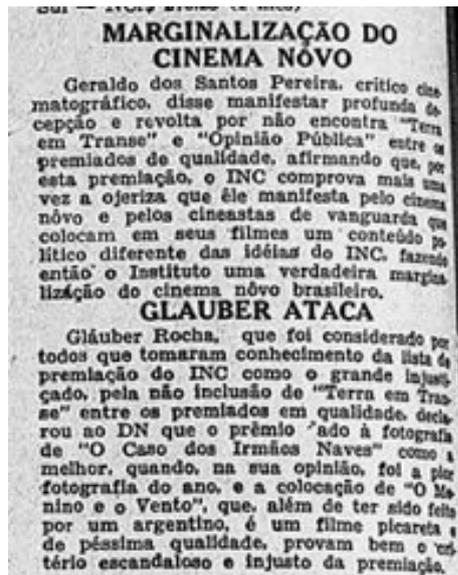
Segundo o artigo de Heron Domingues, os premiados pelo INC receberam 15% da renda líquida de bilheteria arrecadada durante o ano de 1967. O principal destaque foi “Todas as Mulheres do Mundo” (1966), de Domingos Oliveira, seguido por “O Caso dos Irmãos Naves” (1967), de Luís Sérgio Person, e “O Menino e o Vento” (1967), de Carlos Hugo Christensen. Este último, recebeu 4.390,08 cruzeiros novos.

Mas o destaque da publicação intitulada “Prêmio do INC Suja a Mão de Quem Recebe”, é a de que a não premiação do hoje historicamente laureado “Terra em Transe” (1967) de Glauber, deram ao diretor o status de injustiçado e ainda, implica a marginalização do Cinema Novo pelas instituições governamentais da época (Domingues, 1968). A opinião é fundamentada pelo jornalista e crítico Geraldo Santos Pereira, já citado aqui como colunista do *Diário*



de *Notícias*, e que também inclui o longa-metragem “A Opinião Pública” (1967), de Arnaldo Jabor, como igualmente injustiçado.

Figura 8: “Prêmio do INC Suja Mão de Quem Recebe” - Heron Domingues



Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira

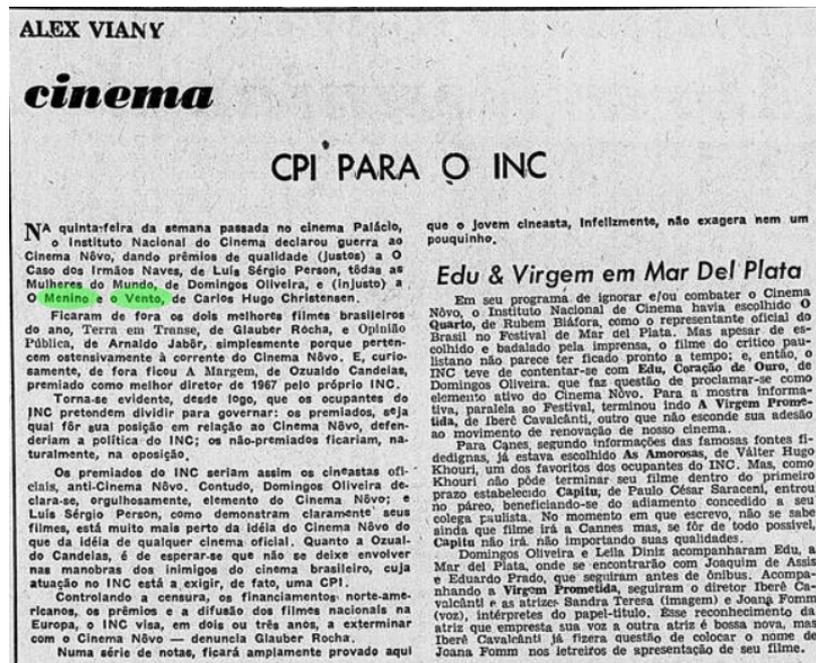
Ainda, o trecho traz um depoimento de Glauber Rocha, parafraseado, e que cita a opinião do diretor baiano tanto a respeito do júri responsável pela eleição dos filmes premiados pelo INC, quanto a Christensen e “O Menino e o Vento” (1967):

(...) a colocação de “O Menino e o Vento”, que, além de ter sido feita por um argentino, é um filme picareta e de péssima qualidade, provam bem o critério escandaloso e injusto da premiação (Rocha, 1968).

A matéria também traz a opinião de Cacá Diegues, produtor e roteirista, que também frisa a incompatibilidade do esquecimento de filmes do Cinema Novo premiados. Ambos aceitam a colocação de “Todas as Mulheres do Mundo” (1966) como justa, mas reiteram que “Terra em Transe” (1967) e “A Opinião Pública” (1967) foram esquecidos propositalmente e que “nunca poderia estar fora de uma premiação de qualidade onde entra “O Menino e o Vento”” (Diegues, 1968).



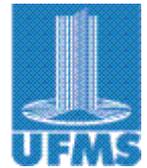
Figura 9: Alex Viany - “CPI Para o INC” - 15.03.1968



Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira

O crítico de cinema Alex Viany segue este mesmo tom de injustiça sobre o Cinema Novo utilizando o “O Menino e o Vento” (1967) como exemplo principal para sua argumentação. Na coluna do crítico na 2ª seção do *Diário de Notícias*, em 15 de março de 1968, em artigo intitulado “CPI para o INC”, Viany reitera que o Instituto Nacional do Cinema “declarou guerra ao Cinema Novo” ao premiar, para ele de forma justa, “O Caso dos Irmãos Naves” (1967) e “Todas as Mulheres do Mundo” (1966), e declaradamente injusta de “O Menino e o Vento” (1967) (Viany, 1968a).

Viany (1968b) mantém essa postura crítica ao INC em mais uma matéria em sua coluna de Cinema no *Diário de Notícias* (RJ). Em 17 de abril de 1968, escreve “O Brasil nos Festivais: 1964-1968” na seção 2, página 5, do jornal e traz um estudo de lista de filmes brasileiros indicados aos principais festivais internacionais como representantes do país. Ao escrever sobre o ano de 1967, traz dois dados interessantes a essa pesquisa: a recusa de “Todas as Mulheres



do Mundo” (1966) nos Festivais de Cannes e Berlim, que posteriormente convidam “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha; e também a constatação de que “O Menino e o Vento” (1967), apesar de indicado como representante do Brasil para o Festival de Veneza, foi recusado pela comissão de seleção do Festival.

Tal recusa foi constatada pela revista *Manchete* em 16 de setembro de 1967, em matéria publicada pelo jornalista Ítalo C. Sani intitulada “Como é Alegre Veneza”. No texto, o correspondente da revista na Itália frisa que “O Menino e o Vento” (1967) deixou o Brasil de fora do prêmio de Leão de São Marcos do Festival de Veneza por ser “julgado abaixo da crítica” (Sani, 1967). Ainda traz o porquê de tal recusa ao entrevistar o então diretor da mostra de Veneza, o crítico e professor de cinema Luigi Chiarini, que explicita o desejo de trazer ao festival europeu filmes “mais jovens e modernos”. Ao jornalista ele reafirma a reprovação do filme de Christensen e a concordância com os pensamentos de Glauber Rocha:

Fiquei decepcionado. O jovem cinema brasileiro não merecia ser preterido por um filme tão antigo e sem importância como O Menino e o Vento, que recusamos de imediato. Era impossível admitir num festival que pretende abrir suas portas a um cinema jovem, polêmico e dinâmico, um filme cheio de **ideias inúteis**. Acho que não me engano, pois assim pensa o jovem diretor brasileiro Gláuber Rocha, atualmente em Veneza, convidado pelo festival na qualidade de observador. (Sani, 1967).

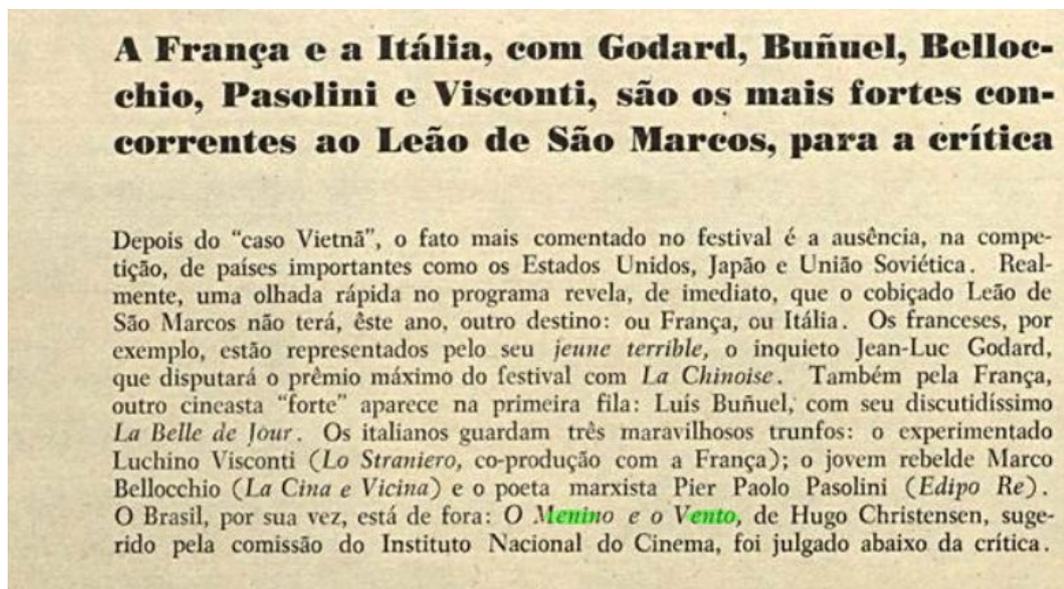
Isso nos leva a pensar que, apesar do apoio do Instituto Nacional do Cinema, no exterior Christensen e “O Menino e o Vento” (1967) não eram populares entre a crítica, assim como pelos realizadores do Cinema Novo que viam o filme do argentino como antiquado e retrógrado, e que levavam aos seus contatos internacionais o mesmo discurso excludente e, paradoxalmente, não democrático.

Tal ideia é interessante visto que, mesmo que a forma seja mais próxima do modelo tradicional, em questão temática “O Menino e o Vento” (1967), ao tocar mesmo que sutilmente no tema da sexualidade e homoafetividade em pleno fim dos anos 60 e ditadura civil militar brasileira, tem um caráter de



ineditismo fantástico que só seria pensado nas décadas seguintes nos embriões do Cinema Queer. O Cinema Novo, ao priorizar retratar a desigualdade social e as questões políticas do país, talvez justifique o pensamento de que as questões de gênero a serem discutidas no cinema brasileiro em meados de 1960 sejam, como dito por Glauber à sombra de Luigi, “cheio de ideais inúteis” (Rocha, 1968).

Figura 10: Veneza recusa “O Menino e o Vento” - Manchete - 16.09.1967



Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira

Figura 11: Veneza recusa “O Menino e o Vento” - Manchete - 16.09.1967



Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira



“Terra em Transe” (1967) é sem dúvidas um marco na cinematografia do Brasil. Com tal alegoria política, que traz o país fictício de Eldorado como um microcosmo do Brasil de 1967, reflete o estado político do país durante a ditadura civil militar brasileira (Xavier, 2012). Consequentemente, critica tanto a direita conservadora quanto a esquerda alienada durante a polarização política que envolvia o período. Revolucionário em estética, com elementos de câmera na mão e plano-sequência, e com uma temática claramente politizada que o levou a censura, “Terra em Transe” (1967) chegou a ser selecionado ao Festival de Veneza para sanar essa sede internacional por um cinema brasileiro, como dito acima por Chiarini, “jovem, polêmico e dinâmico” (Sani, 1967). Mas, é claro, que tal movimentação não foi um acaso.

Quando tratamos de um país de tamanho continental como o Brasil, há de ser levado em consideração a pluralidade cultural do mesmo, e por consequência, como essa imagem do país é criada internamente e no exterior, no caso do cinema, em festivais internacionais. Em “Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros”, Robert Stam (2008) discorre sobre “dialogismo cultural” que faz com que haja tal tensão entre o Brasil “real”, que traz questionamentos sociais e político, e o Brasil “projetado”, com o exotismo e erotismo para o exterior. Ainda, explicita como tais discursos moldam a recepção dos filmes e a escolha do que representa o país internacionalmente, formando assim a história do Brasil através da representação cinematográfica (Stam, 2008).

Como descrito por Stam (2008, p. 334), a segunda fase do Cinema Novo traz para a produção cinematográfica a autocrítica ao fracasso do projeto populista da esquerda, que levou ao golpe militar de 64. Com cenários urbanos e antiilusionismo, os cineastas do Cinema Novo decidem mudar o foco das narrativas para uma reflexão sobre a própria impotência política, e também força a esquerda brasileira “aceitar-se como branca e como elite, em vez de apresentar-se simplesmente como porta-voz automeada do povo” (Stam, 2008, p.334).



Entendemos assim o contexto que faz com que uma obra de caráter temático como "O Menino e o Vento" (1967), seja colocada em segundo plano em detrimento de um cinema nacional que tem como principal norte a luta pelo poder em macro escala, não elucidando grupos minoritários e suas questões (gênero, sexualidade, racialidade) em detrimento do discurso progressista efervescente da época, calcado na importante luta pelo direito à democracia.

