

II SEMINÁRIO  
ciência  
2022 cine  
guarnicê

CIÊNCIA, MEMÓRIA E EDUCAÇÃO:  
RELAÇÕES EM MOVIMENTO

MARCOS FÁBIO BELO MATOS  
JOSEFA MELO E SOUSA BENTIVI ANDRADE  
ROSÉLIS DE JESUS BARBOSA CÂMARA  
MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA  
FRANCISCO COLOMBO LOBO  
SAULO SIMÕES DA SILVA  
(ORGS)



---

II SEMINÁRIO  
ciência  
2022 cine  
guarnicê

---



## Universidade Federal do Maranhão

**Reitor** Prof. Dr. Natalino Salgado Filho  
**Vice Reitor** Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos



**EDUFMA** Editora da UFMA

**Diretor** Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira

**Conselho Editorial** Prof. Dr. Antônio Alexandre Isídio Cardoso  
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni  
Prof. Dr. André da Silva Freires  
Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante  
Profª. Dra. Diana Rocha da Silva  
Profª. Dra. Gisélia Brito dos Santos  
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa  
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva  
Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues  
Prof. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro  
Prof. Dr. João Batista Garcia  
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas  
Bibliotecária Dra. Suênia Oliveira Mendes  
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



Associação Brasileira das Editoras Universitárias

---

---

II SEMINÁRIO  
ciência  
2022 cine,  
guarnicê

CIÊNCIA, MEMÓRIA E EDUCAÇÃO:  
RELAÇÕES EM MOVIMENTO

MARCOS FÁBIO BELO MATOS  
JOSEFA MELO E SOUSA BENTIVI ANDRADE  
ROSÉLIS DE JESUS BARBOSA CÂMARA  
MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA  
FRANCISCO COLOMBO LOBO  
SAULO SIMÕES DA SILVA  
(ORGS)

São Luís



EDUFMA

2023

---

---

Copyright by © EDUFMA 2023

**Projeto gráfico e diagramação** Francisco Batista Freire Filho  
**Capa** Saulo Simões da Silva  
**Revisão** Marcos Fábio Belo Matos

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Seminário Ciência Cine Guarnicê (2.: 2022: São Luís, MA).

II Seminário Ciência Cine Guarnicê: ciência, memória e educação: relações em movimento / Marcos Fábio Belo Matos... [et al.]. — São Luís: EDUFMA, 2023.

137 p.: il.

ISBN 978-65-5363-222-6

I. Cine Guarnicê - Maranhão. 2. Memória e educação. 3. Ciência. I. Matos, Marcos Fábio Belo. II. Andrade, Josefa Melo Sousa e Bentivi. III. Câmara, Rosélis de Jesus Barbosa. IV. Lavarda, Marcus Túlio Borowiski. V. Lobo, Francisco Colombo. VI. Silva, Saulo Simões da. VII. Título.

CDD 791.438 121  
CDU 791(812.1)

---

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária  
Marcia Cristina da Cruz Pereira - CRB 13 / 418

### **DESENVOLVIDO NO BRASIL [2023]**

Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados, sem permissão prévia da Editora.

### **| EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO**

Av. dos Portugueses 1966 | Vila Bacanga  
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil  
Telefone: (98) 3272-8157  
[www.edufma.ufma.br](http://www.edufma.ufma.br) | [edufma.sce@ufma.br](mailto:edufma.sce@ufma.br)

---

## Apresentação

**D**esde que fui instado a participar, na condição de expositor, do I Seminário Ciência Cine Guarnicê, em 2021, muitas ideias passaram pela minha cabeça. Algumas como certezas absolutas. Mas uma coisa posso garantir que não pensei em hipótese alguma: que teria a honra de escrever esta apresentação.

Nunca neguei a ninguém a importância que o Festival Guarnicê de Cinema, promovido pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), teve sobre mim. Primeiro como espectador, sobretudo no período em que fui estudante de Rádio e Televisão. Nessa época, desenvolvi o apreço que hoje tenho pelo cinema maranhense e brasileiro e pelos artistas deste ofício.

Foi também no Festival Guarnicê de Cinema que percebi que poderia me tornar realizador. Isso se deu numa oficina de produção cinematográfica, na gestão do professor e cineasta Euclides Moreira Neto, indivíduo que muito incentivou o surgimento de novos realizadores, onde tive a oportunidade de desvendar um pouquinho desses códigos que regem a feitura de filmes.

E já na edição seguinte a essa em que frequentei a oficina no Guarnicê estava eu apresentando um documentário em curta metragem que me deu muita satisfação em tê-lo realizado e me abriu portas, inclusive, para a docência. Desde então, foram muitos filmes em várias edições do Festival...

O Guarnicê, posso afirmar sem exagero, foi como uma universidade não formal, não só para mim, como para um grande número de realizadores. As trocas de experiências, os encontros com realizadores de outras partes do Brasil e, às vezes, do mundo e o contato com obras tão diversas, que certamente não seriam vistas em outras oportunidades que não as propiciadas pelo Festival, me impulsionaram pela busca de conhecimentos acerca da Sétima Arte.

À proporção em que foi crescendo a comunidade de cineastas maranhenses, foi também aumentando o desejo pela implementação de um curso superior na área a ser oferecido pela Universidade Federal do Maranhão. Esse sonho, infelizmente, não se transformou em realidade. Entretanto, as lacunas na formação em cinema, pelo menos no âmbito da UFMA, sempre foram preenchidas pelas sucessivas oficinas oferecidas pelo Festival Guarnicê de Cinema.

Em 2021 o Guarnicê conseguiu trazer uma inovação. Aí volto para o começo do texto, quando me referi a *certezas absolutas*: a ideia do Seminário Ciência Cine Guarnicê é simplesmente genial! E, com esta edição do segundo volume de artigos, referente à edição de 2022, o Seminário veio, definitivamente, para ficar.

Festivais tradicionais, como o de Avanca, em Portugal, já realizavam conferências em formato semelhante ao do Seminário Ciência Cine Guarnicê. Porém, o festival português, como já oferece a componente científica há mais tempo - este ano vai à 14ª edição - consegue atrair um volume maior de trabalhos inscritos. Mas isso é com o tempo... O primeiro passo foi dado.

É também importante ressaltar a maneira inteligente como o Guarnicê driblou as limitações para a convivência social impostas pela tragédia que foi a pandemia de Covid-19. O Seminário do Guarnicê já nasceu utilizando-se de ferramentas para apresentação remota. Se essa estratégia surgiu como uma resposta ao contexto pandêmico, hoje pode ser vista também como uma maneira de incluir pessoas, uma vez que o deslocamento para apresentação presencial seria um fator que praticamente inviabiliza-

ria a participação de pesquisadores, muitas vezes indivíduos que sobrevivem com os poucos recursos de bolsas de estudo ou mesmo que nem com isso podem contar.

Penso que hoje eu seria uma pessoa diferente se tivesse antes sido submetido à experiência de seminários como o que hoje é oferecido pelo Festival Guarnicê e pela UFMA. Certamente seria. Não lamento e nem sofro por isso. Pelo contrário, sinto imensa satisfação de ser um dos agentes envolvidos neste rico processo que, com certeza, será um estímulo para a formação de cineastas e pesquisadores.

\*\*\*

Esta edição, resultado da compilação de alguns dos artigos apresentados ao II Seminário Ciência Cine Guarnicê, realizado em 2022, reúne nove trabalhos. O primeiro deles é o artigo intitulado **Glauber Rocha ou Papa João XXIII? Gênese do cinema maranhense**, de autoria de José Murilo Moraes dos Santos e Josenildo de Jesus Pereira, ambos da UFMA. O texto, fruto da pesquisa para doutoramento do cineasta e professor Murilo Santos, sob orientação do professor Josenildo Pereira, lança luz sobre a história da produção cinematográfica realizada em película Super 8 no Maranhão, nas décadas



de 1970 e de 1980. O artigo enriquece o debate, apontando para um conjunto mais amplo de influências estéticas e para o contexto do período, levando ainda em conta a condição de *testemunha atuante* de Murilo, para responder à pergunta proposta pelo título. Lembro das conversas com Murilo, meu ex-professor na graduação e eterno mestre e amigo, um dos principais responsáveis pela minha formação em cinema, em que ele demonstrava inquietação com o tema, exatamente pelo fato de ser parte da história da construção da identidade de um cinema com a cara das nossas questões.

O trabalho seguinte é fruto de pesquisa realizada por Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da Silva, entre os anos de 2019 e 2022, para elaboração de dissertação de mestrado. **Cine Globo de Três Passos: dos rolos de 35 MM aos HDs do 3D** conta a história da antiga sala de cinema, na cidade de Três Passos, no interior gaúcho, ainda no ano de 1945. Acima de tudo, conta sobre uma estratégia de sobrevivência de uma sala de cinema de *rua* ou de *calçada* e como a tecnologia utilizada passou de atrativo à estratégia de sobrevivência do negócio. Recordo da apresentação do artigo porque nós, os maranhenses, invocamos as memórias das

nossas próprias salas de cinema de rua, antigos espaços de cultura e sociabilidade, hoje definitivamente - e infelizmente - extintas.

Valendo-se da análise das obras *Aquarius* (2016) e *O som ao redor* (2012), ambos do cineasta Kleber Mendonça Filho, Pedro de Barros Nunes Costa propõe discutir alguns temas caros a Recife, capital de Pernambuco – problemas comuns a tantas outras cidades brasileiras. **A representação do Recife contemporâneo e suas relações com o passado e a memória em *Aquarius* e *O som ao redor*** problematiza a relação do espaço urbano com os personagens dos filmes, debate sobre a desigualdade, história e preservação da memória.

Em **Na cama que eu me deito tu não te deita: Filme Etnográfico, Cinema de relação e estética no documentário “Cama de espinho”**, o autor Denis Carlos Rodrigues Bogéa se debruça sobre o seu próprio trabalho, expõe base conceitual do que chama de “Cinema de relação” e reflete sobre os processos de feitura do filme – coisa que hoje penso que todo realizador poderia fazer, contribuindo para o desenvolvimento e crítica de métodos filmicos.

O quinto artigo chama-se **A dicotomia em *Duna*, de David Lynch**, escrito por Ale-



xandre Dias, mestrando pela Universidade Anhembi Morumbi (SP). Duna, obra de ficção científica escrita pelo norte-americano Frank Herbert em 1965, teve versão para o cinema dirigida por David Lynch, em 1984. O filme, a despeito de ser o que Lynch menos gostou de fazer, conforme declarações, contribuiu para alavancar a carreira do cineasta. E isso deveu-se sobretudo a um certo conjunto de críticas, nem sempre amigáveis, capazes de relegar à obra um rótulo de trabalho secundário realizado pelo cineasta.

O sexto artigo a compor esta obra, intitulado **O dismantelamento da ilusão do cinema no filme British Sounds (1969)**, é de autoria de Murilo Bronzeri, mestrando pela Universidade Anhembi Morumbi (SP). British Sounds (Sons Britânicos) é o segundo filme produzido pelo Grupo Dziga Vertov, coletivo francês formado em 1968, sob influência do movimento de maio, capitaneado pelos cineastas Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. O texto centra atenção na segunda sequência do filme, estudando o modo como a obra, segundo o autor, “dejea dismantelar a ilusão do cinema como espelho da realidade”.

**Tempo e memória no filme Aquarius e roteiro homônimo, de Kleber Mendon-**

**ça Filho**, de autoria das mestrandas pela UFMA Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de Oliveira e Alexandra Araújo Monteiro dirige atenção novamente à obra do cineasta pernambucano mais badalado da atualidade. *Aquarius*, protagonizado por Clara, personagem da atriz Sonia Braga é um filme emblemático produzido num Brasil em que persistem grandes e gravíssimos conflitos, em que os privilegiados de sempre acham que o dinheiro pode tudo, inclusive soterrar memórias e subjetividades.

**El coraje del Pueblo: da memória coletiva à ação política no final dos anos 1960 e início dos anos 1970**, de Allan Brasil de Freitas, é o penúltimo trabalho desta coletânea. Dentre as várias virtudes do artigo, destacaria pelo menos duas que considero essenciais. Primeiro, a iniciativa de voltar-se para uma experiência cinematográfica da Bolívia, uma cinematografia, infelizmente, ignorada pela maioria dos brasileiros. Depois, decorrente desta atitude, por lançar luz sobre o que poderia ser a base para uma linguagem cinematográfica revolucionária, divergente da convencional.

O artigo **O sertão no cinema brasileiro**, de Ronny Vieira Brayner e Milene de Cássia Silveira Gusmão, encerra este ebook.



O trabalho debruça-se sobre um tema caro ao cinema nacional: o sertão. O texto aponta para a multiplicidade de abordagens do tema ao longo das décadas, apresentando um breve panorama histórico e estético, comprovando que o ciclo do sertão no cinema nacional não se encerrou e continua por renovar-se, debatendo assuntos da atualidade.