Essa mudança de foco trouxe consigo um corolário. Como os cineastas eram, de modo geral, intelectuais brancos de classe média, esse olhar crítico no espelho tendia a não incluir negros ou mestiços. O golpe destruiu as ilusões dos esquerdistas que se haviam imaginado como líderes das massas marginalizadas, combatendo a alienação e avançando rumo à liberdade (Stam, 2008, p. 334).

Diante do panorama traçado, é evidente que a escolha de filmes como "Terra em Transe" (1967) para representar o Brasil no circuito internacional não foi apenas uma decisão artística ou estética, mas profundamente política e colonialista. Em um momento de repressão militar e de luta pelo poder, a opção por narrativas alegóricas e de forte viés político consolidou o Cinema Novo como o porta-voz de um país em crise, mas também contribuiu para o apagamento de temáticas que tangenciavam questões de gênero e sexualidade.

Ao revisitar a tensão entre "Terra em Transe" (1967) e "O Menino e o Vento" (1967), percebemos não apenas um embate estético ou narrativo, mas um verdadeiro conflito ideológico sobre o que o Brasil deveria ser, tanto para os próprios cineastas quanto para os festivais internacionais. Nesse sentido, a análise das escolhas temáticas e estéticas desses filmes revela as camadas de invisibilidade impostas a certos grupos sociais, evidenciando como a luta pelo poder político eclipsou, naquele momento, a pluralidade cultural e identitária do país.

"O Menino e o Vento" (1967), com seu toque sutil sobre a homoafetividade, e até dito como até certo ponto "covarde" pela crítica, acaba por se tornar um marco silencioso e pioneiro dentro do cinema brasileiro, antecipando questões que só seriam plenamente exploradas décadas depois com o advento do Cinema Queer (Bessa, 2014). A exclusão de temas



LGBTQIAPN+ e raciais em prol de uma narrativa política centrada nas macroestruturas de poder não apenas reforçou a hegemonia de um discurso progressista masculino, branco, heteronormativo e sulista, mas também contribuiu para a construção de uma imagem homogênea do Brasil projetado internacionalmente: um país essencialmente político, mas que relegou ao plano do silêncio a diversidade que compunha suas camadas sociais.

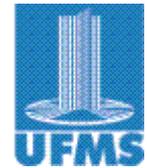
As demais ocorrências de “O Menino e o Vento” (1967) no *Diário de Notícias* (RJ) tratam apenas de horários de exibições ou como referência de trabalho para os atores do longa-metragem.

Figura 12: Exibição de “O Menino e o Vento” em Cuiabá (MT) - 06.09.1969



Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira

Os demais jornais presentes no arquivo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional em sua grande maioria também se limitam a exibições ou sinopses simples que mantêm termos ambíguos como “amizade” entre as duas personagens protagonistas ou também adjetivos como “estranha fascinação”. Cabe-se pontuar que o filme circulou em outros polos brasileiros fora do eixo Rio-São Paulo, já que há um cartaz de exibição no jornal O Estado de MT (à época também englobava o hoje Mato Grosso do Sul, dividido oficialmente em 1979) que data de 6 de setembro de 1969 no Cine Tropical em Cuiabá.



## 1.2 Carlos Hugo Christensen: um olhar estrangeiro sobre o erotismo, a melancolia e o existencialismo

Carlos Hugo Christensen (1914–1999) foi um cineasta argentino que construiu uma carreira singular e transnacional no cinema latino-americano, notabilizando-se por sua capacidade de operar entre gêneros cinematográficos com um olhar autoral e provocador. Nascido em Santiago del Leste, na Argentina, tomou o Brasil como casa em 1954 até seu falecimento em 1999, na cidade do Rio de Janeiro.

Em mais de cinquenta filmes realizados ao longo de sete décadas, Christensen legou ao cinema uma obra plural, marcada pelo erotismo, pela inquietação formal e por uma constante busca por liberdade temática e estética embasada, sobretudo por sua própria produtora, a “Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas”.

Ao contrário de muitos cineastas latino-americanos de sua geração, Christensen não se filiou a um movimento cinematográfico específico. Sua força criativa reside justamente na liberdade com que circulou por diferentes gêneros, como o melodrama, o policial, a comédia e o fantástico, imprimindo em todos eles um estilo autoral inconfundível. Seu cinema foi um espaço de tensão entre o clássico e o subversivo, entre a sofisticação formal e a crítica velada à moral burguesa e religiosa da América Latina.

Christensen iniciou sua carreira nos Estúdios Lumiton, durante a chamada “época de ouro” do cinema argentino. Destacou-se já nos primeiros trabalhos por sua ousadia temática e visual: “*Safo, historia de una pasión*” (1943) é considerado o marco inaugural do erotismo no cinema argentino. A história entre uma cortesã e um jovem é conduzida com sensualidade, simbolismo e sugestões visuais inéditas. Como explica Christensen em entrevista a Mario Gallina (2015):

Quando ainda estava trabalhando na rádio, vi um filme argentino francamente absurdo, no qual, quando o casal estava para se beijar, a câmara apontava para baixo, para o céu, para qualquer lado, menos para o rosto dos protagonistas. Se eles diziam: ‘Te amo’, por exemplo, era tão pouco plausível que o público explodia de rir pela pouca verdade que se



percebia. (...) Saí do cinema prometendo a mim mesmo que, se alguma vez eu dirigisse, faria um filme com cenas de amor 'de verdade'. Por isso fiz Safo (Gallina, 2015, p. 9).

Figura 13: Olga Zubarry e Guillermo Battaglia em “El ángel desnudo” (1946)

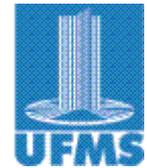


Fonte: Catálogo Carlos Hugo Christensen. Heco Produções, 2015

Em “*El ángel desnudo*” (1946) apresentou o primeiro nu de uma estrela argentina (Olga Zubarry), de costas para a câmera e da cintura para cima, e consolidou a imagem do diretor como transgressor. “*Los pulpos*” (1948), melodrama de paixão extrema, foi uma das primeiras produções argentinas filmadas em locações reais de Buenos Aires, integrando a cidade à narrativa. O longa “*Si muero antes de despertar*” (1952), suspense psicológico com estética hitchcockiana, foi apontado como sua obra mais refinada na Argentina.

Essa fase também foi marcada por conflitos com a censura. Filmes como “*Adán y la Serpiente*” (1946) e “*Una Atrevida Aventurita*” (1948) sofreram cortes ou foram proibidos, o que levou o cineasta a buscar estratégias para burlar as proibições moralistas, e futuramente deixar o país.

Temendo uma possível proibição, ele se adiantou aos fatos e, com astúcia, incluiu duas frases de similares características moralistas no início e no fim do filme. A frase do fim era a mesma com a qual Daudet dava início ao romance: “Para meus filhos, quando tiverem 20 anos...”. De todas as maneiras, o cartaz publicitário precisou ser modificado porque escapava aos “padrões morais da época”: (...) Suas vicissitudes com a censura continuaram com outros filmes: *Adán y la serpiente*, *El*



ângel desnudo, Una atrevida aventurita (o primeiro título deste último, Una aventura inmoral, acabou sendo vetado) e, finalmente, La intrusa, que foi proibido em 1981, durante a ditadura militar que imperava naquele momento no país (Gallina, 2015, p.10).

Após desentendimentos com o governo peronista, Christensen se mudou para o Brasil, onde viveu até sua morte. Aqui, consolidou uma nova etapa artística, dialogando com a literatura brasileira e com os dilemas urbanos e existenciais da sociedade local: "*Mãos sangrentas*" (1954) marcou sua estreia no Brasil com um drama violento inspirado em uma fuga real de presidiários na Ilha de Anchieta. "*Meus amores no Rio*" (1958) e "*Crônica da cidade amada*" (1965) compõem sua "trilogia carioca", homenageando com lirismo e crítica o cotidiano da então capital federal.

"*Viagem aos seios de Duília*" (1964), baseado em conto de Aníbal Machado, aborda a melancolia da velhice e da memória. "O Menino e o Vento" (1966), objeto de estudo deste trabalho e que também faz alusão a uma obra de Anibal Machado, é uma das obras mais autorais de Christensen e trata poeticamente do preconceito, da repressão sexual e dos tabus sociais, em uma narrativa de forte simbolismo e beleza plástica.

Christensen adaptou textos de Drummond, Orígenes Lessa, Millôr Fernandes, Nelson Rodrigues, entre outros, reforçando o elo entre cinema e literatura. O longa-metragem, "O Menino e o Vento" (1967), foi inspirado no conto do autor e amigo pessoal Anibal Machado, "*O Iniciado do Vento*", da coletânea "*A Morte da Porta-Estandarte, Tati, a Garota e Outras Histórias*" (1944), e cujas correlações e diferenças estratégicas veremos no decorrer deste trabalho.

A obra que desenvolveu no Brasil também tem a marca literária que caracterizou boa parte de sua produção argentina. "Eu sofro muito a influência do escritor", confessou uma vez. Convencido de que a literatura é a base mais sólida da cinematografia, recorreu à colaboração dos mais prestigiosos autores brasileiros (Gallina, 2015, p. 14).

Figura 14: Pôster de “A viagem aos Seios de Duília” (1964), de Christensen



Fonte: Catálogo Carlos Hugo Christensen. Heco Produções, 2015

Nas décadas finais de sua carreira, Christensen radicalizou sua estética ao aproximar-se do horror e do fantástico com títulos como: “*Anjos e demônios*” (1969) e “*Enigma para demônios*” (1974), que abordam a juventude, o sexo e o ocultismo em tramas sombrias e provocadoras.

“*A mulher do desejo*” (1975), com ambientação em Ouro Preto, retoma o tema das casas assombradas e das possessões. Além de “*A intrusa*” (1979), baseado em conto de Jorge Luis Borges, uma das mais impactantes abordagens do incesto e da homossexualidade no cinema latino-americano.

Mesmo com dificuldades financeiras, Christensen persistiu na produção independente. Seu último projeto, “*A casa de açúcar*”, baseado em conto de Silvina Ocampo, permaneceu inédito por anos.

A marca de Christensen é a fusão entre cinema de gênero e ousadia autoral. Seu estilo mescla o melodrama com o erotismo simbólico, o thriller com o existencialismo, sempre com uma fotografia refinada, uso expressivo do som e da montagem. Foi um dos primeiros a explorar corpos e desejos no cinema latino-americano de forma não caricatural, e um dos raros autores a tratar da



homossexualidade de maneira aberta antes dos anos 1980, como veremos adiante.

Figura 15: Juliana, Cristiano e Eduardo deitados nus em “A Intrusa” (1979)



Fonte: Catálogo Carlos Hugo Christensen. Heco Produções, 2015

A redescoberta de sua obra, especialmente no Brasil, é fundamental para compreender as margens do cinema moderno latino-americano e a força das trajetórias que não se alinham às escolas dominantes. Carlos Hugo Christensen é, acima de tudo, um cineasta da liberdade estética, temática e criativa.



## Capítulo 2

### Quando o vento cala: desejo, culpa e moral em “O Menino e o Vento”

#### 2.1 - A adaptação literária: do conto à película

Como previamente dito neste trabalho, o longa-metragem “O Menino e o Vento” (1967) de Carlos Hugo Christensen foi adaptado para película com base no conto “O Iniciado do Vento” (1944), de Aníbal Machado. Christensen fundou-se no conto de Machado para construir a narrativa central do filme, mas adicionou elementos sociais, familiares e psicológicos que não estavam no texto original.

O vento permanece como metáfora central, mas no filme ele é usado para discutir liberdade, criatividade e resistência à repressão social, enquanto no conto é mais ligado à curiosidade e à descoberta natural. O filme traz dimensão crítica e simbólica mais ampla, alinhada à visão de Christensen sobre sociedade, educação e repressão da sexualidade.

Figura 16: Capa do livro de Anibal Machado que contém o conto “O Iniciado do Vento”



Fonte: Acervo Biblioteca Central UFMS



Em "Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade", Robert Stam (2006) propõe uma nova abordagem para os estudos de adaptação, desafiando a visão tradicional que considera as adaptações cinematográficas de romances como versões inferiores ou "perdidas" da obra original. Ele critica o uso de termos como "infidelidade", "traição" e "profanação" para descrever adaptações, argumentando que esses termos carregam uma carga moralista que desvaloriza o cinema em relação à literatura (Stam, 2006, p.26). Em vez disso, Stam (2006) sugere que as adaptações devem ser vistas como práticas intertextuais, onde o filme dialoga com o romance, criando novos significados e interpretações.

Para fundamentar sua proposta, Stam (2006) recorre aos conceitos de "dialogismo" de Mikhail Bakhtin e "intertextualidade" de Gérard Genette. Ele argumenta que a adaptação é um processo de reinterpretação e recriação, onde o texto original é transformado por meio da linguagem cinematográfica, resultando em uma obra que é tanto uma homenagem quanto uma reinterpretação crítica do original.

Stam também destaca a importância de considerar o contexto cultural e histórico na análise das adaptações, reconhecendo que diferentes épocas e culturas podem influenciar a forma como uma obra é adaptada e recebida pelo público. Ele conclui que, em vez de buscar uma fidelidade absoluta ao texto original, os estudos de adaptação devem focar na análise das relações intertextuais e nos novos significados que surgem desse diálogo entre diferentes formas de expressão artística.

No conto "O Iniciado do Vento" (1944), a chegada do engenheiro José Roberto à cidade já é marcada pela expectativa de um julgamento que antecede o tribunal: é a própria população que o observa, julga e condena antes que ele tenha a chance de falar. O trem que corta a serra, envolto em vento, traz não apenas um homem, mas um corpo carregado de significados sociais. O olhar da comunidade, primeiro em silêncio, depois em murmúrio hostil, transforma sua

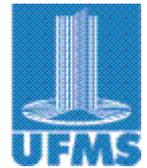


figura numa espécie de espetáculo público. O cinema, inclusive, esvazia-se para assistir à sua chegada, numa cena que já traduz como a cidade inteira se constitui em tribunal.

O filme “O Menino e o Vento” (1967) retoma essa atmosfera coletiva de vigilância e condenação. Christensen traduz visualmente aquilo que Machado sugere em palavras: a cidade mineira, pequena e atravessada pelo vento incessante, funciona como uma comunidade moral que observa cada gesto, cada silêncio, e transforma a diferença em motivo de escândalo. José não é julgado apenas por um crime, mas por ser um homem distinto, intelectualizado, solitário, um sujeito que não se enquadra nas expectativas do “masculino prático”, como o próprio filme explicita. A beleza e o porte do acusado, que no conto despertam o comentário quase culposos de uma moça: “ah, ele é bonito!”, no filme se tornam metáforas de uma masculinidade frágil e desejante, que ao mesmo tempo fascina e ameaça a moralidade da cidade.

O vento, nesse início, aparece nos dois textos como força de presságios. No conto, ele envolve o trem, sinalizando a proximidade da cidade e do destino do engenheiro, carregado pelo rumor do julgamento. No filme, o vento assume estatuto de personagem: não é apenas fenômeno natural, mas metáfora da memória, do desejo e da liberdade. O vento sopra contra José como acusação, mas também como lembrança daquilo que o liga ao “menino” desaparecido, numa relação que permanece envolta em ambiguidade.

Há ainda a questão da Justiça, que se coloca em ambos os casos de maneira crítica. No conto, o engenheiro já reflete no trem sobre a arbitrariedade das leis: como saber o ponto exato em que um ato passa da inocência ao crime? A linha divisória é incerta, e a condenação social antecede qualquer decisão jurídica. No filme, isso se intensifica: o tribunal aparece como espaço contaminado pela moral religiosa e pelo preconceito, onde não se julga apenas a responsabilidade sobre o desaparecimento, mas a própria subjetividade e sensibilidade de José. O que está em jogo, tanto na narrativa literária quanto na



cinematográfica, é menos o crime em si e mais a inadequação de um homem à norma social.

Figura 17: José chega de trem à Bela Vista apreensivo sobre seu processo judicial



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

Assim, o início de “O Início do Vento” (1944) e as primeiras sequências de “O Menino e o Vento” (1967) compartilham uma mesma lógica: um acusado que já chega condenado, uma cidade que age como tribunal coletivo, e um vento que sopra como testemunha e metáfora do desejo reprimido.

No conto, a dona do hotel aparece de modo insinuante, entrando no quarto com uma bandeja de chá e frutas, demorando-se mais que o necessário, deixando perfume e pequenas marcas de presença. Ela não é apenas hospedeira, mas testemunha potencial, ligada ao escrivão e à rede de poder que sustenta o processo contra José. Sua ambiguidade é dupla: ao mesmo tempo sugere desejo e proximidade, mas também ameaça, pois está do lado de quem pode acusá-lo.



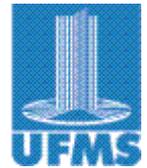
No filme, essa personagem ganha corpo e nome: Laura (Anecy Rocha). Christensen transforma a dona do hotel em figura central, não apenas no processo, mas na dramaturgia da narrativa. Laura encarna o mesmo jogo ambíguo do conto e aproxima-se de José com gestos de intimidade e sedução, mas, ao mesmo tempo, será uma das principais vozes a testemunhar contra ele no tribunal. O piano, que no conto surge como detalhe na fala do advogado, no filme aparece de fato em cena, reforçando essa aura de sensualidade e de poder sugestivo que Laura exerce. Ela é tanto o espaço do privado (o hotel, o quarto, a música) quanto do público (a testemunha, a acusação, a boca do povo).

Figura 18: Laura beija José Roberto, que a repreende logo seguida



Fonte: "O Menino e o Vento" (1967)

O advogado, tanto no conto quanto no filme, introduz de forma mais explícita a dimensão sexual da acusação. É ele quem pronuncia o que a cidade inteira insinua: que há um "lado sexual" na relação de José com o menino. No conto, isso aparece como diálogo direto "E o lado sexual?", enquanto no filme essa dimensão se dá de forma mais insinuada, mas não menos presente. A retórica do advogado e os olhares da cidade convergem para uma mesma acusação: não é só o desaparecimento que está em julgamento, mas o comportamento, o desejo, a própria subjetividade de José.



O vento, novamente, aparece como contraponto. No conto, o engenheiro distingue entre um vento “retórico e banal” e o “vento da malícia e fecundação”, ligado ao desaparecido. No filme, Christensen traduz isso visualmente: o vento é presença constante, elemento que invade os espaços e que carrega a lembrança do menino e da relação com José. Enquanto Laura e o advogado articulam a acusação, o vento permanece como testemunha silenciosa, evocando tanto a liberdade quanto a causa da condenação.

Dessa forma, a passagem revela como tanto no conto quanto no filme a acusação contra José não é apenas jurídica, mas sobretudo moral e sexual. Christensen amplia a personagem para explicitar que a sociedade julga não só um crime, mas a própria intimidade e diferença de José, traduzindo literariamente em imagem e performance aquilo que Aníbal Machado apenas sugeria.

O julgamento também é reproduzido de outra forma. No conto, Aníbal coloca o engenheiro em destaque do início ao fim. Ele chega ao fórum para depor e a narrativa passa a ser retratada a partir daí através do relato de José Roberto sobre suas lembranças com Zeca da Curva, até que o julgamento é interrompido pelo vento que estilhaça o prédio e traz o personagem à epifania.

Já no filme, Christensen prepara uma espécie de sabatina pública para pavimentar esse discurso final do personagem principal. Os personagens desde o início da trama estão afoitos com a chegada na cidade daquele que será julgado. Uma multidão alvoroçada o aguarda na estação de trem. O diretor, assim, vai escalonando a tensão do julgamento tanto por diálogos entre os personagens, quanto por frames que aparecem em tela, como a intimação à José e o jornal que diz “O monstro será julgado hoje”. A ambientação também nos prepara para o júri que sucederá. Os personagens de acusação, o juiz e a defesa são introduzidos ao espectador, e também a multidão presente, um a um.

O julgamento começa pela mãe do menino Zeca, que é instigada a insinuar que os dois tinham uma relação íntima com interesse financeiro. Depois, Aparecido, peão de fazenda, conta ao júri seu recorte sobre um momento de intimidade entre os dois, antes do desaparecimento de Zeca. O julgamento



segue para Mário, que mente para acusar José. Ainda depõe Espiga de Milho, a menina que nutria um relacionamento por Zeca, e que relembra a desaprovação de José quando era deixado por Zeca para encontrá-la. Laura, já amargurada pelo abandono que sente por José, também depõe de forma contrária a ele. Só depois é dada a José a possibilidade de defesa, mesmo que poética e fundada em sua sensibilidade emocional potencializada pelo vento. Pode-se perceber aqui uma construção narrativa para que exista a dualidade entre José e os demais personagens, o protagonista e os pseudo antagonistas que o acusam.

Figura 19: Todos os presentes ficam em silêncio ao ouvir depoimento de José Roberto



Fonte: "O Menino e o Vento" (1967)

A personificação de Zeca da Curva é uma escolha de Christensen que transforma a narrativa e a desloca do eixo do mito da pureza infantil para o drama da adolescência, permitindo ao filme trabalhar os temas de desejo, repressão e liberdade de forma mais explícita e aceitável socialmente. Em "O Início do Vento" (1944), Zeca tem apenas 12 anos e é retratado mais como uma figura mística, que representa a liberdade humana e a pureza através do poder da natureza que é o vento.

Em "O Menino e o Vento" (1967) Christensen escolhe o ator juvenil Luiz Fernando Lanelli, de 17 anos e estreante no Cinema, para dar corpo a Zeca da Curva com um ar mais malandro e maduro, que explora subtextos de desejo e homoerotismo no vínculo entre José Roberto e o jovem. Para sugerir esse



conflito, sem entrar em terreno de pedofilia explícita, era necessário que o garoto fosse mais velho, próximo da idade da maturidade sexual.

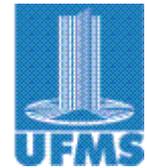
A adolescência permite insinuar tensão erótica sem quebrar totalmente com a moral da época e também dialoga com o tema da repressão abrindo espaço para a narrativa ambígua de amizade e relação amorosa entre os personagens, dando margem à interpretação. O 'iniciado do vento' no conto é uma figura de passagem da infância para a liberdade plena.

Já no filme, Christensen opta por trabalhar com o adolescente como símbolo do limiar: ele está entre a infância e a vida adulta, assim como o vento está entre o visível e o invisível. A mudança de idade reforça o rito de passagem e a atmosfera de desejo proibido. Para efeitos de atuação, direção e também recepção do público, um adolescente é mais convincente em diálogos existenciais, cenas de tensão psicológica e simbolismo erótico. A escolha poderia ter sido também pragmática já que um ator adolescente entrega maior verossimilhança e expressividade do que uma criança de 12 anos.

Figura 20: José Roberto e Zeca da Curva conversam sem camisa pela estrada



Fonte: "O Menino e o Vento" (1967)



Em 1967, o Brasil estava sob forte censura moral e política graças à Ditadura Civil Militar instaurada em 1964. Mostrar um adulto fascinado por um menino de 12 anos poderia ser inaceitável e levar à proibição do filme. Então, ao mesmo tempo que narrativa, a maturação de Zeca também é estratégica para a circulação do filme em forma plena, sem que esbarre na censura prévia. Também torna possível o abraço no menino nu antes da fuga e consequente desaparecimento, cena que se tornou o ápice emocional da trama no filme.

Compreender as escolhas de Christensen, desde a idade do personagem até a atmosfera trágica e moralizante, permite perceber o embate maior entre diferentes projetos de cinema no Brasil: um voltado à denúncia social (Terra em Transe), outro à exploração simbólica de gênero e sexualidade (O Menino e o Vento). Mais do que um caso de adaptação, trata-se de um campo de disputa estética e política.

A obra de Christensen, ao reelaborar o conto de Aníbal Machado, coloca em evidência como o cinema pode funcionar como um espaço de revelação das contradições sociais: entre religião e desejo, entre repressão e liberdade, entre imagem oficial do Brasil e suas margens silenciadas. O vento, nesse sentido, permanece como metáfora daquilo que insiste em escapar, seja a liberdade do corpo, seja a verdade da memória.

## **2.2 - Simbologia católica e a punição moral**

Quando pensamos sobre a análise fílmica de “O Menino e o Vento” (1967), dois aspectos interessantes saltam aos olhos no decorrer da trama. Iremos, portanto, abordar os símbolos atrelados à religião que perpassam diversos planos tanto em forma visual quanto sonora, e que trazem ao longa-metragem uma carga de julgamento ainda maior.

O primeiro plano que carrega esse cunho religioso aparece de forma simbólica já no início do longa, quando o engenheiro José Roberto, ao ser levado por uma escolta policial devido à tamanha revolta da população pelo suposto



crime. O personagem, desconcertado pela proporção do caso, entra na viatura já na saída da ferroviária. Em sequência, vemos o carro em movimento e em direção ao que vemos em segundo plano ser a Igreja da cidade.

Tal escolha de *mise-en-scène* nos traz a interpretação de que José será julgado pela Instituição religiosa a qual o carro se dirige, ideia que mais à frente se torna mais clara com os demais símbolos que são colocados sigilosamente por Christensen ao decorrer da narrativa, e reforça a simbologia religiosa presente no longa-metragem.

Figura 21: Igreja Católica aparece no fim da rua quando José é levado para hotel



Fonte: "O Menino e o Vento" (1967)

No próximo plano, temos o real destino da escolta policial: a hotelaria na qual a personagem principal se hospedaria mais uma vez, primeiro em plano geral e em seguida em plano médio. Homens em coro esbravejam em direção ao carro: "Mata, mata o passarão que vem de fora" e são repreendidos pelo delegado. Seguem olhares em close dos homens, são quatro, agora todos em silêncio.