Despeço-me agradecendo, em especial ao amigo de longa data Marcos Fábio Belo Matos, idealizador do Seminário Ciência Cine Guarnicê e deste ebook, pelo convite para integrar o time de realização desta publicação.

Obrigado pela confiança, camarada!

Boa leitura!

FRANCISCO COLOMBO

Cineasta - Mestre em Comunicação  
Multimídia pela Universidade de Aveiro



---

## Sumário

---

## Sumário

**Glauber Rocha ou  
Papa João XXIII? Gênese  
do cinema maranhense**

José Murilo Moraes dos SANTOS - UFMA  
Josenildo de Jesus PEREIRA - UFMA



---

## Glauber Rocha ou Papa João XXIII? Gênese do cinema maranhense

José Murilo Moraes dos SANTOS<sup>1</sup> - UFMA  
Josenildo de Jesus PEREIRA<sup>2</sup> - UFMA

Com um título provocativo, tomando simbolicamente o nome do cineasta Glauber Rocha, em alusão ao Cinema Novo, a perspectiva deste artigo é apresentar argumentos relativos à gênese do cinema maranhense no contexto histórico do início dos anos 1970 a meados dos 1980. Portanto, trata-se de reflexões desenvolvi-

das a partir de leituras e pesquisas para a escrita de nossa tese de doutorado, intitulada *ARTE ENGAJADA NO MARANHÃO – 1960 / 1980*, a ser defendida no Programa de Pós-Graduação de História (PPGHIS – UFMA), sob a orientação do Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira.

A arte a que nos referimos neste trabalho se insere na chamada “arte engajada”, tendo como recorte, no universo deste artigo, o cinema. Essa arte sofreu influência marcante dos movimentos cristãos progressistas, como a Teologia da Libertação, baseados na Doutrina Social da Igreja, fundada no Concílio Vaticano II, convocado pelo Papa João XXIII<sup>3</sup>.

Tomamos essa temática como objeto de investigação, considerando entrevistas com cineastas superoitistas, bem como com artistas de outras modalidades de expressão e com agentes de igreja envolvidos com a produção cinematográfica em questão, além de publicações e documentos que tratam da história do cinema no Maranhão. No entan-

---

1 Linha I: Cinema e Memória. Docente do Departamento de Artes Visuais (CCH) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da UFMA. Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFMA. Graduado em Educação Artística/UFMA. E-mail: murilosantos16@yahoo.com.br.

2 Professor Associado III do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal do Maranhão. Pós-Doutor pelo Instituto de Ciências Sociais - ICS da Universidade de Lisboa - UL, Portugal. Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Graduado em História Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão.

---

3 O Concílio Vaticano II, XXI Concílio Ecumênico da Igreja Católica, convocado pelo Papa João XXIII, em 25 de Dezembro de 1961, através da bula papal “*Humanae Salutis*” foi aberto por este Papa em 11 de outubro de 1962. Realizado em quatro sessões, foi concluído em 8 de dezembro de 1965, então sob o papado de Paulo VI.



to, não descartamos o nosso olhar testemunhal, pois também integramos o universo pesquisado, como atuantes do cinema no período delimitado.

Com base nisso, buscamos relativizar as interpretações sobre a gênese do cinema maranhense encontradas em alguns desses trabalhos, conforme citados à frente, sobretudo aqueles produzidos desde o ano de 2007. Segundo eles, a produção do cinema maranhense nos anos de 1970 e 1980 teria forjado os seus conceitos a partir do Cinema Novo. Para tanto, elegemos duas fases nesse período: a primeira corresponde aos anos 1973 e 1974, considerando o conjunto de seis filmes Super-8 realizados pelo Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE<sup>4</sup>; e a segunda, de 1975, com a criação do Cineclubes Universitário Uirá, até meados dos anos 1980.

## Glauber Rocha no Maranhão

Em 1964, Glauber Rocha e a sua equipe vieram ao Maranhão a convite do então

governador eleito, José Sarney de Araújo Costa, para realização do documentário *Maranhão 66*, tendo como produtor Luiz Carlos Barreto e Fernando Duarte como diretor de fotografia. Nesse período, ainda não havia em São Luís um ambiente minimamente propício ao desenvolvimento da produção cinematográfica local, muito menos para que esta, se existisse, pudesse ser influenciada de alguma forma pelas ideias estéticas de Glauber Rocha.

Em meio às batalhas de confete e serpentina, deve ter passado despercebida a muitos a presença em São Luís do cineasta Glauber Rocha, que viajara, juntamente com o produtor Luís Carlos Barreto e a equipe da Mapa Filmes, para a cobertura da posse (COSTA, 2001, p. 453).

O professor, pesquisador e escritor Euclides Moreira Neto publicou em 1990 o livro *O cinema dos anos 70 no Maranhão*. Nele, o pesquisador elenca 98 filmes da produção local, entre os anos de 1973 e 1981. Nossa abordagem se dá sobre alguns dos filmes desse levantamento elaborado por Moreira Neto.

4 O nome LABORARTE em caixa alta foi utilizado no registro dessa entidade e, como sigla, reforça a ideia de um laboratório artístico.



## Primeiro fase do cinema maranhense: o Laborarte

Em 1972, um grupo de artistas de diferentes expressões, sob a coordenação do professor, dramaturgo, ator e diretor de teatro Tácito Borralho, fundou o LABORARTE, instalado em um casarão de arquitetura luso-brasileira na região do centro da cidade de São Luís. A entidade foi estruturada em departamentos, abrangendo as diversas expressões artísticas da época. Dessa forma, abrigou em suas dependências os “departamentos/laboratórios” de Artes Cênicas, Som, Artes Plásticas, Propaganda e Divulgação, Literatura e Imprensa, e Fotografia e Cinema<sup>5</sup>. O objetivo era experimentar uma integração entre as expressões, porém mantendo a autonomia necessária para que cada uma dessas linguagens se desenvolvesse em seus campos, formulando novas propostas estéticas no âmbito da arte engajada, com vistas a operar transformações no cenário artístico maranhense daquele momento.

5 O Departamento de Fotografia e Cinema do LABORARTE teve como coordenador, entre os anos de 1972 e 1976, um dos autores deste artigo, o fotógrafo e cineasta Murilo Santos.

Com a fundação do LABORARTE, inicia-se de maneira formal a produção do cinema maranhense, por meio de seu Departamento de Fotografia e Cinema. Poucos meses depois de sua fundação, essa entidade promoveu o curso “Visão Técnica do Cinema”, ministrado pelo maranhense que trabalhava no sul do país como engenheiro de som de cinema, Stenio Gandra. O curso teve a duração de 20 horas que, como expressa o título, se concentrou nas técnicas de enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera, praticado pelos alunos integrantes do curso.

A maioria dos jovens integrantes do LABORARTE, no ano da fundação do grupo, tinham idade entre 18 e 22 anos, muitos ainda buscando ingressar em uma universidade. Do ponto de vista dos conhecimentos estéticos e também históricos sobre cinema, a escassez de informações era muito grande, especialmente nesse início da existência do grupo.

Sendo assim, pensando a gênese do cinema maranhense acontecendo no LABORARTE, esse cinema se iniciou sob pouquíssima ou quase nenhuma influência de conceitos do Cinema Novo ou Cinema Marginal. O cinema no LABORARTE se beneficiava da proposta de arte integrada defendi-





da por esse grupo e, ao definir seu caminho predominantemente no formato documental, trilhava métodos das demais áreas artísticas, pois havia um conceito geral norteador do grupo, do qual falaremos a seguir.

Essas ações no LABORARTE implicavam em pesquisa para as produções artísticas do grupo nas então denominadas “expressões de arte e cultura do povo do Maranhão”. Não somente as expressões da cultura popular, “mas todos os aspectos da vida do povo, deveriam sinalizar trilhas a percorrer” (BORRALHO; SOBRINHO, 1993, p. 15). Tal conceito fora trazido para o LABORARTE por Tácito Borralho, a partir de suas experiências como militante da Juventude Estudantil Católica (JEC), integrante da Ação Católica Brasileira, movimento internacional da chamada igreja progressista, cujo método de atuação dos cristãos em movimentos sociais era o “ver-julgar-agir”, proposto pela encíclica *Mater et Magistra*, do Papa João XXIII, direcionada aos cristãos em movimentos sociais.

A Ação Católica se dividia em cinco segmentos: Juventude Agrária Católica - JAC; Juventude Estudantil Católica - JEC, Juventude Independente Católica - JIC, Juventude Operária Católica - JOC, Juventude Univer-

sitária Católica - JUC. A experiência de Borralho se consolidara em Recife/PE quando, no final dos anos 1960, foi seminarista do Instituto de Filosofia e Teologia e participara de um grupo idealizado por Dom Helder Câmara. A experiência desse bispo, participante do Concílio Vaticano II, implicava em ir às comunidades rurais pesquisar e registrar aspectos da religiosidade popular.

Toda essa experiência da Ação Católica adquirida nos anos 60, pautada nas três etapas do “ver-julgar-agir”, inspirou o formato de grupo artístico pensado por Borralho, ao propor, aos demais fundadores do LABORARTE, a sua produção também em três etapas. O “ver” seria a percepção da situação concreta. No caso do LABORARTE, consistia na observação direta do evento popular e registro com instrumental existente (percepção de coreografias, anotações dos diferentes aspectos, fotografias, filmes Super-8, gravação sonora etc.). O “julgar”, que na Ação Católica consistia na apreciação da situação concreta à luz de princípios cristãos, no LABORARTE se caracterizava pela “laboratorização” do material registrado, consistindo na apreciação desse material com base nos conhecimentos de cada linguagem artística, porém, mesclando a esse conhecimento o



saber popular. Assim, eram experimentadas técnicas no campo das artes cênicas, música, plásticas, fotografia, cinema etc. A terceira etapa, o “agir”, consistia na concretização do processo em forma de exposições, projeções, espetáculos musicais e cênicos, buscando sempre que possível a integração entre os diferentes departamentos do LABORARTE.

## Segunda fase do cinema maranhense

A segunda fase do cinema maranhense nos anos 70, que se dá a partir da criação do Cine Clube Universitário Uirá, não pode ser dissociada da presença do ex-padre Mário Cella, professor aposentado de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), nascido na Itália, em Santo Stefano, Genova, entusiasta das ideias do Concílio Vaticano II. Mário Cella veio para o Maranhão em 1965 e logo foi nomeado vice-reitor do seminário Santo Antônio da Arquidiocese de São Luís.

Dom Delgado<sup>6</sup> tinha passado em Verona, me escolheu. Nós, já destinados à Amé-

rica Latina, e eu vim pra cá”. E começou um entrosamento muito legal, porque ele era um padre já do Concílio Vaticano II. O Concílio Vaticano II estava em pleno vapor (CELLA)<sup>7</sup>.

Em 1971, Mário Cella solicitou a sua laicização. Professor do Departamento de Filosofia da UFMA desde 1969, na primeira metade dos anos 70 assumiu a Coordenação Artística e Cultural (CEAC), da Pró-reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis. Nessa posição, fundou grupos de artes voltados para universitários e comunidade, tais como o Coral Universitário, o Grupo Folclórico Punga, o grupo musical Terra e Chão, o Grupo de Teatro Gangorra e o Cineclubes Universitário Uirá<sup>8</sup>.

7 Depoimento obtido por meio de entrevista realizada no dia 16 de março de 2022.

8 No livro *Conversas Com o Cinema Maranhense* - do ambulante ao contemporâneo encontramos uma versão sobre a criação do Cineclubes Universitário Uirá. Segundo os autores, “em 1976, um grupo de jovens universitários começava a se juntar para ver e fazer cinema. Foi então que surgiu o cineclubes Uirá” (ARAÚJO; PEREIRA; BRASIL, 2020, p. 33). No entanto, essa afirmativa contrasta com depoimentos do próprio Mário Cella para esta pesquisa, bem como nos relatos de Euclides Moreira Neto em seu livro *Guarnecendo memórias* (2017), de que o surgimento do Cineclubes não foi uma iniciativa decorrente de uma demanda “de um grupo de jovens universitários”, mas sim uma iniciativa pioneira do CEAC, na gestão do Mário Cella. Euclides Moreira Neto, um dos mais expressivos superoitistas relata, em entrevista realizada

6 Dom Delgado - Arcebispo de São Luís do Maranhão (1951 a 1963) fundador da Universidade Federal do Maranhão.

Em 1975, como forma de atrair jovens para o Cineclube Universitário Uirá, ainda em processo de criação, Mário Cella idealizou a realização de um curta metragem produzido pela CEAC, com o propósito de divulgar o cineclube e atrair jovens para este espaço cultural, visando também a participação do filme no Festival Nacional do Cinema Amador de Aracaju, Sergipe - FENACA. Para tanto, dirigiu-se ao LABORARTE, convidando o coordenador do Departamento de Fotografia e Cinema a participar, na CEAC, da reunião com o desenhista do setor José Pereira Silva Filho, para decidir sobre a realização do curta em Super-8. Assim surgiu o curta *Os Pregoeiros de São Luís*<sup>9</sup>.