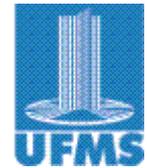
A próxima citação ao espectro religioso já surge de forma mais direta no discurso das personagens. Já na pousada, e acompanhado pela dona do estabelecimento, Laura, José anda até a janela e diz que o garoto mascate lhe contou que o vento parou. Ela responde que nunca mais ventou. Ele insiste: “Nunca mais? Nenhum pouco?”, e ela rebate: “uma brisa leve, vez por outra, como em toda parte. Mas graças a Deus acabaram aquelas ventanias terríveis”. José afirma que o garoto ainda disse que foi “a barragem que fez parar tudo. Uma barragem não muda o destino dos ventos”.

Aqui havemos de abrir um parêntese para falarmos sobre uma das possíveis interpretações sobre o símbolo do vento no longa-metragem, e que o justifica como relação, amorosa ou fraterna, entre as personagens principais. Em “A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro”, Antônio Moreno (1995) discorre sobre a retratação dos personagens homossexuais no cinema nacional, tendo “O Menino e o Vento” (1967) como ponto de partida. Moreno (1995) interpreta que há um processo de autoconhecimento, onde o engenheiro compreende que sua atração por Zeca e pelo vento são expressões de sua identidade sexual.

O vento, portanto, torna-se um símbolo da paixão homossexual do protagonista, algo que não pode ser reprimido ou negado, mas que faz parte intrínseca de sua existência. “A materialização da natureza que não se pode matar: sua paixão homossexual. O vento que ele amou e se tomou menino, que é agora somente uma sensação, não existe mais” (Moreno, 1995, p. 91).

Assim, percebe-se que o vento, visto tão como algo atraente pelos personagens principais, e igualmente terrível pelos demais, seria justamente a relação homoafetiva entre os dois. E ainda, que na fala da hoteleira Laura, supracitada, é um contraponto à vontade de Deus. Tal ideia será reafirmada nos discursos de mais personagens no decorrer do filme.

Laura diz a José que o advogado designado a ele está à espera na recepção e ele afirma para que ele suba para conversar. Após um diálogo sobre o processo criminal, ele afirma a José: “No mundo inteiro, meu caro doutor, não



existe cidade mais distante, é distante de Deus e da moral (...) aqui ninguém presta". Indagado pelo advogado sobre sua inocência, José reafirma que está dizendo a verdade e lá fora se ouve novamente o coro "mata, mata o passarão que vem de fora". O advogado olha pela janela e a rua está vazia, momento que nos traz a sensação de que a perseguição a José entra num espectro fantasmagórico.

O advogado segue a conversa dizendo que o menino, Zéca da Curva, era muito estimado. José responde que também o estimava muito. O advogado sorri de canto. Silêncio. Advogado contesta a relação de José e Zeca e pergunta "que afinidade poderia haver senão..." pausa, silêncio e close nas feições José... "sexual". Pela primeira vez temos uma citação direta à relação homossexual entre os dois personagens. José se revolta, mas o advogado o acalma.

Pode-se ver que a rejeição advém mais pelas lentes julgadoras da sexualidade dos personagens do que pela faixa etária, visto que a naturalização de relações amorosas ou sexuais entre adultos e adolescentes era recorrente no cinema brasileiro das décadas de 1960 a 1980, principalmente quando se tratava de personagens heterossexuais.

Em "Os Fuzis" (1964), de Ruy Guerra, há uma cena em que um soldado se envolve com uma menina de apenas 13 anos, sem que o filme promova na narrativa qualquer julgamento moral. Isso evidencia como a vulnerabilidade da infância era muitas vezes ignorada em prol de uma narrativa realista ou fatalista. Já em "Amor Estranho Amor" (1982), de Walter Hugo Khouri, a iniciação sexual de um menino de 12 anos com mulheres adultas, apesar de desconfortável, é retratada narrativamente como um rito de passagem, sustentado por uma estética sensual e transgressora.

### **2.2.1 - As dimensões do pecado: o contraste entre sagrado e profano**

Além disso, a presença recorrente de símbolos católicos em "O Menino e o Vento" (1967) não se limita apenas à composição estética ou ao reforço do



ambiente rural brasileiro. Esses elementos são centrais para a construção simbólica da narrativa, operando também como dispositivos de julgamento e condenação moral. A Igreja, nesse contexto, não surge apenas como cenário físico, mas se manifesta como uma instituição que detém o monopólio da moralidade, projetando sobre os corpos e desejos uma lógica de pecado, exclusão e expiação.

Na tradição da teologia moral cristã, sobretudo no catolicismo, o pecado não é apenas uma transgressão pessoal, mas um afastamento da vontade de Deus e da ordem natural. Esse raciocínio nos auxilia a compreender como a comunidade, no filme, se posiciona diante da suposta relação entre José e Zeca: aquilo que foge da ordem natural, aqui representada pela heteronormatividade, é imediatamente associado ao pecado, ao desvio e, portanto, passível de punição e julgamento.

Essa é a lógica que o teólogo James Alison (2001), homossexual e padre católico, questiona e desmonta em seus estudos teológicos. Segundo ele, a teologia cristã tradicional construiu uma visão distorcida da homossexualidade ao enraizá-la numa estrutura sacrificial: alguém precisa ser apontado como culpado para que a comunidade mantenha a coesão e pureza moral. Em seu livro "Fé Além do Ressentimento", Alison (2001) explica que as religiões, inclusive o cristianismo, frequentemente operaram dentro de uma lógica de exclusão, onde minorias, sobretudo sexuais, são oferecidas como sacrifício simbólico para garantir a ordem social.

No filme, isso se materializa de maneira literal quando os homens da cidade gritam: "Mata, mata o passarão que vem de fora". A ideia de "fora" aqui não é apenas geográfica, mas teológica: é aquele que está fora da norma, fora da graça, fora do que foi determinado como aceitável pela moral religiosa. Alison argumenta que é justamente essa lógica sacrificial que Cristo vem abolir no cristianismo, e não perpetuar.



Figura 22: Homens da cidade entoam canto pelas ruas de Bela Vista



Fonte: "O Menino e o Vento" (1967)

Quando Laura, a dona da pousada, menciona que "graças a Deus acabaram aquelas ventanias terríveis", não se trata apenas de uma referência climática, mas de uma declaração que ecoa diretamente a tentativa de silenciar aquilo que a comunidade percebe como desvio: o vento que soprava entre José e Zeca, símbolo do desejo, da liberdade e daquilo que a tradição católica classificou como pecado contra a natureza (Aquino, 1948).

Segundo Alison (2001), no entanto, essa leitura é fruto de um erro hermenêutico profundo, onde a Igreja, em vez de ser espaço de acolhimento, se torna aparato de controle. Essa reflexão se encaixa perfeitamente na trajetória de José no filme. Ele não é condenado por um crime provado, mas por aquilo que representa: a quebra da norma, a vivência de um desejo que a comunidade se recusa a nomear senão como crime, desvio ou pecado.

A própria cena em que o advogado hesita, silencia e então verbaliza, em tom quase de nojo, "sexual", explicita como o desejo homoafetivo é tratado como inominável, sujo, algo que não se pode sequer dizer sem provocar escândalo. Em conversa com José sobre a acusação, o advogado fala sobre a cidade: "No



mundo inteiro, meu caro doutor, não existe cidade mais distante. É distante de Deus e da moral, (...) aqui ninguém presta".

Indagado pelo advogado sobre sua inocência, José reafirma que diz a verdade e lá fora ouve novamente o coro "mata, mata o passarão que vem de fora". O advogado olha pela janela e a rua está vazia. O advogado diz que o menino Zéca da Curva era muito estimado. José responde que também o estimava muito. O advogado sorri de canto. Silêncio. Continua ao contestar a relação de José e Zeca e pergunta "que afinidade poderia haver senão..." pausa, silêncio e close em José... "sexual". José se revolta, mas o advogado o acalma.

- A Cruz

Figura 23: Promotor e juiz interrogam garota com Jesus crucificado ao fundo



Fonte: "O Menino e o Vento" (1967)

A *mise-en-scène*, ao posicionar a cruz da igreja em vários enquadramentos, reforça visualmente essa teologia da culpa. Mas, à luz da reflexão de Alison (2001), a cruz deveria ser, paradoxalmente, o sinal de libertação dessa lógica de sacrifício. O que o filme mostra, entretanto, é como a comunidade, ainda presa à leitura punitiva da religião, utiliza a cruz não como sinal de amor, mas como instrumento de opressão.



Vemos as cruzes espalhadas pelo filme, hora de maneira mais enfática, hora como uma figura voyeurística no formato de penitência. Além das já citadas, temos a cena que Zeca corre no vento, dá voltas em uma cruz gigante no morro e rodopia até cair. Logo depois, no dia seguinte, José o encontra saindo da Igreja, e Zeca relata que teve que “confessar os pecados” por ter sumido no dia anterior.

Também vale ressaltar a presença de Jesus crucificado no tribunal que rege a narrativa e que julga tal “crime” da personagem principal. Prévio ao julgamento, um sino de mão chama todos ao tribunal pela manhã. A multidão se aproxima, enquanto no jornal lê-se “O Monstro será julgado hoje”. Close no auto de acusação, seguido de close em Jesus crucificado na parede do tribunal.

José chega. O promotor de justiça entra em cena pela primeira vez e se senta abaixo de Jesus crucificado e acena com a cabeça para os presentes. Temos aqui a intersecção clara da religião e suas morais particulares no âmbito da justiça e do estado, em teoria, laico. Vemos no decorrer dos depoimentos que a figura do promotor é exatamente aquela que incita a relação entre Zeca e José, e coloca como consequência disto, o suposto assassinato.

- Os Sinos

No decorrer de “O Menino e o Vento” (1967), os sons dos sinos surgem como elementos sonoros que reforçam o clima de tensão, julgamento e condenação que paira sobre a narrativa. Na tradição católica, os sinos sempre tiveram uma função que vai além do simples chamado litúrgico: eles marcam ritmos espirituais da comunidade, anunciam o sagrado, mas também comunicam acontecimentos que atravessam a vida, desde celebrações até desgraças.

O badalar dos sinos não é neutro; ele convoca, alerta, adverte e, muitas vezes, carrega consigo uma dimensão simbólica de anúncio do juízo divino. Nesse sentido, os sinos que ecoam no filme tornam-se uma espécie de som ritual que pontua a passagem do profano para o sagrado, ou, mais

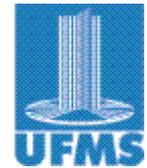


especificamente, do individual para o coletivo, onde a coletividade se reúne não para acolher, mas para julgar. Esse mesmo som também anunciava a morte, tanto física, quanto simbólica.

No filme, os badalares surgem em momentos que coincidem com o aumento da hostilidade da comunidade contra José, funcionando quase como uma trilha sonora da condenação. A cada badalada, somos lembrados de que existe um tribunal invisível, que não é apenas jurídico, mas também moral e espiritual. A cidade, representada por seus moradores e pela presença simbólica da igreja, assume o papel de Deus, julgando o que considera desvio, pecado e afronta à ordem estabelecida.

O badalar dos sinos em “O Menino e o Vento” (1967) não soa como convite à comunhão, mas como sentença. Eles não tocam para chamar à missa, mas para anunciar que alguém está fora da graça, fora da comunidade, fora da possibilidade de redenção. É o som da morte simbólica de José perante aquela sociedade. Não uma morte física, mas a morte social, afetiva e espiritual promovida pelo moralismo religioso que permeia os habitantes da fictícia Bela Vista.

Portanto, a análise dos símbolos católicos em “O Menino e o Vento” (1967) revela não só uma crítica social, mas uma crítica teológica profunda. O filme expõe como a teologia, quando capturada por uma lógica de exclusão e não pela lógica do amor radical proposto no evangelho, se torna cúmplice da homofobia, da violência e da marginalização de corpos dissidentes.



### 2.3 - Mário e as outras nuances do personagem homossexual

Figura 24: Mário observa José e Zeca conversando em frente à Igreja



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

Um personagem não principal na trama e que pode fugir aos olhos da primeira análise de “O Menino e o Vento” (1967) é Mário, o primo rico de Zeca da Curva. Ele vive na mesma cidade serrana onde se desenrola a trama e aparece no presente da narrativa, ou seja, no momento em que José Roberto retorna à cidade anos após seu desaparecimento.

Mário é um dos homens da comunidade que comenta os acontecimentos passados, especialmente o sumiço de José e a lenda que se criou em torno disso. Já no início do longa-metragem, é responsável por atirar uma pedra no vidro do trem que traz José ao seu julgamento. Fato esse que confessa posteriormente em conversa privada dos dois no primeiro encontro no Morro da Agonia. Embora o roteiro de “O Menino e o Vento” (1967) não explicita diretamente a homossexualidade de Mário, há sim elementos sutis nas falas e comportamentos dele que podem ser lidos como pistas de uma dissidência sexual velada, e de certa forma, autocrítica. Mário é um personagem homossexual.



Após primeira conversa com o advogado, José recebe um bilhete. Pega uma arma na bolsa e coloca ao lado do papel na mesa onde se lê: "Estou esperando no Morro da Agonia. Sei onde está Zeca da Curva - Mário". José, calmo, sai a rua e caminha entre jovens que cantam em coro novamente "mata, mata o passarão que vem de fora". José logo aparece só novamente caminhando por uma rua deserta nas sombras, ouve-se o badalar dos sinos da igreja, por 3 vezes, que tradicionalmente pode ser tanto falecimento de uma criança, quanto um chamado à devoção.