A realização desse filme viabilizou-se com a participação do LABORARTE, na disponibilização do equipamento de filmagem

e edição, do Departamento de Fotografia e Cinema, bem como dos espaços e equipamentos para a sonorização da trilha no e do Departamento de Som. A trilha original foi composta pelo compositor e cantor Josias Sobrinho, integrante do Departamento de Som do grupo.

A ideia do cineclube foi exitosa. A premiação de *Os Pregoeiros de São Luís* no festival de Aracaju contribuiu para estimular a produção em Super-8 na capital maranhense<sup>10</sup>. No final de 1976, Mário Cella promoveu no âmbito do cineclube, cujos membros já realizavam produções em Super-8, um curso de cinema com o diretor de fotografia Fernando Duarte, intitulado “Iniciação às Técnicas de Cinema”, o qual abordou roteiro, discussões a partir de projeção de documentários, dentre os quais *Viva Cariri* (1969) de Geraldo Sarno, e prática de filmagem<sup>11</sup>, em 16mm, enfocando o casario

---

no dia 01 de setembro de 2022, a sua entrada para o Cineclube Uirá: “Entrei em janeiro de 76 na Universidade [...] Aí quando eu entrei, no ato de inscrição do curso tinha uma carta da CEAC convocando universitários para compor os grupos artísticos que estavam sendo formados. E eu optei, marquei um ‘xisinho’ no cineclube e acho que marquei também Teatro. E me interessei mais por cinema”. Portanto, essa fala também reforça o processo de criação do Cineclube se deu a partir da interveniência de um ex-padre de postura progressista, Mário Cella.

9 *Os Pregoeiros de São Luís* (10' - 1975). Direção: Murilo Santos. Argumento: José Pereira Silva Filho. Produção: Cineclube Universitário – CEAC/UFMA.

10 Após a produção desse filme a UFMA adquiriu equipamentos Super-8 para apoiar universitários ou interessados não pertencentes à comunidade universitária, porém participantes do Cineclube, ampliando-se, desta forma, o número de realizadores e superoítistas.

11 Devido aos alunos do curso não terem domínio do processo profissional de filmagem com a bitola de 16mm, essa prática consistiu somente em um acompanhamento didático das filmagens executadas pelo professor Fernando Duarte.



do centro histórico de São Luís e da cidade histórica de Alcântara.

Em 1977, Mário Cella criou a “1ª Jornada maranhense de Super-8”, direcionando a produção local inicialmente, e até sua terceira edição, apenas para essa bitola. A prática de Mario Cella, naquele período de ditadura militar, após o Ato Institucional de Nº 5 (AI5), não somente pela sua atuação na Universidade, mas também por ter sido dirigente do Jornal do Maranhão, veículo de comunicação da Arquidiocese do Maranhão, rendeu-lhe problemas com os órgãos de repressão. Passou por um embate com os agentes da Polícia Federal, censores que frequentemente iam até o jornal pressionar, de forma ameaçadora, pela proibição da veiculação de notícias consideradas subversivas. Uma delas foi a proibição de veicular qualquer notícia sobre as prisões dos padres Xavier Gilles de Maupeou e Antônio de Magalhães Monteiro, este bastante torturado. Em 1974, Mário Cella foi detido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) por 17 horas, ficando incomunicável.

Me conduziram numa dependência aqui no São Francisco (Bairro de São Luís) [...] onde fiquei detido de 10 horas da manhã até à tarde. Ao entardecer me levaram para a polícia estadual, não era Federal era Estadual, o

DOPS estadual. E às 9:00 da noite começaram um interrogatório (CELLA)<sup>12</sup>.

No Maranhão, o então padre Mário Cella se identificou com o padre maranhense Jocy Rodrigues: “Encontrei logo alguém com uma mentalidade nova. Padre Jocy era muito avançado. Era um progressista, dizíamos naquela época e dizíamos hoje, porque já vivia a esperança do Concílio Vaticano II” (CELLA)<sup>13</sup>.

Em 1975, na estruturação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), Mário Cella convidou o padre Jocy Rodrigues<sup>14</sup> para compor a sua equipe. A presença desse padre também progressista foi uma estratégia no sentido de que os jovens, integrantes dos grupos artísticos, iniciantes nas artes naquele momento, pudessem ampliar seus olhares sobre a cultura popular e questões sociais.

O filme Super-8, *Coco Amargo*<sup>15</sup>, de João Mendes (1980) teve a participação do padre

12 Depoimento obtido por entrevista em 16 de março de 2022.

13 Depoimento obtido por entrevista em 16 de março de 2022.

14 Jocy Neves Rodrigues (Tutóia, 25 de junho de 1917 - São Luís, 6 de maio de 2007) foi um sacerdote católico, escritor, professor universitário, músico e pesquisador da cultura popular.

15 Direção e produção: João Mendes Sampaio. Roteiro: Francisco dos Santos. Produção independente 1980. 1 bobina Super-8.



Jocy Rodrigues<sup>16</sup>. O curta aborda a situação de violência e exploração vivida por mulheres camponesas, as “quebradeiras de coco”<sup>17</sup>, na atividade agroextrativista do coco babaçu. O cercamento das matas de babaçu, a proibição da coleta do coco, bem como a obrigatoriedade da venda das amêndoas no comércio dos fazendeiros a um preço estipulado por eles estão na base dessa violência.

Na narrativa do filme, tais situações são mostradas por imagens sem “som direto”, acompanhadas somente por uma trilha musical. No entanto, ao final entra uma narração de um texto escrito pelo padre Jocy, do qual extraímos os seguintes trechos: “O arme farpado passou a agredir o homem ao invés de defendê-lo. [...] Quem armou essa situação de miséria e de fome há de ouvir um dia a canção dos marginalizados [...]. De forma poética, o texto remete às questões tratadas pela igreja progressista, ao referir-se aos opressores causadores da miséria e da fome e ao preconizar a vitória dos oprimidos, dos

marginalizados, por meio da luta, simbolicamente expressa em forma de canção.

A partir da segunda metade da década de 2000, percebemos que alguns estudiosos passaram a tratar o superoitismo no Maranhão com ênfase na interpretação de que tal prática cinematográfica teria estabelecido relação com o Cinema Novo, na medida em que este “influenciou diretamente os cineastas maranhenses, no sentido de registrar a verdadeira cara do Brasil” (MATTOS, 2008, p. 55).

Conforme estamos tentando demonstrar, a partir de meados da década de 1960 as preocupações por parte de jovens artistas, correlatas àquelas que se mostrariam na década seguinte na prática superoitista, deram-se, em grande parte, no âmbito de grupos de jovens católicos, sob a interveniência de padres progressistas. Este fato reforça nosso entendimento de que, nos anos 1970, a partir da militância na arte engajada, jovens superoitistas, alguns deles inseridos em grupos políticos de esquerda, lançaram mão do Super-8 como importante instrumento agregado às suas lutas.

Dessa forma, podemos problematizar a questão de que o superoitismo no Maranhão se caracterizou por uma produção em que

16 Apesar do nome do padre Jocy não aparecer no letreiro desse filme, a sua participação pode ser comprovada a partir do documento que registra a ficha técnica de forma detalhada, o qual nos foi fornecido pelo montador desse filme, o jornalista e ex-superoitista João Ubaldo, em 25 de agosto de 2022.

17 O termo quebradeira é hoje autodefinidor da identidade dessas agentes sociais.



houve inspiração determinante no Cinema Novo como um caminho único que levou os superoitistas a enxergarem de forma crítica a realidade local. Como forma de ilustração sobre o cenário político da arte engajada na segunda metade dos anos 1960, antes do advento do Super-8 no Maranhão, recorremos ao Teatro, expondo trechos de entrevista<sup>18</sup> concedida por Wilson Martins<sup>19</sup>, operário gráfico, ator e teatrólogo, oriundo do grupo Teatro Popular do Maranhão (TPM), fundado, em 1965, por jovens ligados a movimentos populares da Igreja Católica. O grupo se reunia no salão paroquial da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, no Centro Histórico de São Luís.

Segundo o entrevistado, no final dos anos 1960 o seu texto “Pedro Ninguém” teve a sua encenação inviabilizada, em vista dos inúmeros cortes sofridos pela censura. Esse fato leva-nos a identificar o engajamento político do grupo naquele momento, percebido pela repressão às suas montagens teatrais. Apesar da censura, Martins e o grupo não desistiram e por ocasião de um evento

de ação social, no município de Coroatá, a 178 km da capital, encenaram o texto na íntegra.

Dando prosseguimento a essa forma de resistência com itinerância da peça, burlando a censura, o espetáculo voltou a ser encenado, desta feita no município de São Benedito do Rio Preto<sup>20</sup>, a 124 km de São Luís, em um encontro de camponeses. Segundo Martins<sup>21</sup>, “após a encenação do espetáculo, eu e o diretor do grupo fomos intimados a prestar depoimento sobre o evento, com a alegação de ter que elaborar relatório sobre tudo que aconteceu no município e apresentar aos órgãos competentes na capital”.

18 Entrevista concedida dia 14 de março de 2022.

19 Wilson Martins foi coordenador do departamento de imprensa e literatura do LABORARTE entre os anos de 1972 e 1974.

20 O pároco desse município era o então padre francês Xavier Gilles de Maupeou d'Ableiges, sacerdote católico, nascido em 16 de março de 1935 em Saumur, França. Dom Xavier foi Assistente Eclesiástico da Juventude Operária Católica (JOC) do Maranhão, Coordenador Estadual da Comissão Pastoral da Terra e das CEBs do Maranhão (1980-1982), e é bispo emérito de Viana do Maranhão. Em diferentes municípios do Maranhão dedicou-se ao trabalho com as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e, em 1975, o cineasta paulista Rogério Correia da Silva realizou na região de Barreirinhas/ Maranhão um documentário acerca de seu trabalho sobre roças comunitárias. O filme chamado “Roças” chegou a ser premiado como melhor filme 16 mm na IV Jornada Brasileira de Curta-metragem de Salvador - Bahia (1975), mas em 1976 foi censurado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, do Ministério da Justiça.

21 Entrevista concedida dia 14 de março de 2022.



Dando sequência à relação de padres progressistas ligados ao cinema maranhense, temos ainda o padre italiano Marco Passerini<sup>22</sup>, sacerdote da congregação dos Missionários Combonianos, vindo da Itália para o Maranhão em 1973. O padre Marco foi um “incentivador da produção audiovisual maranhense” (MATTOS, 2008, p. 55). Havia um grupo significativo que era ligado ao padre Marco.

Em 1980, o Padre Marco Passerini apresenta uma proposta para os superioristas Euclides Moreira Neto e Luiz Carlos Cintra, dupla ativa integrante do Cineclube Uirá<sup>23</sup>, para fazer o curta chamado “Feições”. A Proposta

foi de tomar como base de argumento para o filme um documento resultante da Terceira Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, realizada em Puebla de Los Angeles - México, de 27 de janeiro a 13 de fevereiro de 1979, conferência que reafirma na América Latina a opção preferencial pelos pobres, resultante do Concílio Ecumênico Vaticano II. No trecho do documento, no qual o filme se baseia, é recorrente a palavra “feições”.

33. - feições de jovens, desorientados [...]

34. - feições de indígenas e, com frequência, também de afro-americanos, que, vivendo segregados e em situações desumanas [...]

35. - feições de camponeses, que, como grupo social, vivem relegados [...] 36. - feições de operários, com frequência mal remunerados [...]

37. - feições de subempregados e desempregados, [...] 38. - feições de marginalizados [...]

39. - feições de anciãos cada dia mais numerosos, frequentemente postos à margem da sociedade do progresso, que prescindem das pessoas que não produzem (PUEBLAS, 1979, p. 70).

Nos créditos finais do filme, Marco Passerini aparece como produtor. Em alguns dos filmes Super-8 maranhenses, os créditos não representam com exatidão as pessoas envolvidas na realização. Neste caso, Marco Passerini teve uma participação maior do que apenas a de produtor, uma vez que de-

22 Padre Marco Passerini nasceu na Itália em 16 de maio de 1941. Nos 14 anos de sua presença no Maranhão (1973 a 1987) dedicou-se às lutas pela moradia em São Luís, ao trabalho em defesa da vida de crianças e adolescentes em situação de risco, ao apoio a movimentos sociais, trabalhando a comunicação por meio de jornal, rádio e audiovisual engajado. Em decorrência de pressões dentro da própria estrutura da igreja e também externas, em 1987 foi remanejado para Fortaleza-Ceará. Atualmente é Coordenador da Pastoral Carcerária do Regional Nordeste Um -Ceará.

23 Embora o Cineclube tenha funcionado naquele período como espaço de convergência dos superoitistas, distinções existiam entre os participantes, em geral, decorrentes das diferentes propostas políticas das obras, bem como por recortes a partir do envolvimento de realizadores com os movimentos sociais. Dentre esses grupos distintos temos os superoitistas ligados a Marco Passerini, como Euclides Moreira Neto e Luiz Carlos Cintra.



finiu o argumento e a conceituação política do filme.

Então, a minha inspiração não era Karl Marx nem outra coisa. Eu estava inspirado na prática de uma igreja. Chame de esquerda, chame de outras interpretações, não interessa o nome. Essa prática que eu já tinha vivido na Itália, na época de 68, os movimentos de 68 na Itália, foi aí que eu aprendi a fugir da polícia. E aqui no Brasil eu senti que tinha que adotar essa linha (PASSERINI)<sup>24</sup>.

O filme, classificado como documentário, teve como proposta estética sequências de imagens do cotidiano popular de São Luís, onde predominam rostos de trabalhadores e trabalhadoras, alternando-se com imagens a caracterizar mendigos, desigualdades sociais e grupos étnicos. A trilha sonora tem como base músicas do folclore latino, sobre a qual, por indicação de Passerini, se sobressai o poema “Não Há Ventura Para Mim Fora de Ti”, de Ernesto Gardenal, tradução de Paulo de Carvalho Neto, declamado pelo ator Juca de Oliveira. O poema consta do LP “Fragmentos da Poesia Latino-americana de Protesto” (gravadora RCA-1980). O disco foi colocado nas mãos dos realizadores pelo Padre Marco.

Ao final do filme *Feições* são acrescentadas cenas do longa-metragem italiano *Evangelho Segundo São Mateus*, de Pier Paolo Pasolini, extraídas de uma cópia em 16mm o qual o Padre Marco Passerini havia trazido da Itália nos anos 70. Essa inserção foi tecnicamente possível por meio de filmagem em Super-8 das imagens projetadas numa tela. Tendo em vista estas cenas, à primeira vista alguém poderia pensar que o Super-8 *Feições* seria a evidência de que o cinema maranhense buscou também inspiração no cinema da fase pós Neorealismo Italiano. Entretanto, esse possível olhar foi de pronto contestado por Passerini.

Inserir o evangelho segundo São Mateus não tem nada a ver com Escola de Cinema, nada disso. É porque eu estava em sintonia [...] E disse que tem que ser esse filme aí. Mas, a isso ou aquilo, se for o caso de outros, avaliando, mais tarde, posto daí enxergar, tudo bem. Fico até com prazer, entendeu (risos) que cheguei longe sem saber que era tudo isso (risos). O evangelho segundo São Mateus é uma crítica até aos outros Evangelhos. Ele mostra um Cristo humano [...] É que o filme chocou muito, eu estava na Itália. Escandalizou muitos padres com tantas, tantas coisas. Disseram que era influência do Marxismo, era um texto marxista. Eu conheço Padre Arrupe

---

24 Entrevista realizada em 21 de janeiro de 2022.





(Pedro Arrupe)<sup>25</sup> que era o Jesuíta que já morreu. É um grande mentor espiritual do Pasolini. Pasolini comunista. E eu fui numa reunião com o padre Arrupe e ele me disse: “eu ajudei ele. Ajudei Pasolini a fazer esse filme” (PASSERINI)<sup>26</sup>.

O Padre Marco Passerini foi pároco da igreja de São João Batista, situada no centro da cidade de São Luís e lá desenvolveu trabalho com meninos e meninas de rua, como eram chamados na época. Com o apoio de jovens voluntários fundou a Escolinha de São João, instalada nas dependências de um prédio dos fundos da igreja. Esse sacerdote também disponibilizou uma área para o pernoite das crianças e adolescentes que frequentemente eram perseguidas pela polícia.

Em 1977, o Padre Marco propôs a Wilson Martins (Teatro Popular do Maranhão-TPM) uma versão de uma peça sobre o nascimento de Jesus, de temática social, que este diretor vinha realizando. Essa versão incluía enfoques trabalhados por Passerini sobre a situação de crianças e adolescentes. Por sugestão do Pe. Marco, essa nova versão recebeu o título de *Quem é esse Menino*. A peça

passou a ser encenada até 1979. Nesse ano, o Pe. Passerini propõe ao fotógrafo e superoietista João Mendes a mesma ideia, desta vez a ser realizada em cinema Super-8 e assim surge o filme *Quem é esse Menino*, premiado como melhor filme de ficção na 3ª Jornada Maranhense de Super-8 em 1979.

Portanto, a partir desses exemplos da participação dos movimentos da Igreja Católica progressista no desenvolvimento da produção cinematográfica maranhense em sua primeira década de existência, podemos concluir que a gênese do cinema maranhense não pode ser entendida apenas como decorrente de influências estéticas externas, como do Cinema Novo, ou mesmo do Cinema Marginal, mas de variáveis relacionadas ao ambiente político, social e artístico em que essa produção esteve inserida.

## Considerações finais

Esperamos que os elementos aqui colocados sejam contribuições para o estudo sobre a gênese do cinema maranhense nas décadas de 70 e 80 do Séc XX, um universo sobre o qual ainda carecem de reflexões científicas. Diversificadas interpretações sobre a prática do Super-8 no Maranhão no período

25 Padre Pedro Arrupe nasceu na cidade espanhola de Bilbao, no ano de 1907 e faleceu 5 de fevereiro de 1991, Roma, Itália. Participou do Concílio Vaticano II.

26 Entrevista realizada em 21 de janeiro de 2022.

assinalado são possíveis, desde que calcadas em dados empíricos, coletados junto a fontes secundárias ou primárias. Como, “não há novo absoluto ou forma estética sem passado” (MILARÉ, 2010, P. 53), buscamos explorar a literatura específica, assim como a memória de sujeitos que viveram os processos de produção de filmes Super-8 em São Luís.

Desta forma, nossa intenção foi expor parte dos dados, extraídos de nosso material empírico para a tese, que possam indicar hipóteses para recuperar esse “passado” norteador da produção de filmes da cinematografia maranhense superoitista, especialmente os produzidos entre os anos de 1973 a 1981.

## Referências

BORRALHO, Tácito; SOBRINHO, J. **O palco do imaginário popular maranhense**. São Luís – MA: SIOGE, 1993.

COSTA, Wagner Cabral da. **Sob o signo da morte**: decadência, violência e tradição em terras do Maranhão. Campinas, SP: Dissertação de mestrado, Instituto de Filosofia e Ciência Humana, 2001.p. 453).

MATTOS, Kelly Campos Belo. **Para não dizer que não falamos de cinema**: O movimento de

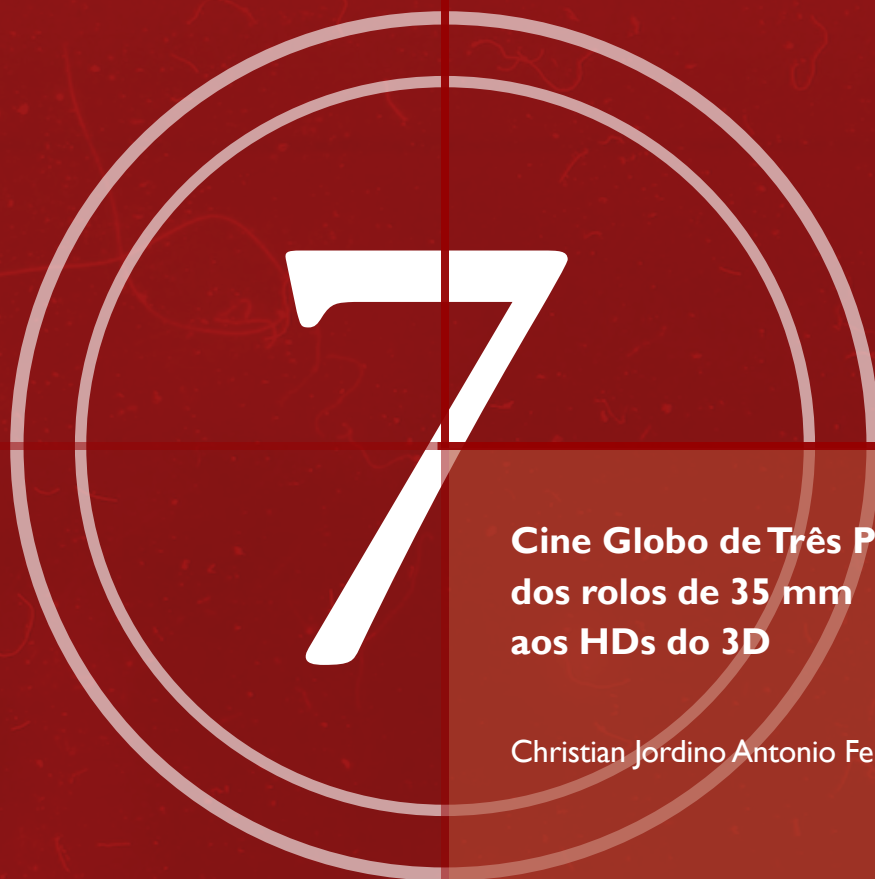
Super-8 no Maranhão (1970-1980). São Luís, Instituto Guranicê, 2008. 83p. il.

MILARÉ, Sebastião. **Hierofania**: o teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

MOREIRA NETO, Euclides. **Guarnecendo memórias**. São Luís: EDUFMA, 2017.

PUEBLA (Texto oficial da CNBB). **A Evangelização no Presente e no futuro da América Latina**. Rio de Janeiro: Edições Paulinas, 1979. Disponível em: [http://portal.pucminas.br/imagedb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20130906182452.pdf](http://portal.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20130906182452.pdf). Acesso em: 10 jan. 2023.





**Cine Globo de Três Passos:  
dos rolos de 35 mm  
aos HDs do 3D**

Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da SILVA

---

## Cine Globo de Três Passos: dos rolos de 35 mm aos HDs do 3D

Christian Jordino Antonio  
Ferreira Alves da SILVA<sup>1</sup>

### Introdução

**D**esde o início da exibição cinematográfica como atividade econômica em Três Passos, ainda na década de 1940, que a relação entre cinema e tecnologia se mostra fundamental na longa trajetória do Cine Globo. Primeiro como mecanismo de atração de público, depois como estratégia de resistência até os dias atuais. Relatos de moradores dão conta da passagem de operadores ambulantes, com aparelhos em bitola de 16 mm, que viajavam pela região desde os primeiros anos da década de 1930, em concorridas exibições ao ar livre, nos salões de

baile e nas casas paroquiais (ALVES DA SILVA, 2022).

O cinema fixo da cidade tem a data estimada para o ano de 1945, quando o empresário Júlio Bertin instala o Cine Globo num casarão alugado e adaptado para projeção em 35 mm. Nessa época, Bertin se via obrigado a cancelar sessões por problemas com a energia elétrica, que era fornecida pela prefeitura de forma intermitente (GRAF-FITTI, 2004). Assim, Júlio faz sociedade com o comerciante Alberto Abraão Levy, em troca da instalação de geradores no casarão para garantir uma programação constante – necessária para o processo de fidelização da plateia.

Sem documentação impressa ou registro no cartório local, não é possível estabelecer de forma precisa quando começa ou quanto tempo dura a sociedade, mas Alberto assume a gestão do negócio no final da década de 1940. Em 1953, começa a planejar a construção do edifício para abrigar definitivamente o cinema da cidade, já que teria que desocupar o casarão alugado a pedidos do proprietário que tinha outros planos para o imóvel. Inaugurado em 1955, em terreno adquirido para essa finalidade, o Cine Globo completa 67 anos no endereço atual, tendo

---

<sup>1</sup> Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da Silva - Mestre em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: christianjafas@gmail.com - Linha: Cinema e Técnica.



passado por três gerações da família Levy e com exibições diárias em Digital e 3D.

Com 340 lugares, o cinema está situado na Avenida Júlio de Castilhos, principal via da cidade, sendo classificado como “cinema de rua”, como falado no Rio de Janeiro, ou “cinema de calçada”, como nomeiam os gaúchos (ZANELLA, 2006). Uma forma de diferenciar esses das salas instaladas dentro de galerias comerciais ou de *shopping centers* e que não possuem a fachada ou entrada voltadas para a calçada. Atualmente, o Cine Globo de Três Passos é a sede da rede Cine Globo Cinemas<sup>2</sup> que opera outras quatro salas no interior gaúcho, todas geridas pela família Levy.

Localizado no noroeste do estado e próximo da fronteira com a Argentina, Três Passos<sup>3</sup> dista 472 quilômetros da capital Porto Alegre e tem a base econômica voltada para a atividade agropecuária, estando inserido na chamada Região Celeiro<sup>4</sup>. Um

município que tem ritmo próprio, como tantos outros pelo interior do Brasil, onde uma dúzia de carros já faz engarrafamento e os nomes próprios são substituídos por apelidos. Nesse contexto, a existência do Cine Globo, operando com uma gestão familiar, sem aportes de patrocínio estatal ou privado, tendo como atividade econômica fim a exibição cinematográfica, reformado e com projeção 3D, pode ser considerada um ponto fora da curva quando comparada ao panorama nacional.