Figura 25: Mário convoca José para uma conversa no Morro da Agonia



Fonte: "O Menino e o Vento" (1967)

José encontra Mário, primo de Zeca, que mostra o túmulo do garoto, no morro, com uma cruz de gravetos. Ele se ajoelha e faz o Sinal da Cruz. Mário revela: "Morei na sua jogada (...) Estou do seu lado. Sei quem é inocente pelo menos da morte, e o resto não é crime. Apenas eles não compreendem. Eles são os normais, eles são a sociedade. As minorias devem se proteger, senão eles nos liquidam".



José está confuso. Mário responde: "Bem, se você vai ficar de não entender o tempo todo" e caminha até a Cruz, que entra no plano. Ele diz em latim: "Ego te Absolvo", "Eu te absolvo", expressão proferida comumente no sacramento da penitência/confissão, e continua "só nós podemos entender a paixão, só nós". O sino da igreja toca ao fundo.

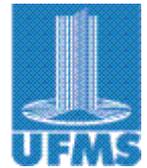
Mário tem falas que se destacam por uma leve afetação e por um tom debochado, diferente do tom mais rude e machista de outros personagens. Ele demonstra um certo prazer em falar de José Roberto, mas não com a hostilidade aberta dos demais. Seu interesse parece mais ambíguo, até curioso, o que abre espaço para uma leitura enviesada pelo desejo.

Mário também parece ser uma figura que performa uma identidade socialmente aceitável, mas que escapa por nuances e sua forma de se expressar. Como por exemplo, a leve ironia com que trata certos assuntos, como a moral da cidade ou as suspeitas em torno de José Roberto, que sugerem que ele talvez reconheça no protagonista algo de si mesmo, mas sem poder admitir abertamente. Talvez por isso mesmo debocha da situação em que José se encontra. Para a perversidade de Mário, José não conseguiu escapar do julgamento alheio através do sigilo.

Figura 26: José fica apreensivo com a audácia de Mário ao tentar chantageá-lo



Fonte: "O Menino e o Vento" (1967)



Christensen constrói um universo visual e sonoro em que o homoerotismo é sugerido de forma sutil: o vento como metáfora do desejo, a ausência de figuras femininas centrais na trama, e as memórias fragmentadas de José cercadas por uma atmosfera quase etérea. Nesse contexto, personagens como Mário podem ser lidos como figuras de desejo reprimido ou até de identificação projetada.

Ao contrário dos homens que zombam de José com violência simbólica e que “matam o passarão que vem de fora”, Mário tem um tipo de relação com o mistério de José que parece conter um certo fascínio. Ele fala como quem tem algo a esconder, como se mesmo como coadjuvante funcionasse como espelho distorcido do protagonista, evidenciando uma maior complexidade e variação de personagens LGBTs na trama.

Essa questão traz o filme a um patamar ainda mais rico no que tange a representatividade queer no cinema brasileiro. Diferente da personagem caricata ou libidinosa que descreve Antônio Moreno (1995) em “A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro”, temos aqui diferentes nuances que perpassam esses personagens e os tornam mais profundo e complexos. José luta contra os próprios sentimentos, Zeca da curva busca a liberdade de querer viver o mundo que o cerca em pleno gozo, e Mário vive no sigilo, deboche, como uma figura nefasta que sente prazer em causar dano ao outro em detrimento de si próprio e da sua condição sigilosa acima de tudo e todos. Exemplo disso é sua próxima aparição no filme, já na sala do tribunal.

Para manter a posição isenta em relação a José, e também de repreensão assim como o resto da população, Mário chega ao julgamento e depõe usando óculos escuros. Esse ato sugere uma tentativa de ocultar algo. Em um ambiente onde a verdade está sendo, supostamente, revelada, ele é o único que esconde os olhos, tradicional símbolo da transparência e da consciência.



Figura 27: Mário esconde os olhos ao depor acusando José do desaparecimento



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

Mário mente após jurar dizer a verdade com a mão sobre a bíblia. Ao depor, ressalta a aproximação de José e Zeca, e sugere que José “mandou Zeca da Curva oferecer 200 contos” para que alugasse a cabana de Mário acima do morro da agonia por 2 meses. A justificativa, segundo sugere Mário, seria o sigilo da distância da cidade e a possibilidade de ficar só, o que choca a acusação.

Ao fim da fala, Mário tira os óculos escuros e encara José Roberto com um sorriso irônico e debochado. Esse ato pode nos levar a acreditar que estava ciente da injustiça e que o uso dos óculos evitaria ser pego pelos outros na mentira proferida, já que o olhar nos olhos pode significar confissão, confronto ou vulnerabilidade.

O uso dos óculos escuros também pode ser uma maneira de evitar encarar o objeto de seu desejo, ou ainda sua própria identificação com ele. Ele não quer ser ‘desmascarado’ como alguém que reconhece em José não um monstro, mas um semelhante. O gesto é uma forma de manter o desejo escondido, talvez, até mesmo de si mesmo, protegendo-se da vergonha interiorizada.



Mário usar óculos escuros no tribunal não é um detalhe gratuito, mas é um gesto cinematograficamente carregado de sentido, especialmente se lido por uma lente queer. Ele simboliza a tensão entre o ver e o não ver, entre o desejo e a repressão, entre o mentir e o se proteger, o não ser visto.

Ao esconder os olhos, Mário revela que há algo em jogo que vai além do que está sendo dito: ele também é parte da violência que atinge José, mas por covardia, desejo ou medo, escolhe não se expor. Explicita assim a sua homofobia internalizada e a covardia de ser publicamente quem realmente é.

#### 2.4 - O Feminino como coadjuvante

Figura 28: Laura e José Roberto se encontram no quarto do engenheiro



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

Em um filme como “O Menino e o Vento” (1967), que entrelaça as questões de sexualidade das personagens para o desenvolvimento narrativo, não podemos deixar de analisar também os papéis de gênero que os mesmos desenvolvem e como são alocados em critério narrativo também com base nessas características. A sensibilidade de José Roberto, confundida como



sexualidade e até como crime, é colocada em xeque justamente por fugir ao papel social esperado pelos demais de um homem, viril e masculino, como já explanado aqui no item 2.2.

Naturalmente, isso nos leva a perceber como se desenvolvem na narrativa as personagens femininas, as mulheres que circundam a vida daqueles homens que estão ali para julgar um crime hipotético. De forma secundária à narrativa, uma a uma vão aparecendo em cena. Entretanto, nenhuma das mulheres do filme possui autonomia dramática real. Elas existem para espelhar o protagonista, reforçar normas morais ou encarnar o ideal perdido.

Em “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, Laura Mulvey (1975) demonstra como o cinema clássico ocidental organiza suas narrativas a partir de uma lógica masculina, em que as personagens femininas ocupam posições de objeto de contemplação ou de função auxiliar no percurso do herói masculino. Essa perspectiva pode ser aplicada a obra “O Menino e o Vento”, no qual as figuras femininas, embora presentes, não assumem agência narrativa significativa. Em consonância com o pensamento da autora, “a presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história” (Mulvey, 1975, p.7-8)

Já no início do longa-metragem, no trem que traz José Roberto a Bela Vista, uma mulher jovem e esbelta, que não é identificada e não participa do decorrer da trama, aparece na porta do vagão. Ela observa os assentos e vê José Roberto sentado à mesa de costas para ela. Caminha e senta-se à frente dele. Ele se levanta pouco, talvez como sinal de cordialidade, mas sua expressão ainda é seca. Ela o encara brevemente e se encobre com o cardápio do que parece ser o vagão-restaurante.

José a ignora completamente e se mantém olhando para fora do vagão. O garçom traz seu prato à mesa. Ele corta a carne, mas logo larga os talheres. A mulher volta a observá-lo apenas com os olhos por cima do cardápio que segura com as mãos. José acende um cigarro e não faz contato visual algum



com a moça. Ela continua a fitá-lo, e abaixa mais o cardápio revelando sua feição de descontentamento com os desdém do protagonista para com ela.

Figura 29: Mulher tenta se aproximar de José Roberto, que a esnoba completamente



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

Na cena que se sucede, José está aflito lendo a intimação no vagão comum do trem, que ao parar por causa de uma obra na ferrovia, é atingido por uma pedra. A pedra quebra o vidro onde José está sentado e todos se assustam, incluindo a jovem, agora sentada em outra poltrona mais distante. Ela olha para trás assustada. José muda de poltrona, e moça muda de expressão. O olhar que minutos antes era de curiosidade e até desejo, se transforma em pena ao ver que o homem de alta classe está sendo apedrejado por motivo até então desconhecido por nós espectadores.

Aqui vemos a primeira aparição feminina no filme que contracena com o protagonista e é colocada justamente como instrumento narrativo para mostrar que, no momento, José Roberto não está interessado em mulheres e muito menos em flertar com elas. A ambiguidade aqui está em perceber que, ou José pode estar aflito com o julgamento que irá se suceder devido ao desaparecimento do jovem Zeca da Curva, que tanto estimava, ou também o desdém servir como função narrativa para já apresentar ao espectador que José não é o típico personagem masculino galanteador que flerta com uma jovem



desconhecida em um vagão de trem, como “Macunaíma” (1969)<sup>2</sup>, por exemplo faria.

O mesmo olhar de pena vindo de figuras femininas se sucede quando José foge da multidão ao ser escoltado da estação de trem para o hotel. A mesma jovem, que não tem falas e se torna uma espécie de figura feminina voyeurística, olha pela janela a fuga com a mesma expressão de outrora, e que logo depois é verbalizada por um grupo de jovens adolescentes que seguiam a multidão: “coitado”.

Figura 30: Jovens se compadecem por José na chegada do engenheiro à cidade



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

Interessante pontuar aqui que, à salvo de Laura, dona da hotelaria, os homens da trama são os responsáveis por julgar José Roberto, tanto no âmbito jurídico quanto na agressividade dos gritos que bravejam pelas ruas, enquanto as mulheres, em contraponto, sentem pena dele ou não se envolvem diretamente.

Laura é apresentada como uma mulher adulta, independente, que administra o hotel em que José Roberto se hospeda. Ela possui aparência atraente, mas sóbria. Além de mais velha que ele, não é sexualizada de forma

---

<sup>2</sup> Macunaíma é um filme brasileiro dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, lançado em 1969, baseado no romance homônimo de Mário de Andrade (1928).



apelativa. Ela também apresenta tom insinuante e receptivo, principalmente nas primeiras interações com José, ao recebê-lo na hotelaria.

A presença dela é significativa, mas limitada. Da presença no tribunal como figura acusadora às noites em claro tocando melancolias em um piano, Laura entra e sai da narrativa com sutileza. José nunca demonstra desejo por ela. Mesmo quando ela se aproxima com delicadeza ou deixa portas abertas para uma possível intimidade. Ele reage a seus flertes de forma educada, mas fria, e mantém sempre um tom cordial e reservado, sem tensão sexual.

Essa falta de reciprocidade causa incômodo perceptível na mulher, mas o roteiro é sutil. Ela não é rejeitada abertamente, mas pelo silêncio e a distância emocional que falam por si. Mesmo após um beijo entre os dois, o interesse romântico inexistente. A interação entre eles pode ser entendida como uma expectativa social de desejo heterossexual que é frustrada, e sua existência é uma âncora para o contraponto da interpretação da homossexualidade de José Roberto. Essa ausência de desejo cria espaço para o espectador perceber outra pulsão, que se direciona para Zeca da Curva.

Figura 31: Laura, a dona da hotelaria, que se apaixonou platonicamente por José



Fonte: "O Menino e o Vento" (1967)

Ao ser deixada de lado, parte para a vingança, mesmo que emocional. Ela descobre que José passa tempo demais com Zeca. Ao ver que José observava Zeca da Curva com os binóculos pela janela do quarto do hotel, ela percebe que a atenção, o encantamento e o vínculo do engenheiro estão



voltados para o menino, não para ela. Laura internaliza isso como uma rejeição não apenas pessoal, mas moral e social. A denúncia que ela faz assume um tom de proteção à honra da cidade, mas é movida por uma decisão pessoal da personagem.

Depois da aproximação frustrada com José e da crescente intimidade entre ele e Zeca, Laura muda sua postura. Ela passa a observar José com desconfiança crescente e demonstrar incômodo com a atenção que ele dedica ao menino. Também passa a aproximar-se do escrivão, que já nutria suspeitas sobre José. Essa aproximação tem efeito direto na narrativa ao fortalecer a acusação contra José com a posição de mulher respeitável, que dá peso à denúncia.

O escrivão, que já representava a ordem da cidade, encontra nela uma aliada que confirma o desconforto coletivo com o engenheiro forasteiro e dá munição para o julgamento que tem como premissa o crime de desaparecimento, mas que também traz a relação dos dois protagonistas como incômodo para os demais habitantes de Bela Vista.

## **2.5 - A ambiguidade entre sexualidade e sensibilidade emocional**

O depoimento de José no tribunal é uma das cenas mais densas e ambíguas do filme “O Menino e o Vento” (1967), e serve como eixo narrativo e simbólico fundamental tanto para a compreensão da relação entre ele e Zeca, ambígua, quanto para a atmosfera de julgamento moral e espiritual que permeia a obra.

Além disso, pode-se perceber no decorrer da narrativa que a própria personagem vive essa ambiguidade que também nos perpassa como espectadores: seria o comportamento apático dele resultado da sua sensibilidade interna que o leva a um estado de epifania sobre a vida? Ou seria



esse um reforço da confiança na justiça? O pragmatismo da vida repulsa José por ter o feito reprimir o que ele chama de “instinto” e que entenderemos à diante.

Quando José começa a relatar o que o levou à cidade de Bela Vista, o tribunal não aparece apenas como espaço jurídico, mas como palco da reconstrução de um passado traumático. Sua fala não tem o tom objetivo de um depoimento jurídico típico, mas sim a subjetividade de alguém que revive uma experiência fundadora de sua identidade, um misto de fascínio e dor.

Figura 32: José Roberto é chamado para depor frente à populares de Bela Vista



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

José menciona que esteve envolvido com a construção de uma barragem para uma usina, e que o deslocamento causado pela obra provocou um desmoronamento em uma antiga mina de ouro. Embora ele negue responsabilidade direta, sua fala é atravessada por um sentimento de culpa e impotência diante do evento. Ele é, novamente, alguém acusado, mesmo quando sua ação estava ligada ao progresso técnico e racional.

A mina, nesse contexto, representa uma ferida do passado, um espaço escuro e soterrado, cheio de vozes esquecidas. Ela se torna uma metáfora daquilo que é reprimido: os desejos inconfessáveis, a memória da violência, e



os mortos que não foram devidamente chorados. A culpa de José não é de caráter legal, mas existencial. Ele carrega em si a marca da catástrofe.

Figura 33: José testemunha desabamento de mina e se culpa pela tragédia



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

A construção da barragem é mencionada por José como algo que “fez parar os ventos”, frase que se repete ao longo do filme e que ganha camadas simbólicas. Se o vento, como já discutido, representa a liberdade, o desejo homoafetivo e a vitalidade de Zeca, a barragem aparece como símbolo da repressão.

Ou seja, o mesmo José que esteve envolvido na tragédia da barragem, é aquele que, sem perceber, reproduz os mecanismos que sufocam o próprio desejo. A repressão não é apenas imposta pela sociedade; ela está internalizada no personagem, como uma obra sólida, aparentemente necessária, mas que prende tudo o que é espontâneo e natural. Esse colapso materializa o que ele vive internamente: a impossibilidade de reprimir o desejo, o encantamento, o “vento” que o movimenta desde a juventude.

Em seguida, José menciona o dia em que conheceu o menino Zeca da Curva e a forma como ficou impressionado com a inteligência, curiosidade e, principalmente, com a liberdade que ele representava. Esse momento é estruturado quase como um *flashback* emocional. Embora o filme mantenha a



imagem no tribunal, o espectador é transportado pela imaginação de José para aquele dia.

Essa construção narrativa aproxima o depoimento de uma confissão pública, mas não de culpa jurídica, e sim de um encantamento afetivo reprimido, permeado por interditos sociais. José não se apresenta como criminoso, mas como alguém cuja lembrança é continuamente julgada, mais pelo desejo que ela contém do que por qualquer ato objetivo. Ele cita a família como causadora desse sentimento que o frustra.

Figura 34: José e Zeca conversam sobre a natureza do vento nas ruas da cidade



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

José menciona que pertence “a uma família em que, praticamente, não há nenhum assim chamado homem prático”. Desde menino se encantou pela arte, mas na primeira juventude viu o encanto se transformar em terror por presenciar os amargos daqueles que amava, que atribuiu às profissões instáveis. Assim se tornaria um homem prático. Esse tipo de fala revela o quanto José se moldou por um modelo tradicional de masculinidade, fortemente influenciado por uma ética patriarcal, de silenciamento afetivo, para não sofrer como os que ama.



Essa masculinidade que José herdou exige repressão, especialmente de qualquer traço de sensibilidade, fragilidade ou ambiguidade, atributos frequentemente associados à feminilidade ou, no caso do personagem, à homossexualidade. O modo como José se relaciona com o vento e com Zeca pode ser visto como um rompimento, ou tentativa de rompimento, com o modelo do pai. Nesse sentido, o vínculo com Zeca é também um ato de libertação subjetiva, ainda que ele nunca consiga vivê-lo plenamente.

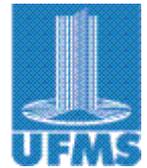
Figura 35: José Roberto atônito enquanto espera o julgamento no tribunal



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

O tribunal, portanto, não julga apenas um crime: ele julga a falha de José em cumprir o papel de homem que o pai e a sociedade esperavam dele. Sua fragilidade é condenada. Seu desejo é condenado. Sua diferença, enfim, é transformada em perversão, mesmo sem provas concretas da relação, muito menos do crime. A tentativa de transformar-se em “homem prático” colapsa da mesma forma que a barragem, tornando José uma figura trágica: aquele que tentou, em nome da moral, negar o que o constituía. O filme, assim, sugere que a repressão, mais do que o desejo, é o verdadeiro desastre.

Ao longo do depoimento, José hesita, silencia, desvia o olhar. Cada pausa não dita entre suas frases parece carregar mais peso que as próprias palavras. Ele não chega a declarar explicitamente o que sentia por Zeca, tampouco afirma



ter cometido qualquer crime, mas a narrativa revela uma ligação emocional profunda, que o expõe ao julgamento não da lei, mas da moral social e religiosa que o cerca.

Esses silêncios são estratégicos dentro da direção de Christensen: o espectador é levado a completar as lacunas, sentindo a tensão entre o que se pode e o que não se pode dizer. José fala do menino com admiração, mas isso já basta para que os outros o interpretem como um desejo inaceitável. Aqui, o tribunal se transforma em metáfora da consciência coletiva: aquilo que é diferente precisa ser explicado, e condenado.

## **2.6 - O julgamento e o prisma da culpa**

Inegavelmente, a ambiguidade que se estende pelo decorrer do longa-metragem advém das diferentes perspectivas que são colocadas para o espectador sobre o suposto crime cometido, ou não, por José Roberto acerca do desaparecimento de Zeca da Curva. Nós, que assistimos ao julgamento do engenheiro, não temos a certeza de que houve uma relação amorosa de fato entre as personagens, como atestam os populares na tribuna, ou se o menino apenas era um amigo casual do engenheiro e que, por própria vontade, desapareceu pelo mundo em um ato pessoal de liberdade para além de Bela Vista.

Esse recurso remete ao chamado '*Efeito Rashomon*', conceito derivado do filme homônimo de Akira Kurosawa (1950), no qual um mesmo crime é narrado sob versões divergentes e contraditórias, filtradas pela memória, desejo ou interesse da personagem que a relata. Em *Rashomon* (1950), um mesmo crime, de assassinato e um estupro, é julgado sob quatro versões diferentes: a do bandido, da mulher, do espírito do homem morto através de um médium e de uma testemunha. Cada relato se contradiz, e o espectador nunca tem acesso à verdade absoluta.



No Efeito Rashomon, que posteriormente se estendeu do cinema para as áreas de filosofia, psicologia e direito<sup>3</sup>, não há uma verdade única, mas sim múltiplas versões em disputa. O espectador é quem precisa navegar entre esses relatos fragmentados e contraditórios, como explicitado por Robert Anderson (2016) em *The Rashomon Effect and Communication*:

O 'efeito Rashomon' é uma combinação entre uma diferença de perspectiva e relatos igualmente plausíveis, com a ausência de evidências que elevem um deles acima dos outros, com a incapacidade de desqualificar qualquer versão particular da verdade, tudo isso cercado pela pressão social por um desfecho da questão (Anderson, 2016).

Christensen se utiliza dessas perspectivas contraditórias sobre acontecimentos para causar no espectador essa dúvida sobre a veracidade dos fatos enquanto são narrados pelas testemunhas no tribunal que julga José Roberto. Dois momentos atestam essa dualidade de experiências subjetivas entre os personagens, e que fazem o espectador tanger para um dos lados com base na interpretação.

O primeiro deles é o depoimento do peão Aparecido Teles. Contestado pela acusação do promotor de justiça se José e Zeca eram amigos, o homem responde que sim. Também responde à promotoria que é peão no Morro da Agonia, por onde diz que o homem e o adolescente passeavam. O promotor pergunta se o homem notou nos dois um comportamento esquisito, e ele responde: "esquisito, sim, *senhô*". "Você pode explicar como era esquisito?", reitera o promotor. Aparecido gagueja. O promotor o interpela e refaz a pergunta: "Você notou alguma coisa estranha entre os dois?". "Estranho era, senhor. A gente sabia que era, um engenheiro com um menino analfabeto como *nóis*. Agora... só falei pra mãe do Zeca depois do *temporar*".

Temos em seguida o primeiro *flashback* do filme. Na perspectiva de Aparecido que traz seu relato para a sala lotada de curiosos no tribunal. O peão

---

<sup>3</sup> O efeito Rashomon designa a divergência entre relatos subjetivos sobre um mesmo evento. Em filosofia e direito, o termo é usado para discutir a relatividade da verdade e a limitação dos testemunhos. Ver ANDERSON (2016).



está puxando um cavalo pela rédea enquanto o vento sopra forte. Ele para em um galho de árvore e vê Zeca da Curva, e logo atrás, José Roberto. Em plano aberto, o menino sente o vento no corpo. A camisa fechada por um botão, não impede que estejam expostos o peito e abdômen. Vê-se um *close* em José Roberto, de olhos fechados. Ele abre os olhos e vira para Zeca. O menino, na penumbra e em plano americano, diz algo que, na memória de Aparecido, não ouvimos. Tira a camisa e a solta no vento. Vemos em seguida Aparecido incrédulo, e José Roberto sorrindo para o garoto. Zeca, sem camisa, sente o vento na pele, e decide tirar também as calças.

Figura 36: Zeca tira as calças e fica nu antes de desaparecer no Morro da Agonia



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

Voltamos ao tribunal. Há um *close* em José Roberto, que ouve a história com uma feição que mistura preocupação e choque. Aparecido fica em silêncio e reluta em continuar o testemunho. O juiz, o escrivão e todo o salão está em silêncio também. O promotor o estimula: “Continue!”. Aparecido responde: “O menino ficou nu”, e o público se exalta em fúria. O juiz pede silêncio, ao som de um sino de mesa e martelo. A ordem se restabelece e o depoimento continua. “Você disse que o menino ficou nu. O que foi que aconteceu depois?”, pergunta o promotor de justiça. Aparecido reluta novamente. “Fale! O que foi que



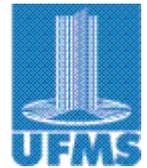
aconteceu depois?”, insiste a acusação. “Eles se abraçaram”, responde o peão, seguido por mais uma onda de revolta dos presentes. Depois de nova imposição de silêncio pelo juiz, o promotor pergunta mais uma vez o que aconteceu depois do abraço entre os dois personagens. Aparecido diz que não sabe, já que um trovão espantou seu cavalo e ele teve que correr atrás do animal. O povo ressurgiu em som de burburinho e o promotor vira para o juiz dispensando a testemunha.

Essa mesma cena retorna ao filme no clímax da narrativa, quando José Roberto dá seu testemunho de defesa ao tribunal no fim do filme em novo *flashback*. Em depoimento, José conta que estava na pousada depois de comprar sua passagem para voltar ao Rio de Janeiro quando foi surpreendido por uma pedra arremessada pela janela. Era Zeca da Curva. “Hoje vai ter, o ventão... despedida”, termina melancólico. O engenheiro olha pro céu e pergunta: “Como é que você sabe?”, e o menino responde: “Encomendei, olha... o ar tá assim”. Ele suga o ar com os lábios e depois assobia. Uma folha rola até ele. José pergunta se o menino é mágico. Zeca se senta no chão e ri. “É pra já então?”, diz o engenheiro. “Não, pra de tarde. Olha a grimpã das árvores”, responde o menino.

Figura 37: José se agarra na árvore enquanto observa Zeca da Curva na ventania



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)



O vento escalona para um vendaval. José está subindo o Morro da Agonia. Galhos caem das árvores, tamanha é a força do vento. Ele se agarra de árvore em árvore, perdido. Ouvimos o monólogo que o engenheiro expõe ao tribunal enquanto vemos seu rosto em primeiro plano em vertigem provocada pelo vento. Segue para um plano de Zeca agachado ao chão enquanto o vento soa alto. Ele está em casa com a mãe e a avó. Olha para cima em silêncio. O vento balança os objetos no teto. Depois de seguidos *closes* e *super closes* no rosto de Zeca, o menino se levanta abruptamente e corre para fora de casa. A mãe grita por ele, sem sucesso.