O *Informe de Mercado do Segmento de Salas de Exibição*<sup>5</sup>, publicado em 2019, pela Ancine (Agência Nacional do Cinema), mostra que o Cine Globo está instalado num dos 170 municípios brasileiros, entre 20.001 a 100 mil habitantes, de um total de 1.450, que possuem ao menos uma sala de exibição.

Considerando a faixa de análise até 20 mil habitantes, um recorte populacional mais próximo à realidade de Três Passos, e que compreende 3.796 municípios, observamos que apenas seis deles possuem cinema, ou seja, 0,2% do total. A Ancine divulgou o

---

possui sala de cinema. <<http://www.amuceleiro.com.br/?pg=lista-municipios>>. Acesso em 14/01/2023.

5 Disponível em: <[https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe\\_exibicao\\_2019.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_exibicao_2019.pdf)>. Acesso em 30/06/2022.

---

2 Site da Rede Cine Globo Cinemas: <<https://www.cineglobocinemas.com.br>>. Acesso em 14/01/2023.

3 Três Passos tem população estimada de 23.799 habitantes, no ano de 2021, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/tres-passos/panorama>>. Acesso em 14/01/2023.

4 Região administrativa do Rio Grande do Sul, que compreende 21 municípios, sendo que apenas Três Passos



informe com dados referentes aos anos de 2020 e 2021, mas, percebendo o impacto que a pandemia do Covid-19 teve no parque exibidor nacional, desconsideramos esses números para a análise neste texto.

Com o fechamento obrigatório das salas em virtude da pandemia, de março de 2020 até abril de 2021, é surpreendente constatar que o empreendimento da família Levy tenha conseguido superar mais essa adversidade e que siga operando com sessões regulares até a presente data.

Ao analisar borderôs e relatórios contábeis de empresas exibidoras e distribuidoras, Alice Gonzaga (1996) estabelece a década de 1950 como marco do início das diversas crises econômicas, tecnológicas e culturais que iriam se abater no parque de exibição cinematográfica no Brasil. Quando Alberto Levy constrói o edifício para abrigar o Cine Globo, em 1955, as crises estavam longe de Três Passos, mas não tardariam a avançar para o interior.

Diversos fatores são elencados para analisar a resistência do Cine Globo através das décadas como: a experiência dos Levy na gestão; a relação com o poder público municipal; o impacto das políticas públicas federais de incentivo à cultura; as ações rea-

lizadas por associações civis do município; os projetos de formação de plateia através da aproximação com as escolas; a criação do festival de cinema na cidade e a relação entre a tecnologia e o cinema – nosso ponto de interesse.

### Base teórica e metodologias

Este artigo tem origem na pesquisa realizada, entre 2019 e 2022, para a escrita da dissertação *Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência*, defendida em setembro de 2022, no PPGCine-UFF e que está alinhada aos estudos sobre as *histórias de cinemas*, desenvolvidos no Brasil, e com os pensamentos da *New Cinema History*, nos Estados Unidos e na Europa. Esses trabalhos buscam revisar bases estabelecidas e cristalizadas pela Grande História do Cinema, durante as primeiras décadas do século XX, que focavam, em sua maioria, na análise fílmica e no evolucionismo tecnológico, e estão em consonância com os questionamentos provocados pelos professores Robert C. Allen e Douglas Gomery (1985).

Em suas disciplinas, Allen e Gomery encorajam seus alunos a terem uma abordagem crítica e desconfiada durante a lei-



tura de livros e textos que pavimentaram os caminhos dessa História do Cinema e os instigam a pesquisarem o cinema em nível local. “Na verdade, fazer a história do cinema é a melhor maneira de descobrir que os historiadores do cinema não são divindades infalíveis, mas apenas mortais curiosos”<sup>6</sup> (ALLEN, GOMERY, 1985: 04).

Para Allen (1990), trabalhos que visam aprofundar a análise sobre a história local da exibição e da recepção são imprescindíveis para evitar que o foco seja novamente fixado numa visão totalizante e evolutiva da narrativa. Assim, defende que o interesse em conhecer cinemas de cidades do interior deve ser incentivado tanto quanto os estudos realizados em grandes cidades, como Nova Iorque.

Os estudiosos da *New Cinema History*<sup>7</sup> entendem que o ato de ir ao cinema precisa ser compreendido para além da relação fil-

me-audiência, estendendo essa análise para observar fatores econômicos, sociais, políticos, culturais e que irão ter importante influência quando formos decidir qual filme assistir, em qual cinema ir ou qual o melhor dia e horário (FERRAZ, 2017).

Richard Maltby (2011) reitera que os pesquisadores devem observar a sala de cinema como um espaço cultural e social, inserida em contexto amplo e que está em permanente diálogo com o entorno que a cerca. Dessa forma, a escolha do filme não é a única variável entre o público e a tela, sendo necessário perceber desde questões econômicas, como as taxas de desemprego e o preço dos ingressos, até se existe uma oferta do sistema de transporte público para se chegar aos cinemas.

Para armazenar, catalogar e analisar essas variáveis, o professor João Luiz Vieira, um dos pioneiros no estudo de salas de cinema no país<sup>8</sup>, nomeia como *histórias de cinemas*, em letras minúsculas e sempre no plural, o conjunto de estratégias metodoló-

---

6 *Actually doing film history is the best way we know to discover that film historians are not infallible deities, but merely inquisitive mortals* (Do original - ALLEN, GOMERY, 1985: 04).

7 A nomenclatura *New Cinema History* surgiu, em dezembro de 2007, durante as discussões da *The Glow in their Eyes: Global Perspective on Film Cultures, Film Exhibition and Cinema-going Conference*, que aconteceu no *Centre for Cinema and Media Studies* da Ghent University, Bélgica (GONÇALVES CABRERA; BRANDÃO; EBERT, 2021: 199).

8 Estudo encomendado pela Embrafilme resultou na escrita de *Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro*, de 1983, em conjunto com Margareth Campos Pereira, e referência para quase todos os trabalhos posteriores sobre salas de cinema realizados no Rio de Janeiro.



gicas utilizadas para abarcar a complexidade que cerca a sala de cinema para além da relação plateia-filme. O caminho percorrido por João Luiz guarda aproximações com as metodologias utilizadas pela *New Cinema History*.

Sem dúvida, trata-se de uma empreitada teórico-prática de natureza transdisciplinar que joga luz sobre a trajetória paralela da formação de públicos e das transformações culturais, tecnológicas e mercadológicas do cinema (VIEIRA in: BRUM; BRAN-DÃO, 2021: 07).

Esse eixo teórico-metodológico transdisciplinar foi fundamental durante o processo de pesquisa e catálogo do material encontrado durante o trabalho de campo e para a posterior análise e escrita da dissertação. Para dar conta da jornada de sete décadas do Cine Globo, utilizamos três metodologias: a observação participante (VALLADARES, 2006), a história oral (ALBERTI, 2004) e a análise documental (CAMARGO, 2009).

Entre os meses de janeiro e fevereiro de 2020, foram entrevistados membros da família Levy, funcionários do cinema, representantes do poder público municipal, jornalistas, cinéfilos e integrantes de organizações culturais. Nesse período, tivemos acesso à

documentação com guarda em arquivos públicos e privados, além de observar o trabalho de funcionários e gestores no dia a dia do cinema.

### Dos rolos de 35 mm aos HDs do 3D

Atualmente, o Cine Globo opera com um projetor DLP-Barco DP2K-19B<sup>9</sup>, com lâmpada Xenon 3 kW, de até 19.000 lúmens, com vida útil de 1.700 horas, ao custo aproximado de R\$ 7.000,00 a unidade. Em breve, Levy Filho, da terceira geração de administradores, pretende trocar de tecnologia e aderir ao projetor a laser, de 24.500 lúmens e com vida útil esperada para até 30.000 horas. Inaugurado em 2021, o recente cinema da rede, em Cruz Alta<sup>10</sup>, já recebeu o novo equipamento.

O projetor de Três Passos foi adquirido em 2015 e ainda está sendo pago, mas o empresário entende que o investimento numa sala de cinema precisa ser constante. Ensinamentos que herdou do pai, Roberto Levy, administrador do cinema durante 39 anos,

9 Site da Barco: <<https://www.barco.com/pt/product/dp2k-19b>>. Acesso em 14/01/2023.

10 Cruz Alta possui 59.561 habitantes segundo dados do IBGE de 2021. <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/cruz-alta.html>>. Acesso em 14/01/2023.





de 1973 a 2012, quando a gestão passa a ser compartilhada.

Na época em que Roberto assume os negócios do pai, Alberto Abraão, o edifício do Cine Globo já tinha passado por diversas reformas, incluindo a troca de parte das cadeiras de madeira por poltronas estofadas. Em 1963, Alberto investe na modernização da sala e adquire dois projetores Bauer 35 mm com jogo de lentes anamórficas, panorâmicas e de *Cinemascope*, instala um novo sistema de som e um gongo elétrico com três tonalidades. Os equipamentos são importados e um técnico de Porto Alegre é contratado para a montagem e manutenção.

Os projetores comprados em 1963 continuaram em uso por 52 anos e só foram aposentados com a chegada da tecnologia Digital, em 2015. No site da Barco, fabricante do equipamento instalado em Três Passos, o modelo DP2K-19B segue listado, mas foi descontinuado pela empresa que exibe a seguinte mensagem: “Este produto não está mais disponível. Todas as coisas boas chegam ao fim”<sup>11</sup>. Ao lado, o site explica que a equipe de pesquisa e desenvolvimento criou produtos com especificações melhores e convida o

futuro comprador a conhecer a linha da Série 4 que chega com novos projetores inteligentes - reforçando a ideia do evolucionismo tecnológico como característica da indústria do cinema.

Se os projetores Bauer foram utilizados por mais de cinquenta anos, com a película de 35 mm sendo o sistema de exibição do Cine Globo por sete décadas, de 1945 a 2015, é possível explicar a permanência do cinema tendo como foco apenas a evolução da tecnologia como forma de atração de público? Sendo assim, como aceitar a continuidade de uma sala do interior em plena era do *streaming*?

Perguntas que encontram conexões com o trabalho de Thomas Elsaesser que, em quase trinta anos de pesquisas e revisões bibliográficas, busca estabelecer bases para observar o setor cinema dentro de um contexto mais amplo, usando uma perspectiva arqueológica. Ao questionar o pensamento evolucionista, Elsaesser refuta a ideia de uma linha reta temporal, em constante evolução uniforme e que siga dos primórdios do 35 mm até a era Digital.

Nenhuma mídia substitui outra, ou simplesmente suplanta a anterior. No momento atual, o cinema, a TV, as mídias digitais

---

11 *This product is no longer available. All good things come to an end. (Do original).*



existem lado a lado, alimentando-se e sendo cada vez mais interdependentes, sem dúvida, mas também sendo ainda claramente distintas e até hierarquicamente posicionadas, em termos de prestígio cultural, função econômica e prazeres espetatoriais (ELSAESSER, 2018: 95).

Em seus 67 anos, o Cine Globo foi testemunha do surgimento de diversas mídias que deveriam manter o público sentado no sofá de casa. Ameaças não faltaram: televisão em preto e branco, depois a cores, videocassete, DVD, TV por assinatura via satélite, Blu-Ray e a recente era do *streaming* e da internet, dentro da chamada “Revolução Digital” que seria a responsável pelo fim do cinema como conhecemos (GAUDREAU; MARION, 2016).

Por isso, a arqueologia das mídias, como proposto por Elsaesser, encontra ressonância entre os estudos das *histórias de cinemas*, já que somente as mudanças tecnológicas não conseguem explicar anacronismos como os do Cine Globo. A introdução do sistema Digital foi fundamental para a continuidade do cinema de Três Passos e não para o seu fim, como era apregoado por especialistas na primeira década do século XXI.

A incorporação de novas tecnologias, como a internet, permitiu que a gestão dos

Levy ganhasse eficiência. A criação de uma rede pelo interior gaúcho foi impulsionada pela chegada do Digital que barateou e facilitou o acesso aos filmes. Hoje, com cinco salas em cinco cidades de perfil socioeconômico heterogêneo, Levy Filho consegue manter as contas da rede no azul, mesmo que uma filial apresente prejuízo durante alguns períodos do ano. Estratégia anteriormente adotada por Roberto Levy<sup>12</sup>, entre as décadas de 1970 e 1990, quando operou quatro salas em cidades próximas a Três Passos.

Com mais de quarenta anos de experiência acumulada na gestão de cinemas pelo interior do Brasil, Roberto conhecia as dificuldades de negociação com as empresas distribuidoras e foi um entusiasta do processo de digitalização adotado pela indústria cinematográfica. As comparações entre o 35 mm e o Digital vão além da qualidade de imagem.