Zeca corre em meio às árvores secas que balançam com o vento. José, já no Morro, olha para trás e o reconhece. “O que foi que houve?”, ele pergunta ao garoto, que responde: “Minha mãe... esse eu não perco doutor”. Temos aqui o mesmo plano descrito anteriormente por Aparecido. Zeca com um botão da camisa a mantendo parcialmente aberta, exibindo o peito e o abdômen. O menino continua: “Eu não disse, doutor? Eu não disse?”, frase que no relato de aparecido era inaudível. As cenas se repetem como na primeira vez. Zeca para e sente o vento de peito aberto após tirar a camisa. Depois, fica nu. Fica estático enquanto o vento sopra seu corpo e seus cabelos até que diz: “Com esse, eu vou”.

O menino se vira, abraça José Roberto por cinco segundos e corre. Uma árvore cai entre os dois e o menino corre pela montanha até sua silhueta desaparecer no horizonte. O tempo está nublado. A câmera gira em espiral. A camisa presa a um galho balança no vento até que o vento cessa. O feiticeiro do vento se foi. José, abraçado a uma árvore e olhando para baixo, levanta a cabeça vagarosamente ao sentir que o vento parou de vez. Corte seco para o tribunal. Os presentes estão em silêncios e atônitos. Após um momento de silêncio, José diz que no dia seguinte voltou ao Rio sem apreensão, porque estava certo de que o menino voltaria, até saber que era acusado do desaparecimento.

Figura 38: José Roberto abraça Zeca nu antes do menino desaparecer



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

A mesma situação ambivalente se dá no depoimento da hoteleira Laura. No primeiro momento temos a versão da mulher que, abandonada pelo marido e em uma paixão platônica por José Roberto, vê o engenheiro sem camisa e depois o beija. Na próxima cena, que segue após um vendaval, Laura vai ao quarto de José novamente, trazendo chá. O homem está na janela, com um binóculos a observar algo. Ela pergunta sobre o telefonema que ele fez para dar notícias à namorada e se desculpa pelo beijo. Ele diz que há “uma coisa extremamente importante para mim”.

Figura 39: Laura vê Zeca tomando banho de chuva pelos binóculos e se choca



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

Ela olha a foto da moça na cabeceira e responde ríspida: “eu não lhe perguntei nada”. Ele rebate que tem “terríveis problemas de consciência” e que quer explicar sem ofendê-la. Ela fica em silêncio, pega os binóculos e olha para o mesmo local que José olhava antes da entrada da mulher no quarto. Surpresa, Laura vê Zeca da Curva, no meio da chuva e do vento, tomando banho em meio às árvores. O fim do *flashback* da memória de Laura termina com a mulher abaixando os binóculos lentamente. Tem-se aqui a interpretação de que seria o interesse pelo menino os tais “problemas de consciência terríveis” supracitados por José Roberto. Diferente dos outros, não há a dispensa de Laura da tribuna.

A cena segue para o chamamento de José Roberto para seu depoimento. Depois que conta sua história de vida e como era sua relação com o garoto, o homem reproduz a mesma cena sob a sua perspectiva. Ele chega à pousada e a mãe de Zeca está o esperando, preocupada com o desaparecimento momentâneo do garoto. Laura avisa que há um telefonema do Rio de Janeiro o esperando na linha, sua noiva. Ele cerra os lábios, conforta a mãe de Zeca e sobe para o quarto. José tira o telefone do gancho e fala com a noiva, diz estar bem e que vai voltar em breve, em dois dias.



Figura 40: José observa Zeca na chuva através dos binóculos antes de Laura



Fonte: “O Menino e o Vento” (1967)

O vento começa a soar gradativamente pela janela. José se apressa na despedida e diz que a ama. O vento aumenta sua força. Eles discutem e ele desliga o telefone de forma brusca e segue para a janela de onde o vento sopra. Olha pelo horizonte, volta para a cômoda para pegar o binóculos. Vento e chove. Ao olhar, enxerga Zeca da Curva, no banho, assim como no *flashback* de Laura, que logo entra com o chá. Ela pergunta: “conseguiu telefonar?”, e ele responde que sim. A cena acaba e segue para o reencontro de Zeca e José em frente à igreja, após a missa.

Nessa cena temos outro momento em que percebemos a euforia que toma conta de José quando se trata do vento, símbolo que se atrela à presença do garoto. O vento é o menino. A mãe de Zeca, há pouco, tinha dito que o menino havia sumido. José coloca de lado a relação com a amada ao telefone, e até é ríspido com ela, ao ouvir o vento e sentir que o menino volta. Uma perspectiva, de Laura, é acusatória. A de José, é afirmativa. O adolescente é importante para ele, seja como amigo ou amante. Não sabemos. Versões do mesmo fato, e perspectivas diferentes embasadas na subjetividade dos personagens. Nenhuma delas comprovada como verdadeira, muito menos como veredito do julgamento, que é interrompido com o vento que destrói o prédio e afugenta a todos no fim do longa-metragem.

Não há em “O Menino e o Vento” (1967) um fim narrativo tradicional. Uma certeza de que a relação entre José e Zeca ultrapassou a fraternidade de amigos e flertou com interesse amoroso. E é essa ambiguidade que traz potência ao



filme de Christensen, mesmo que se apoiando na simbologia e na natureza com elementos místicos. Essa abertura de interpretação permite ao diretor combinar o drama psicológico e a crítica social por explorar a complexidade das relações humanas e a tensão entre desejo, repressão e julgamento social, além de tocar, mesmo que com sutileza, no tema da homoafetividade no Brasil dos anos 1960.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O longa-metragem “O Menino e o Vento” (1967) foi definitivamente uma obra à frente de seu tempo, talvez não tanto pela forma, mas com certeza pela temática homoafetiva até então pouco discutida no cinema brasileiro. E como tal, sofreu críticas e represálias de um Brasil que tinha como propósito maior o seu progresso político. Percebemos essas ocorrências tanto nas críticas redigidas sobre o longa-metragem, sejam elas sobre a temática e a abordagem, quanto na frustrada carreira de festivais a qual o filme foi alçado sem sucesso internacional.

Esse contexto histórico é fundamental para compreender as tensões culturais e ideológicas que perpassam a obra do argentino Carlos Hugo Christensen e sua marginalização dentro da historiografia do cinema brasileiro. Christensen, ao naturalmente seguir seu estilo próprio com obras que traziam à tona a sexualidade latino-americana, fez com que o corpo e o gênero, o desejo e o existencialismo, emergissem como temática nas suas obras cinematográficas. Sua filmografia revela um estilo que combina gêneros clássicos com um olhar subversivo sobre a moralidade, a religiosidade e a sexualidade, elementos que o consagram como um cineasta da liberdade estética e criativa, e cuja descoberta é fundamental para compreender as margens do cinema moderno latino-americano.

Ao adaptar o conto “O Iniciado do Vento”, de Aníbal Machado, Christensen propõe um diálogo intertextual com o autor, destacando a relação entre religião, moralidade, repressão sexual e liberdade subjetiva, consolidando o filme como espaço de crítica social, estética e simbólica. Não apenas os personagens principais, mas também os secundários e a construção narrativa, são regulados por Christensen para que o tema da homossexualidade seja tratado com a sutileza que a conjuntura política e social do Brasil de 1960 permitia.



Também pode-se perceber a atenção dada pelo diretor para a complexidade necessária a ser dada aos personagens homossexuais no Cinema para além de papéis cômicos ou envoltos apenas em sexualidade. O personagem de Mário assume a postura contrária aos desejos de José e reafirma a obrigatoriedade de sigilo para os homens que se relacionam entre si, fugindo assim dos estereótipos dados aos homossexuais que perduram até hoje em produções cinematográficas.

As mulheres da trama apenas participam da narrativa em segundo plano, majoritariamente tendo pena do julgamento que o protagonista José Roberto passa. À salvo de Laura, dona da hotelaria, que também tem na narrativa a função de nos mostrar a possível aversão de José ao feminino que o cerca e também o desinteressa. Sem essa personagem, e seu desejo frustrado e platônico pelo protagonista, não teríamos a subjetividade latente que traz à tona o relacionamento ambíguo entre Zeca da Curva e José Roberto.

A sequência do tribunal é analisada como momento em que se condensam as ambiguidades do personagem e os mecanismos de julgamento moral e espiritual que estruturam o filme. A partir da fala de José, observa-se a transformação do tribunal em espaço de reconstrução subjetiva e não apenas jurídica, no qual o personagem revisita, com culpa e fascínio, os eventos que marcam sua trajetória.

Nesse contexto, a relação entre José e Zeca é lida como manifestação de um conflito entre sensibilidade e pragmatismo, espiritualidade e masculinidade normativa. O vínculo afetivo entre os dois personagens emerge como tentativa de libertação que exige silêncio e contenção emocional, tornando-se, portanto, uma metáfora para a luta contra a homofobia estrutural. A análise evidencia como o filme projeta sobre José o peso do julgamento moral da sociedade brasileira da época, em que a repressão é apresentada como verdadeira catástrofe, mais destrutiva do que o próprio desejo que se tenta negar. Assim, o filme é compreendido como uma alegoria da condenação da diferença, em que

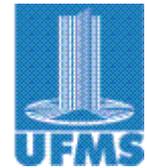


o desejo, por ser inominável, é continuamente julgado pelos códigos morais e religiosos que estruturam a cultura nacional.

A ambiguidade estrutural de “O Menino e o Vento” (1967) é marcada pela multiplicidade de perspectivas que envolvem o desaparecimento de Zeca da Curva e o julgamento de José Roberto. A incerteza sobre a natureza da relação entre os dois personagens, seja afetiva ou apenas amistosa, constitui o núcleo dramático do filme e sustenta sua dimensão simbólica. Assim como em *Rashomon* (1950), Christensen subverte a expectativa de uma verdade única, convidando o espectador a interpretar as lacunas e tensões entre as versões apresentadas no tribunal.

Os depoimentos de Aparecido Teles e de Laura exemplificam esse jogo de perspectivas. O primeiro introduz o olhar popular e moralizante que associa o vínculo entre o engenheiro e o menino à transgressão; o segundo, permeado por desejo e ciúme, desloca o foco para a subjetividade feminina e sua própria repressão. As versões divergentes se contrapõem à narrativa final de José, que ressignifica os mesmos acontecimentos sob uma ótica de encantamento e pureza, sublinhando a tensão entre desejo e espiritualidade.

A ausência de desfecho conclusivo reforça a dimensão alegórica da obra, que termina com o vento, um símbolo recorrente de liberdade e transcendência, interrompendo o julgamento e dissolvendo as certezas. Dessa forma, “O Menino e o Vento” (1967) constrói uma crítica ao moralismo social e à repressão afetiva, ao mesmo tempo em que propõe uma reflexão sobre os mecanismos de poder que definem o que é considerado desvio ou pecado. A ambiguidade final não representa uma falha narrativa, mas a própria essência do filme de Christensen: a impossibilidade de julgar o desejo por meio dos códigos da razão e da moral.



## REFERÊNCIAS

**AGOSTINHO**, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2017.

**AQUINO**, Tomás de. *Suma Teológica: II-II, questão 154*. Tradução de Alexandre Corrêa. São Paulo: Loyola, 2001.

**ALBERGARIA**, Danilo. “*Sinos, para o sagrado e o profano*”, Revista Pesquisa Fapesp, Edição 329, jul 2023. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/sinos-para-o-sagrado-e-o-profano/#:~:text=Criados%20por%20volta%20de%202000,e%20invas%C3%B5es%20de%20povos%20inimigos>. Acesso em: 10.06.2025.

**ALENCAR**, Miriam. “Christensen, O Menino e O Vento”, *Jornal do Brasil*, caderno B, pg.5, 9 de novembro de 1966. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=91886](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=91886). Acesso em: 29.04.2025.

**ALISON**, James. *Fé além do ressentimento: fragmentos católicos em voz gay*. Tradução de Tiago Silva. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

**ANDERSON**, Robert. *The Rashomon Effect and Communication*. In: ANDERSON, Robert; DAVIS, Blair; WALLS, Jan (ed.). *Rashomon Effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies*. London; New York: Routledge, 2016. p. 67-82.

“**Anibal, o Cinema e o Vento**”, *Correio da Manhã*, 2º Caderno, pg. 1, 13 de setembro de 1966. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=74805](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=74805). Acesso em: 10.04.2025.

“**Art-Palácio Copacabana (1951 - 1998)**”, *Jornal Posto Seis*, 19 de fev. de 2022. Disponível em: <https://www.postoseis.com.br/post/coluna-os-cinemas-de-copacabana-art-palacio-copacabana-1951-1998>. Acesso em: 22.04.2025.

**BERNARDET**, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.



**BERNARDET**, Jean-Claude. *Cineastas e a imagem do povo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**BESSA**, Karla. *A Teoria Queer e Os Desafios às Molduras Do Olhar*. 2014. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/283230912/BESSA-Karla-a-Teoria-Queer-e-Os-Desafios-As-Molduras-Do-Olhar-2014> Acesso em: 18.09.2025

“**CAIC anuncia que 12 filmes terão agora financiamentos referentes ao ano que acaba**”, *Jornal do Brasil*, 1º caderno, pg. 7, 29 de dezembro de 1966. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=94024](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=94024). Acesso em: 30.04.2025.