Se os moradores de Três Passos podem assistir a praticamente todos os indicados ao Oscar 2023 antes da premiação hollywoodiana acontecer, na época da película dificilmente isso seria possível. Um lançamen-

---

<sup>12</sup> Entrevista com Roberto Levy realizada em novembro de 2015, pela equipe do documentário *Cine Globo: uma vida de cinema*, em fase de finalização e de produção deste autor.



to podia demorar meses para chegar até a tela do Cine Globo. Ao percorrer o circuito comercial, um filme começava nas capitais, em cinemas chamados de lançadores, em seguida rumava para as salas de bairro, mais afastadas da região central da cidade, para só depois iniciar a peregrinação pelo interior do estado.

Como as cópias em película eram caras, nem todos os filmes chegavam ao Brasil com a quantidade necessária para atender rapidamente a demanda. Se um título fizesse sucesso repentino, ou além do esperado, esse atraso poderia ser ainda maior e o exibidor aguardaria com ansiedade a liberação das latas vindas da capital. Com a entrada do VHS e, posteriormente, do DVD, esse problema ficou ainda pior e difícil de ser contornado.

Mesmo sem contar com a pirataria, Roberto recorda de receber as latas de um filme quase ao mesmo tempo em que as caixas com os DVDs aportavam na vídeo-locadora que funcionava estrategicamente na frente do Cine Globo. Hoje, a locadora fechou e os HDs contendo a versão digitalizada dos filmes são despachados ao mesmo tempo tanto para capitais quanto para o interior. O cinema dos Levy, na pequena Três Passos, exhibe um sucesso de Hollywood, na estreia,

como qualquer sala do circuito comercial mundial.

A digitalização solucionou outra reclamação recorrente de parte do público. O arquivo de um DVD permite assistir ao filme no idioma original com legendas ou dublado. Assim como o VHS, a película não tem essa opção e, geralmente, as cópias enviadas para as praças do interior do país eram dubladas, reduzindo a opção de escolha de quem gosta de ver o título com áudio original. Já o HD contém todas as opções, o que permite a Levy Filho programar sessões dubladas e legendadas do mesmo filme, atraindo a todos os espectadores.

Não só o público tinha motivos para reclamar antes da digitalização. As latas dos filmes eram enviadas pelas distribuidoras de Porto Alegre, através do transporte rodoviário e dependiam das rotas dos ônibus intermunicipais e da condição das estradas para chegarem no horário. Isso se os ônibus não apresentassem problemas mecânicos, algo muito comum na época.

Roberto cansou de receber telefonema dos gerentes relatando atraso na entrega ou até o desaparecimento da encomenda. Muitas vezes os despachantes erravam os nomes das cidades ou os motoristas se confundiam

e deixavam as latas em rodoviárias próximas. Esses atrasos podiam gerar prejuízo com o cancelamento das sessões e os Levy partiam em busca do filme perdido.

Qualquer atraso já seria uma preocupação porque era preciso revisar e montar a película para ser exibida, num processo que demorava duas horas – quando feito por um operador experiente. O filme era enviado dividido em partes, em rolos de até doze minutos e a depender da duração do filme, um longa-metragem pode variar de setenta a cento e vinte minutos, contabilizava de oito a dez latas. O operador deveria colocar essas partes na ordem, refazendo as emendas, limpando e revisando a película, mas nem sempre esse processo era seguido à risca.

A falta de cuidado de alguns profissionais, ou o desalinho nas engrenagens dos projetores, levava a cortes excessivos nas cenas, rasgos e manchas na película, o que irritava o público e também tirava o bom humor de Roberto que sempre prezava pela qualidade nas suas exibições. Depois de exibido, o filme tinha que ser desmontado e colocado nas latas para ser enviado ao próximo cinema. Mais duas horas de trabalho.

Levy Filho se diverte lembrando as histórias do pai, ainda mais quando não pre-

cisa lidar com esses percalços, ou não todos. Os HDs continuam chegando via transporte rodoviário, mas são rastreados e enviados com antecedência. O valor do frete foi consideravelmente reduzido, já que um HD não pesa dois quilos, enquanto um jogo de latas de 35 mm pesava trinta quilos.

Ao receber o HD, o funcionário responsável pela programação descarrega os arquivos no computador que controla o projetor num processo que demora no máximo uma hora. Ele só precisa conferir ao final se a cópia foi feita sem erros, podendo desempenhar outras funções nesse período. No caso de algum arquivo estar corrompido, outro HD é remetido pela empresa distribuidora.

O computador irá iniciar a sessão no horário marcado, apagar automaticamente as luzes da sala, exibir os trailers e controlar os demais aspectos técnicos como o volume do som e a intensidade da luminosidade, conforme programação prévia. Levy Filho diz ser possível ter apenas um funcionário para operar uma sala, com a tecnologia atual. Mas isso numa situação de emergência porque outras funções demandam atenção como a bilheteria, o bar e a pipoqueira.

Entre tantos problemas enfrentados pelo pai, Levy Filho elenca a pouca oferta



de títulos como um dos principais responsáveis por afastar o público dos cinemas na última década de operação com a película. Uma mesma fita era exibida por duas ou três semanas até que a próxima chegasse à cidade. Sem a atração de novos filmes, que já demoravam normalmente, as sessões foram minguando até darem prejuízo. Em muitos casos, a bilheteria não cobria os gastos com a exibição do filme.

A solução encontrada foi abrir o cinema apenas de quinta a domingo e com no máximo duas sessões aos fins de semana. Durante o período das férias escolares, quando alguma animação estava fazendo sucesso, era possível repensar essa estratégia. Como negócio fechado não consegue dar lucro, a família se revezava ajudando Roberto que não podia pagar a contratação de funcionários.

Atualmente, o Cine Globo funciona praticamente o dia inteiro e de segunda a segunda, sendo raro encontrar a sala com as portas fechadas. Desde 2015, com a entrada do Digital, Levy Filho busca ofertar ao público uma variedade de títulos distribuídos em quatro sessões, de domingo a quinta-feira, às 14h, 16h, 18h e 21h. Dependendo do lançamento da semana, o empresário abre sessão-extra na sexta e no sábado, para o

horário das 23h. O quadro de funcionários conta com um gerente e quatro atendentes que são responsáveis pela operação da sala.

Manter o espaço aberto não reverbera somente no valor da bilheteria. O preço do ingresso é dividido de forma igual com a distribuidora e o lucro de qualquer cinema vem do bar ou da *bombonière*. Sala aberta e com oferta de filmes significa venda de pipoca, doces e refrigerante, além de qualquer outro produto relacionado ao universo cinematográfico que esteja ao alcance do cliente.

No Cine Globo, a pipoqueira é o carro-chefe que alavanca o lucro da *bombonière*. Geralmente feita antes das sessões, o cheiro da pipoca atrai moradores, comerciantes e transeuntes para dentro do salão de espera e já conta com uma clientela diária e fiel. Uma forma lucrativa de divulgar os filmes em cartaz, os próximos lançamentos e fazer do cinema um local de sociabilidade e troca de experiências para além do filme.

## Tecnologia para além da exibição

Grande entrave na manutenção de qualquer sala de espetáculo, principalmente nas capitais, o aluguel do espaço nunca foi um problema para os Levy, já que o edifício foi



construído em terreno da família, mas outro gasto sempre preocupou os gestores ao longo dos anos. A conta de luz é a maior vilã da contabilidade de um cinema. Nada funciona sem fazer girar o relógio marcador: o sistema de projeção, as pipoqueiras, geladeiras, além de uma infinidade de aparelhos de ar condicionado.

Pegando a calculadora, abrir uma sessão com quatro ou cinco pagantes era um prejuízo certo, mesmo com consumo no bar. Para equacionar essa conta e permitir que o Cine Globo de Três Passos se tornasse autossustentável, sem a necessidade de repasses das outras filiais, Levy Filho aproveitou a reforma de 2019 e instalou painéis de energia solar no telhado do edifício. Um investimento em tecnologia que irá se pagar em poucos anos e permitiu que outra estratégia planejada por Roberto fosse reaproveitada.

A formação continuada de plateia, em parceria com escolas públicas e privadas, foi um expediente utilizado por Roberto, desde a década de 1970, não só em Três Passos, como em outras cidades com salas administradas pela família. A ideia era aumentar as receitas com exibições pela manhã, quando o espaço estava fechado, ao mesmo tempo

em que as crianças e adolescentes se acostumavam com a ida ao cinema.

Pegando a ideia emprestada do pai e aproveitando a instalação da energia solar, Levy Filho programa sessões quase que diárias, no horário da manhã, para alunos e alunas das escolas públicas e privadas de Três Passos e da Região Celeiro. Os filmes são ofertados pelo empresário e escolhidos pelos docentes e discentes em comum acordo.

O projeto acontecia somente em datas especiais como o Dia da Criança ou em datas cívicas, mas agora as turmas preenchem quase todas as semanas do ano, fazendo com que as escolas reservem as datas com meses de antecedência. Para atender à demanda, a gestão contratou um novo funcionário, já que o cinema passou a abrir de manhã cedo e só fechar depois da sessão das 21h.

Muitos colégios públicos estão situados em bairros periféricos, com baixo poder aquisitivo e alguns estudantes sequer transitam pelo chamado centro da cidade, onde o Cine Globo está instalado. A maioria nunca esteve num cinema. Para possibilitar o acesso desses alunos, Levy Filho oferece um valor próximo ao da meia-entrada assegurada por lei, mas incluindo um combo com pipoca e refrigerante. O valor é combinado an-



tecipadamente com a direção da escola que em alguns casos arca com o custo ou faz a solicitação para a Secretaria de Educação.

Mesmo com o preço do ingresso reduzido, as sessões são lucrativas devido aos baixos custos para manter o cinema aberto. Para além do lado financeiro, algo a ser sempre considerado em se tratando de setor privado, a estratégia propicia um ganho cultural e educacional, ao aproximar crianças e jovens do ato de ver filmes no cinema. A formação continuada de plateia, defendida pelos Levy, pode ajudar a garantir as próximas gerações de clientes. Uma ação que só foi possível com o investimento em novas tecnologias como o Digital e a energia solar.

A internet deveria ser mais uma tecnologia responsável pelo fim do cinema como conhecemos e o ápice da Revolução Digital (GAUDREULT; MARION, 2016), mas para os gestores de uma sala de exibição no interior do Brasil é a solução de muitos problemas que no passado atrapalhavam o sono de Roberto. *Trailers* e cartazes chegavam via transporte rodoviário com atraso e em péssimo estado de conservação. Não seria surpresa que o trailer chegasse até mesmo depois do filme que deveria divulgar.

Uma preocupação que não existe mais para a atual gestão, já que é possível baixar todo o material direto do site da distribuidora. Levy Filho mantém as redes sociais de todos os cinco cinemas sempre atualizadas. Além do site da Cine Globo Cinemas, é possível se comunicar com cada filial através das *fanpages* no *Facebook* e de perfis no *Instagram*. Programação da cine-semana, futuros lançamentos, promoções, enquetes, cartazes, *trailers*, notícias sobre os filmes, o cinéfilo pode ainda criticar, sugerir ou conversar com os administradores das contas. Uma relação de proximidade que só acontecia anteriormente de forma presencial ou por telefone.

Outra questão importante para a gestão da sala são as vendas online de ingressos e produtos da *bombonière*, através do aplicativo criado em 2019 para facilitar o acesso de cinéfilos que não moram na cidade. O Cine Globo é a única opção num raio de oitenta quilômetros e que concentra até 21 municípios. Algumas pessoas dirigem mais de uma hora para chegar até Três Passos e não foram poucas as ocasiões em que encontraram a sessão lotada. Para contornar o problema e evitar a frustração do público, Levy Filho investiu no aplicativo e agora consegue ter



com antecedência uma parcial dos ingressos vendidos para cada sessão.

Saber o número aproximado de público que estará na casa permite calcular quanta matéria-prima será usada nas duas pipoqueiras, evitando desperdício e até ofertando mais do que um sabor de pipoca (são quatro sabores de pipoca doce). No fim de semana, essa parcial também ajuda a programar a escala dos funcionários, tanto no horário de descanso quanto nas horas-extras, em caso da necessidade de se abrir a sessão das 23 horas. São estratégias simples, mas que possibilitam tornar a gestão mais eficiente ao antever problemas, o que potencializa a geração de lucro.

### O futuro do cinema em Três Passos

Nas últimas décadas, o município de Três Passos vem mantendo uma população em torno de 23 mil a 24 mil habitantes, sem apresentar bruscas variações nesses números. Sem a perspectiva de aumento no mercado consumidor, a gestão do Cine Globo teve que investir em tecnologia, resgatar antigas estratégias, além de criar tantas outras novas, para deixar a contabilidade do negócio equilibrada.

Levy Filho fez a migração para o Digital no apagar das luzes do 35 mm, em 2015, e conseguiu formar uma rede exibidora que agrega outras quatro salas no interior gaúcho. Instalou o sistema de energia solar e criou o aplicativo de venda de ingressos, em 2019, antes da pandemia do Covid-19 levar ao fechamento das salas por mais de um ano, entre março de 2020 a abril de 2021, o que facilitou a sobrevida financeira na retomada das atividades. Muitos cinemas pelo Brasil afora fecharam e não conseguiram retornar, como o Ponto Cine, em Guadalupe, no Rio de Janeiro, notório por só exibir filmes nacionais desde a sua inauguração, em 2002.

No meio do período pandêmico, a família Levy reformou e preparou a sala de Cruz Alta para ser aberta assim que terminasse a restrição imposta pela crise sanitária. Em 2021, foi inaugurado o quinto cinema do grupo, o mesmo que recebeu o novo projetor a laser que um dia será instalado em Três Passos. Isso se a empresa fabricante dos equipamentos não decidir que “Este produto não está mais disponível. Todas as coisas boas chegam ao fim”. Esperamos que essa última frase não seja aplicada ao Cine Globo de Três Passos.





## Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. Manual de História Oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. Film History: Theory and Practice. New York: Knopf, 1985.

ALLEN, Robert C. "From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History." *Screen* (London) 31.4 (1990): 347–356.

ALVES DA SILVA, Christian J. A. Ferreira. Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência. Dissertação - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. 'Arquivos pessoais são arquivos', in *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte: Vol. 45, fasc. 2, p. 27-39, julho/dez 2009.

ELSAESSER, Thomas. Cinema como arqueologia das mídias. São Paulo: Sesc, 2018.

FERRAZ, Talitha. A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas Artes. In: 26º Encontro Nacional da Compós, 2017, São Paulo. Anais...

GAUDREAUULT, André. O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital / André Gaudreault, Philippe Marion; tradução Christian Pierre Kasper. - Campinas, SP Papyrus.

2016. - (Coleção Campo Imagem/ Coordenação Femão Pessoa Ramos)

GONZAGA, Alice. Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte; Record, 1996.

GONÇALVES CABRERA, L. M.; BRANDÃO, R.; EBERT, S. Mapeamento das pesquisas sobre salas de cinema nos cursos de pós-graduação stricto sensu do Estado do Rio de Janeiro. *Faces da História*, v. 9, n. 1, p. 196-219, 27 jun. 2022.

GRAFFITTI, Luis Gustavo. Três Passos: colonização e imigração. Ijuí: (s/n). 2004.

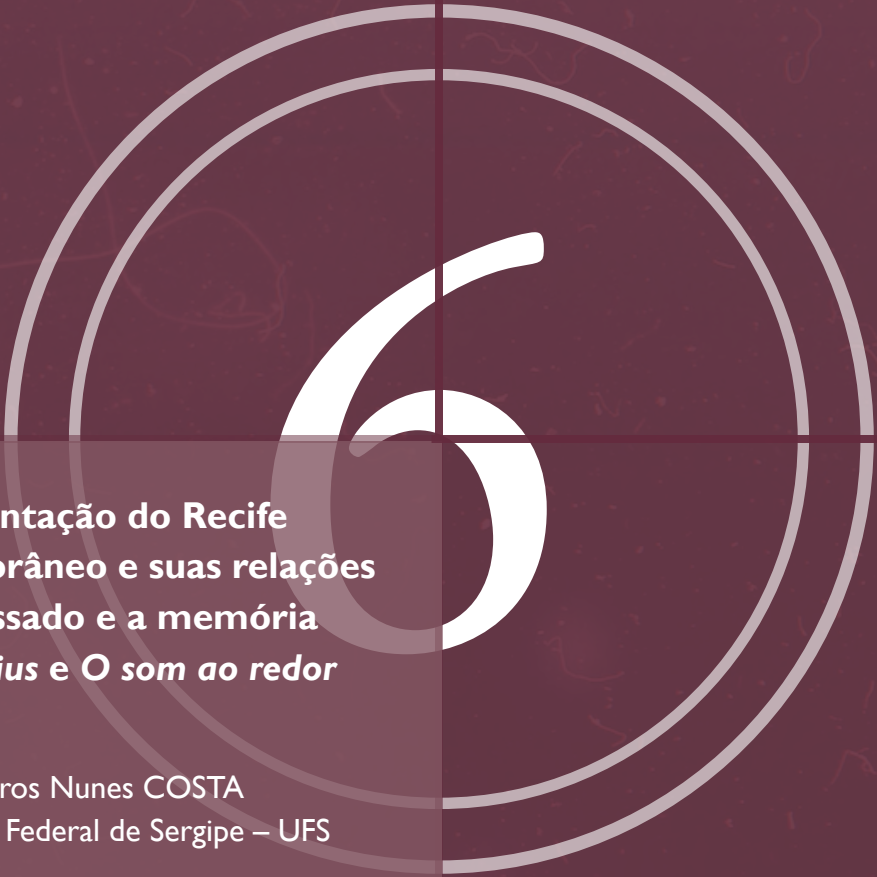
MALTBY, Richard. New Cinema Histories. In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniël; MEERS, Philippe (orgs.). *Explorations in New Cinema History: approaches and case studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2011.

VALLADARES, L. Os dez mandamentos da observação participante. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 22 no. 63, p.153-155, 2006.

VIEIRA, João Luiz. Prefácio. In: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan (orgs.). *Histórias de cinemas de rua em Minas Gerais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021.

ZANELLA, Cristiano. The end: cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005). Porto Alegre: Ideias a Granel, 2006.





**A representação do Recife  
contemporâneo e suas relações  
com o passado e a memória  
em *Aquarius* e *O som ao redor***

Pedro de Barros Nunes COSTA  
Universidade Federal de Sergipe – UFS

## A representação do Recife contemporâneo e suas relações com o passado e a memória em *Aquarius* e *O som ao redor*

Pedro de Barros Nunes COSTA<sup>1</sup>  
Universidade Federal de Sergipe – UFS

### I. Introdução e Metodologia

**S**endo o primeiro longa-metragem de ficção do diretor Kléber Mendonça, a linha narrativa de *O som ao redor* (2012) passa por diversos temas envolvendo questões sociais pertinentes para se discutir as problemáticas envolvendo a história do Recife, tendo como pano de fundo os engenhos de açúcar. Entretanto, essa história termina por refletir também na história do nordeste brasileiro.

Estruturado em três partes - “Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”, o filme se inicia mostrando diversos planos fotográficos, que retratam um passado de exploração das elites sobre a classe trabalhadora rural, sendo destacadas ainda

imagens das casas grandes e de um engenho de açúcar, refletindo, de igual modo, um passado escravocrata, presença marcante e ainda recente do histórico nordestino e brasileiro de forma geral.

Assim, o filme transmite o dia a dia dos personagens de um determinado bairro com diferentes classes sociais em Recife-PE<sup>2</sup>. Expondo a todo momento os incômodos e problemas corriqueiros que acontecem ao longo do dia em um bairro comum, e tendo como principal ponto de ancoragem a problemática da segurança, ou a falta dela, que parece assolar e preocupar tanto os personagens do filme, representando aqui a preocupação da classe média brasileira.

O entendimento a respeito da linha narrativa do filme só se concretiza ao final de sua obra, quando se revela um processo de vingança envolvendo os personagens de Clodoaldo (Iranthir Santos) e Seu Francisco (Waldemar José Solha), a história de uma cerca, que expõe diversas críticas à própria história do Brasil, envolvendo as permanentes relações de exploração da elite com as classes trabalhadoras, ou dos senhores de

<sup>1</sup> Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Sergipe (UFS)

<sup>2</sup> Aqui representado pelo bairro de Boa Viagem, zona sul do Recife, mas podendo ser qualquer bairro de classe média de uma cidade grande brasileira, pelas características “genéricas” do bairro comuns a todas elas.

engenho em relação aos seus escravos. Entretanto, o processo de vingança no longa é feito de forma implícita, deixando a cabo do espectador tirar suas próprias conclusões<sup>3</sup>.

*Aquarius* (2016) é o segundo filme de Kléber Mendonça, um drama franco-brasileiro, que traz à tona diferentes temas relevantes para a reflexão do espaço urbano contemporâneo, como a especulação imobiliária e a questão do pertencimento do patrimônio cultural. O filme é centralizado na história de Clara - uma jornalista aposentada e viúva interpretada por Sônia Braga - e no prédio *Aquarius*, que nomeia a produção.

O edifício em questão é localizado na orla da praia de Boa Viagem em Recife. Clara (Sônia Braga) é a única moradora que não vendeu seu apartamento para a construtora, cujo intuito é comprar todo o prédio para assim poder demolir a edificação e construir um novo empreendimento residencial no lugar. Ao longo da produção, acompanhamos o dia a dia da personagem, bem como sua resistência em permanecer vivendo no edifício, mesmo sofrendo diversas formas de

assédios e ameaças da construtora que tenta comprar o prédio a todo custo.

O longa, assim como em *O som ao redor*, também remete ao passado desde o seu início, com a exibição de imagens antigas, em preto e branco - remetendo aos anos entre 1970 e 1980 - da praia de Boa Viagem. A ambientação do começo do filme nessa época contribui para a construção da narrativa que se dará ao longo da produção.

As duas obras em questão possuem muitas semelhanças, podendo até ser lidas como uma continuação uma da outra, porém, para efeito desse artigo, serão destacadas as semelhanças relacionadas à questão da representação do Recife urbano e contemporâneo, suas críticas ao modo de urbanização do espaço contemporâneo e as relações com o passado que ambos os filmes carregam.

Para a realização deste artigo, a metodologia utilizada contou com a análise crítica das imagens apresentadas nos filmes em questão, utilizando os métodos indutivo e empírico, pesquisa bibliográfica, discussão teórica dos conceitos aqui propostos e comparação entre a representação da realidade retratada nos filmes com a realidade vista na cidade do Recife-PE.

---

3 A cena deixa implícito que o personagem de Francisco levou um tiro, contudo, a cena é cortada para a personagem de Bia e sua família soltando bombinhas para silenciar o cachorro da vizinha, “o som ao redor” provavelmente abafou o barulho do tiro.



## 2. A representação do recife contemporâneo nas duas obras e suas problemáticas

Diretamente inseridos na trama, a relação do espaço urbano com os personagens e com a obra permeia todo o enredo, tanto em *Aquarius* como em *O som ao redor*. Os dois filmes abordam questões como a representação de um Recife globalizado, ligando-os diretamente às problemáticas dessa urbanização, como a especulação imobiliária desenfreada e os medos urbanos, representado principalmente nas duas obras como o medo da violência.

Em *Aquarius*, uma das cenas mostra a personagem de Clara tendo um sonho em que o seu apartamento é invadido, a jornalista acorda acreditando que deixou a porta do seu apartamento aberta, aparentando ser este um medo constante dela, visto as ameaças que a personagem passa ao longo de todo o longa-metragem. Ressalte-se também as diversas cenas em que a todo momento Clara é confrontada, por alguns personagens, a respeito do perigo de ainda estar morando no prédio, já que ela é a única moradora restante no local.

Em *O som ao redor*, a questão do medo permeia todo o longa-metragem, são diversas as

cenas que apresentam a constante insegurança entre os personagens e o seu espaço, permeando todo o filme, destaca-se uma das cenas (por sinal, semelhante à cena apresentada no filme *Aquarius*), em que mostra a personagem da filha da personagem Bia (Maevé Jinkings) também sonhando com a sua casa sendo invadida, ao olhar pela janela ela vê vários meninos (por sinal negros, fazendo também alusão às problemáticas de classe e de cor), sobre o telhado tentando entrar em sua casa.

A temática do “som ao redor”, por sinal, é transmitida desde as primeiras cenas do longa-metragem, as crianças brincando dentro de um condomínio, onde é aparentemente mais seguro, o som de obras acontecendo em todo o bairro, o barulho característico das ruas de grandes centros urbanos, o som de cachorros latindo. A própria presença dos guardas de rua, elemento que norteia a trama de modo geral, também enfatiza a questão da segurança e do medo que permeia a obra e os personagens, conforme cita Xavier (2021), os aparatos utilizados pelos guardas e pelos condomínios fazem parte de uma indústria do medo, de grande lucro nesse contexto globalizado.

Ainda concernente às problemáticas de uma cidade globalizada, as duas produções



também abordam de forma parecida a questão da especulação imobiliária e suas implicações. Em *Aquarius* esse enredo se mostra mais evidente, afinal, a maior ênfase do filme é na luta da personagem Clara em manter preservada a memória viva do edifício *Aquarius* (um edifício de apenas 4 andares (Figura 1), que no contexto atual se mostra engolido pelos altos prédios do bairro de Boa viagem), não deixando este ser demolido.

Destaca-se a cena em que os funcionários da construtora Bonfim visitam o apartamento da personagem e ressaltam que ali será construído um arranha céu residencial, mais moderno, e que depois da resistência de Clara em vender seu apartamento, eles decidiram dar o nome do edifício antigo como forma de homenagem. Ao confrontá-los, Clara pergunta qual o nome o prédio teria anteriormente a essa decisão, ao qual o personagem Diego (Humberto Carrão) diz um nome estrangeiro genérico (*Atlantic Plaza Residence*), enfatizando assim a crítica aos condomínios de luxo que utilizam de línguas estrangeiras para nomear as edificações, como os *Alphavilles*, com o intuito de parecer mais elegante.