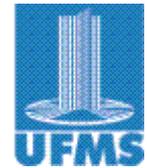
**CATÁLOGO CARLOS HUGO CHRISTENSEN**. Organização: Eugenio Puppó. São Paulo: Heco Produções, 2015. Disponível em: <https://www.heco.com.br/retrospectiva-carloshugochristensen>. Acesso em: 13.07.2025.

**CHRISTENSEN**, Carlos Hugo. *O Menino e o Vento*. Brasil: Condor Filmes, 1967. 1h40min.

**CINEMATECA, O MENINO E O VENTO, ARQUIVO**. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>

“**CINE PANORAMA**”, *Diário de Notícias*, 4ª seção, pg. 5, 20 de agosto de 1967, Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718\\_04&past=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=68597](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&past=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=68597). Acesso em: 6.05.2025.

**COWAN**, Benjamin. *Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar*. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs) *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos, EDUFSCAR, 2014. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=IHGxEAAAQBAJ&pg=PA1940&source=kp\\_read\\_button&hl=pt-](https://books.google.com.br/books?id=IHGxEAAAQBAJ&pg=PA1940&source=kp_read_button&hl=pt-)



BR&newbks=1&newbks\_redir=0&gboemv=1&ovdme=1&redir\_esc=y#v=on  
epage&q&f=false Acesso em: 18.09.2025

**DOMINGUES**, Heron. “PRÊMIO DO INC SUJA A MÃO DE QUEM RECEBE”, *Diário de Notícias*, 1ª seção, pg. 5, 8 de março de 1968. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718\\_04&pasta=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=73064](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&pasta=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=73064). Acesso em: 6.05.2025.

“**FLASHES**”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, pg. 3, 19 de fevereiro de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=96062](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=96062). Acesso em: 6.05.2025.

**FOUCAULT**, Michel. *A Arqueologia do Saber, História da Sexualidade - Volume 1*. 1999.

**GALLINA**, MÁRIO. *CATÁLOGO CARLOS HUGO CHRISTENSEN*. pg.9. Organização: Eugenio Puppo. São Paulo: Heco Produções, 2015.

**GATTI**, JOSÉ. *Mais amor e mais tesão: história da homossexualidade no Brasil*. Revista Estudos Feministas, 2000.

**GREEN**, James. N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Edunesp, 2000.

**HARRIS**, Marvon. *Vacas, Porcos, Guerras e Bruxas: Os Enigmas da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

**HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA**. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=%5Bcache%5Dcarmargo\\_4819509451258.DocLstX&pasta=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=%5Bcache%5Dcarmargo_4819509451258.DocLstX&pasta=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22). Acesso em: 10.04.2025.

**HODGSON**, James. *Selfish Mysticism, Queer Utopias: ‘Homo-ness’ in Carlos Hugo Christensen’s O menino e o vento*. University of Manchester, 2019.

“**Informe JB**”, *Jornal do Brasil*, 1º caderno, pg. 10, 7 de dezembro de 1966. Disponível em:



[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=93071](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=93071). Acesso em: 30.04.2025.

“**Juiz de Fora faz festival de cinema**”, *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, pg. 10, 25 de junho de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&past=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=101225](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&past=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=101225). Acesso em: 6.05.2025.

**KUROSAWA**, Akira. *Rashomon*. Minoru Jingo. Japão: Daiei Studios, 1950. 88 min.

**LEUTRAT, Jean-Louis**. *A análise do filme*. Lisboa: Edições 70, 1988.

**MACHADO**, Anibal. *A Morte da Porta-Estandarte, Tati, a Garota e Outras Histórias*. 17. ed. José Olympio, 1965.

**MICHAELIS**, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/insolito>. Acesso em: 15.04.2025.

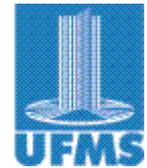
**MICHALSKY**, Ian. “INC escolhe hoje filme que representará o Brasil no festival de Moscou”, *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, pg. 10, 9 de junho de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&past=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=100553](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&past=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=100553). Acesso em: 6.05.2025.

**MORENO**, Antônio do Nascimento. *A personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Unicamp, 1995.

**MORETTIN, Eduardo**. *O cinema como fonte histórica*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 107-137.

**MOTT**, Luiz. *Memória gay no Brasil: o amor que não se permitia dizer o nome*. Disponível em: <https://luizmottblog.wordpress.com/artigos/memoria-gay-no-brasil-o-amor-que-nao-se-permitia-dizer-o-nome>

**MULVEY**, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.



“**Nosso filme em Moscou ainda demora**”, *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, pg. 11, 10 de junho de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=100588](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=100588). Acesso em: 6.05.2025.

“**O Menino e o Vento vai a Veneza**”, *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, pg. 24, 2 de julho de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=101527](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=101527). Acesso em: 6.05.1967.

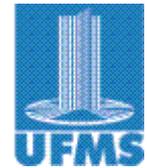
“**Os Dois Amigos do Vento**”, *Diário de Notícias*, 2ª seção, pg. 2, 13 de outubro de 1966. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718\\_04&pasta=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=61436](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&pasta=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=61436). Acesso em: 6.05.2025.

**PAIVA**, Salvyano. “O Menino e o Vento”, *Correio da Manhã*. 5º Caderno. Cartazes. Cinema. pg. 7, 20 de agosto de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=84942](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=84942). Acesso em: 21.04.2025.

**PAIVA**, Salvyano. “Reprises e Continuações”, *Correio da Manhã*. 3º Caderno. Cartazes. Cinema. pg. 3, 27 de agosto de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=85138](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=85138). Acesso em: 15.04.2025.

**PAIVA**, Salvyano. “Cariocas e Mineiras”, *Correio da Manhã*. 2º Caderno, pg. 2, 1º de junho de 1966. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=72414](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=72414). Acesso em: 10.04.2025.

**PAIVA**, Salvyano. “O Menino e o Vento”, *Correio da Manhã*, Cinema, 2º Caderno. pg. 2, 10 de setembro de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=8576](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=8576). Acesso em: 22.04.2025.



**PAIVA**, Salvyano. “Que excelente negócio: A CENSURA VAI CORTAR!...”, *Correio da Manhã*, 2º Caderno. pg. 2, 22 de outubro de 1968. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=96636](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=96636). Acesso em: 29.04.2025.

“**Panorama do Cinema - FESTIVAL DE JUIZ DE FORA**”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, pg. 5, 28 de junho de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=101374](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=Vento&pagfis=101374). Acesso em: 6.05.2025.

**PEREIRA**, Geraldo Santos. “Como foi o IV Festival de Teresópolis”, *Diário de Notícias*, Cinema, 2ª seção, pg. 2, 4 de maio de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718\\_04&pasta=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=66035](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&pasta=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=66035). Acesso em: 6.05.2025.

**PEREIRA**, Geraldo Santos. “Christensen mais perto de Anibal”, *Diário de Notícias*, Cinema, 2ª seção, pg. 2, 23 de agosto de 1967. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718\\_04&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=68665](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=68665). Acesso em: 6.05.2025.

**SANI**, Ítalo C. “COMO É ALEGRE VENEZA”, *Manchete*, nº 804, 16 de setembro de 1967. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=80225>. Acesso em: 6.05.2025.

**STAM**, Robert. *Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.

**STAM**, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19> Acesso em: 24.08.2025.

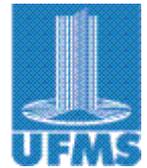
**VIANY**, Alex. “CPI PARA O INC”, *Diário de Notícias*, 2ª seção, pg. 5, 15 de março de 1968. Disponível em:



[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718\\_04&past=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=73237](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&past=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=73237). Acesso em: 6.05.2025.

**VIANY**, Alex. “O Brasil nos Festivais: 1964-1968”, *Diário de Notícias*, 2ª seção, pg. 5, 17 de abril de 1968. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718\\_04&past=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=73958](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&past=ano%20196&pesq=%22O%20Menino%20e%20o%20Vento%22&pagfis=73958). Acesso em: 7.05.2025.

**XAVIER**, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



## ANEXOS E APÊNDICES



# VINDO DOS PAMPAS

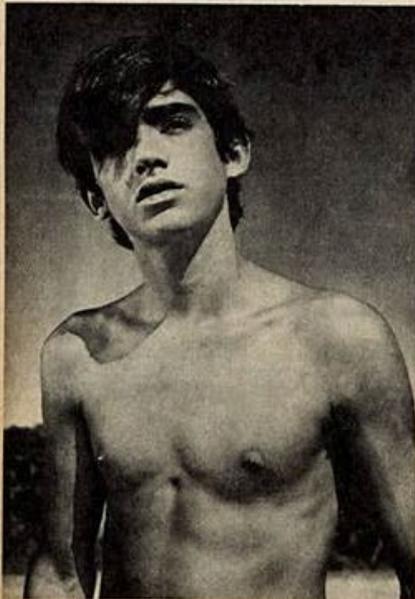
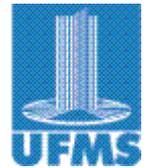
**INICIAÇÃO** — Como muitos outros jovens do sul e do norte do país, Enio Gonçalves procurou no Rio o meio mais amplo e estimulante de posicionar a sua vocação artística, revelada desde a meninice. Antes, porém, de voar para a Guanabara, andou cursando o CAD, de Porto Alegre, sua terra natal, e usufruiu também de uma bolsa de estudos na Itália, aperfeiçoando-se na arte dramática. Foi, pois, devidamente credenciado para conquistar um lugar ao sol no teatro carioca que se apresentou ao lado de Cleide Yaconis em uma peça de Nelson Rodrigues, "Toda Nudez Será Castigada" que, pela ousadia do seu texto, fez com que outras atrizes se recusassem a interpretá-la e cuja estréia marcou mais um sucesso para o nosso principal dramaturgo da nova geração. De personagem de Nelson Rodrigues, Enio Gonçalves passou a ser, logo depois, uma revelação cinematográfica com o papel que viveu no filme de Christensen "O Menino e o Vento", baseado em um conto de Anibal Machado.

**O QUE O ESPERA** — Enio Gonçalves, que é um gaúcho de temperamento pacífico mas de "pura cêpa" e disposto sempre à luta pelos seus ideais, continua estudando, melhorando os seus dotes de ator, recusando-se a uma vitória fácil em proveito de uma carreira melhor estruturada. Não aceita qualquer oportunidade que não lhe pareça realmente útil ao seu aprimoramento e ao seu renome como intérprete: não transige, enfim, com a sua arte, apesar das muitas dificuldades que tem enfrentado... Agora, está para estreiar em uma peça de Carlos Aquino e Antonio Bivar "Simone de Beauvoir Pare de Fumar Siga o Exemplo de Gildinha Saraiva e Comece a Trabalhar" onde atuará com Ester Mellinger, Mário Petraglia, Tânia Scher, o próprio Aquino e talvez também Sônia Clara. Além disso, o cinema já vai chamá-lo novamente para mais duas películas, uma com Jece Valadão, e outra com Braz Chediak e Rui Santos, intitulada "Juventude".

# LUIZ FERNANDO E O VENTO

**Q**UEM chega perto de Luiz Fernando, o juvenil intérprete do filme "O Menino e o Vento", que resultou de um belíssimo trabalho de Carlos Hugo Christensen, baseado no conto "O Iniciado do Vento", de Anibal Machado, chega até a tomar um susto ante tamanha vivacidade. O garoto é "fogo", dono de uma inteligência brilhantíssima, de uma agilidade mental raramente encontrada em pessoinhas de sua idade. Segundo a publicidade distribuída pela produtora de seu primeiro filme (porque ele ainda fará muitos... ora se não!) Luiz Fernando Ianelli nasceu para o cinema com a mesma naturalidade com que a primavera surge nas primeiras flores. Dizem que quando





Luiz Fernando entrou na sala em que se realizavam os testes para a escolha do intérprete do Zeca da Curva houve um silêncio como aquele que antecede à tempestade ou os grandes momentos de amor. *É ele!*... foi a silenciosa exclamação mental dos encarregados da difícil escolha que já se estendia por vários dias e algumas centenas de adolescentes.

Com sua imensa camisa branca, seus cabelos quase negros caindo pela testa, Luiz Fernando era o próprio "menino" dono do vento e de mil e um momentos de beleza e ternura.

Falar mais?... Pra quê?... Vocês no futuro vão ler muita e muita coisa sobre este jovem que ainda não é ator, mas que já é (nasceu assim!) um fabuloso intérprete. Mas, a título de informação, vale dizer que na vida real o garotão é quase um péssimo aluno. Ele mesmo confessa que não gosta de estudar, mas, como é dono de uma inteligência quase fora do normal, consegue absorver uma lição na primeira lida do assunto. Dizem que tem inúmeras namoradas, quase tantas como suas camisas e que às vezes mergulha num silêncio grande e quando emerge... escreveu uma poesia!... Mas estes momentos de meditação são raríssimos, pois em geral Luiz Fernando vive em estado de ebulção permanente.

Com quinze anos, Luiz Fernando Ianelli não precisa preocupar-se com afirmação; no momento ele é todo compulsão, a compulsão de ter que fazer algo de belo na vida. Aquilo que ele faz em "O Menino e o Vento"... criar momentos da mais pura e autêntica beleza para encantamento de todos nós.