Figura 1: O edifício *Aquarius* (no filme) que na vida real se chama *Oceania*, ao fundo notam-se os prédios altos.



Fonte: *Aquarius* (2016)

Em *O som ao redor*, o personagem de João (Gustavo Jahn) é corretor de imóveis. Em uma das cenas, João tenta vender um apartamento para uma personagem, ressaltando que este é seguro “esse prédio tem vigilância 24horas e essa área aqui é toda cercada de sensores” (*O som ao redor*, 2012). Na mesma cena, a personagem que está visitando o prédio comenta que o prédio é bem moderno “parece até uma fábrica” (*O som ao redor*, 2012); aqui o diretor aproveita dessas falas corriqueiras para fazer críticas ao novo estilo urbano das cidades, permeado pela segurança desenfreada e o estilo padronizado dos prédios.



Fica evidenciado através dessas cenas que, ao avançar da globalização, vai se tornando comum a destruição de edifícios e residências de caráter horizontal, exemplificado pelo edifício Aquarius, e histórico para a construção de edificações verticais genéricas, de grande porte e sem relação com o entorno e a rua. Com a ideia de modernidade, segurança e inserção no mundo, perde-se a diversidade dos espaços e a integração social, sendo este um exemplo do intitulado “novo urbanismo”<sup>4</sup>, corrente iniciada nos Estados Unidos e muito difundida hoje em grande parte das cidades brasileiras, sem considerar a história e o passado desses lugares.

Em outro momento do filme, o plano da câmera enfatiza a cidade do Recife, enquanto acompanha João trabalhando como corretor na cobertura de um prédio, os enquadramentos ressaltam os altos prédios de padrão classe média/alta próximos à praia de Boa viagem, em contraste com uma comunidade de casas muito próximas umas às outras, destacando a desigualdade social existente ali na cidade (Figura 2).

Figura 2: Contraste do Bairro de Boa viagem em O som ao redor, de um lado a cidade com altos prédios de luxo, e de outro uma comunidade de classe baixa.



Fonte: O Som Ao Redor (2012)

4 Termo surgido nos Estados Unidos, por volta dos anos de 1950, que propunha novas formas de se repensar os subúrbios das cidades. Promoveu a disseminação dos condomínios fechados.

A respeito dessas obras, Freire (2020) resalta que os filmes *Aquarius* e *O som ao redor* estão inseridos em produções que “pro-



movem diversos discursos imagéticos sobre a vida nas cidades, sua desigualdade social e a divisão dos espaços que separam áreas de luxo e periferia.” (2020, p.101). Esses filmes também enfatizam as incoerências desse mundo globalizado, destacados pela insegurança, dos muros altos às cercas elétricas, os altos prédios, as ruas esvaziadas e marginalizadas.

Através dessa cultura do medo principalmente das cidades grandes, se “justifica” a inserção de elementos que prejudicam a paisagem visual e social de todos, como exemplo a cidade de Recife, destacada nesses filmes, além de muitas outras, que passam por uma especulação imobiliária cada vez mais acelerada (LIMA, MIGLIANO, 2013), promovendo o aumento da verticalização

e o crescimento de condomínios e espaços recreativos fechados. É o que se chama também de “arquitetura (ou urbanismo), neoliberal”, sendo um urbanismo que serve ao capitalismo, realizando mudanças drásticas nas paisagens das cidades, em prol de interesses econômicos (SOUZA, 2018).

No que concerne às críticas à especulação imobiliária e à inserção de mais verticalidade nas grandes cidades (Figura 3), e consequentemente a demolição de edificações antigas, *Aquarius* enfatiza bem o que em *O som ao redor* aparece mais discreto, a perda da memória, a relação do espaço construído com o passado e com as pessoas, e a perda da relação dos habitantes com a cidade, visto que, quanto mais alto o prédio, maior a distância do habitante tem do espaço da cidade em si.

Figura 3: Cena de *Aquarius*, ao fundo nota-se a verticalização existente na praia de Boa viagem, em primeiro plano o bairro de Brasília teimosa, ao fundo o bairro do Pina. À (dir.) imagem do edifício Oceania (que dá nome ao filme), na época em que foi construído, destacando a horizontalidade do espaço urbano.



Fonte: *Aquarius* (2016)





### 3. Relações com o passado e os lugares de memória

“Lugares de memória são antes de tudo, restos” (NORA, 1993, p.12). Nessa prerrogativa, Nora propõe que os lugares de memória são de certa forma apenas vestígios deixados pelo tempo, fragmentos de um passado que não existe mais.

Procedendo do pressuposto de que a memória se faz presente por causa da não mais existência das lembranças, é necessário que se materializem essas recordações em espaços, sejam estes físicos, abstratos, ou até mesmo objetos, para que a memória seja firmada em algo. Segue-se assim o pressuposto pelo autor de que “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.” (NORA, 1993, p. 9).

Nora (1993, p.13) enfatiza que não existe memória espontânea, dessa forma, para que se queira preservar uma memória, é necessário se trabalhar em cima de sua preservação, ao contrário, corre-se o risco de essa ser apagada ou esquecida. Assim, não existem lugares de memória, ou espaços físicos de memória, sem que não se trabalhe para a permanência deste espaço.

Nesse sentido, para a permanência da existência da memória de um determinado acontecimento, é necessário a criação ou conservação desses lugares, não sendo esses espaços a representação concreta e exata da memória, mas uma pequena parte, um resquício desta, é o que Pollak (1992) chama de lugares de apoio da memória. A memória precisa desses lugares para se pendurar, e continuar existindo (NORA, 1993, p.25).

Em “O Som ao Redor”, os lugares de memória são destacados por Kléber Mendonça como uma tentativa de rememorar-mos um passado que ainda se perpetua e que tenta ser ocultado, afinal, o esquecimento também é algo intencional. No filme, tem-se como pano de fundo a cidade do Recife, com representações também da cidade de Bonito, ambas em Pernambuco, porém, esse passado de exploração e da manutenção dos poderes de opressão serve igualmente como uma alusão ao passado histórico do país, e principalmente, o passado de exploração nos canais muito comum na região nordeste<sup>5</sup>.

Como cita Pollak, “Pode existir acontecimentos regionais que traumatizaram tan-

5 Sendo os estados de Pernambuco, Alagoas e Bahia os principais representantes da produção de cana-de-açúcar no nordeste do país (RODRIGUES, 2020).

to, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação” (1992, p.201). Entretanto, essa mesma memória pode muitas vezes também ser marginalizada, escondida ou o que Pollak (1989) chama de “memória clandestina” (p.5).

Seria dita como clandestina uma memória que não pode ser exposta, pois uma possível exposição dela prejudica os detentores do poder, neste caso, seriam os senhores que no passado mandavam nos engenhos de açúcar e, na contemporaneidade, comandam as grandes cidades. Suas posses estão agora nos bairros, são donos de imobiliárias e construtoras, e influenciam na política das cidades.

No filme, Francisco é o senhor de engenho “vigente”, sendo, provavelmente, também herdeiro de um passado ainda mais tenebroso<sup>6</sup>. Apesar de continuar mantendo suas raízes nas fazendas, em determinado momento o personagem fala “meu trabalho é lá no engenho, em Bonito, onde tenho minhas terras” (O SOM AO REDOR, 2012).

---

6 Insere-se aqui a hipótese de livre pensamento do presente autor de que Francisco seria provavelmente neto de um senhor de escravos dono de engenho.

Contudo, ele se encontra já adaptado à modernidade (se aproveitou dos bens conquistados no engenho e se tornou proprietário de grande parte dos imóveis do bairro de Boa Viagem), morando em uma cobertura quase em frente à praia, e tem seu neto João como atual corretor dos apartamentos dos quais ele é detentor.

Interessa também notar as semelhanças de Francisco, e dos personagens do filme, com a perpetuação de um coronelismo, conforme Lima e Migliano, 2013:

As semelhanças com o coronelismo abrangem também a distinção entre os padrões brancos, donos das propriedades e os empregados, descendentes de negros ou de índios. Os personagens portam em seus corpos os signos de sua posição social, seja no modo de se vestir, como o uso de uniformes, seja nos objetos de consumo ou no comportamento (LIMA; MIGLIANO, 2013, p. 190).

Dessa forma, Francisco seria o dono de engenho que continua perpetuando o *status quo*, um passado que está refletido, ou espelhado, no presente. Os lugares de memória em “O som ao Redor” são, pois, apresentados como uma crítica a essa perpetuação de poder, fez-se necessário, portanto, na visão do diretor, mostrar os espaços do engenho de Francisco, para deixar evidente essa crí-



tica. Ao mostrar esses lugares, e pelas cenas nelas contidas, torna-se mais evidente a relação de ligação entre o Pernambuco do passado e o do presente (Figura 4).



Figura 4: Plano que mostra os personagens de João e Sofia saindo da visita à casa grande de Francisco (esq.); Uma das fotografias apresentadas no início do filme, mostrando uma casa grande, elemento arquitetônico marcado pela época da escravidão no Brasil, ficando na mesma área que os engenhos de cana-de-açúcar (dir.).



Fonte: O Som Ao Redor (2012)



Outra sequência de cenas no filme que retratam essa relação passado/presente, a personagem de Sofia (Irma Brown), é levada pelo seu namorado João para visitar uma antiga casa em que morou na infância e que será demolida para a construção de uma nova torre de edifícios, de 21 andares, a personagem rememora os espaços da casa com nostalgia.

Na sequência anterior, o tio de João, Cláudio (Sebastião Formiga), relembra como era antigamente a rua em que mora,

a cena mostra o plano de uma rua ainda sem asfalto, com carros antigos e casas com muitas árvores, com muros bem baixos, contrastando com a rua na contemporaneidade com muros e prédios cada vez mais altos e espaços fechados. Assim, nesses espaços os lugares de memória irão deixar de existir, a casa que Sofia morou será demolida, e a rua que Cláudio sente saudade não mais existe, sendo conservado apenas por fotografias ou lembranças dos próprios personagens (Figura 5).

Figura 5: Sofia visita pela última vez a casa em que morou na infância e será demolida (esq.); Cláudio relembra como era antigamente a rua onde mora (dir.).



Fonte: *O Som Ao Redor* (2012)



Em *Aquarius*, Conforme Pereira e Scotto (2017), a questão da memória é abordada desde suas cenas iniciais, as cenas do aniversário da tia Lúcia nos anos de 1980, logo evocam questões do passado da família, como também, o momento em que o marido de Clara discursa revelando que a personagem havia superado um câncer - elemento também importante no filme para se entender as relações da protagonista com as marcas que a vida lhe deixa.

A presença do lugar também é reforçada nas cenas iniciais em que a protagonista vive com sua família no edifício, refletindo a importância do mesmo no decorrer do filme pelo tempo em que Clara mora no prédio e por todas as memórias que este representa para a personagem “o que se percebe é o lugar, em diferentes escalas, sendo o *locus* de ações afetivas, relações entre gerações de

pessoas da mesma família, na produção de memórias individuais e coletivas. (PEREIRA E SCOTTO, 2017, p.8).

As lutas suscitadas por Clara transcenderam o lugar da memória social e afetiva da ficção e transbordaram pelas telas dos cinemas atingindo o espectador, em suas próprias memórias sociais e em seus mais diversos lugares, o que contextualmente se fez em um país conturbado ideologicamente e dividido por uma crise econômica e política. (PEREIRA E SCOTTO, 2017, p.13).

Assim, o filme aborda de forma evidente a importância da memória afetiva e a questão do sentimento de pertencimento, retratados amplamente pelos enquadramentos apresentados, como na cena de transição dos anos 80 para os dias atuais, onde se ressaltam as lembranças que o lugar trouxe no passado, como a conservação dos móveis da casa (Figura 6).

Figura 6: Cena que mostra a transição entre os anos 80 (esq.), e a cena já no tempo presente do filme (dir.). Ressalta-se a tentativa de preservação dos móveis da casa, destacando os lugares de memória que Clara busca conservar.



Fonte: *Aquarius* (2016)



Também se nota a questão da memória pelas fotografias exibidas no início da obra, bem como as fotos antigas de família vistas pelos personagens em uma determinada cena no meio do filme - as fotografias se fazem presentes ainda em diferentes cenas, reafirmando o resgate do passado presente na obra -, reforçado também pela trilha sonora, com diversas canções da antiga música popular brasileira e do pop-rock internacional da década de 80.

Desse modo, em *Aquarius*, diferentemente do apresentado em *O som ao redor* com a cena de Sofia indo visitar sua antiga casa que será demolida, Clara luta pela permanência desse lugar de memória, e de resistência, que é o edifício *Aquarius* para ela. A luta pela não demolição do prédio pode não ser longa, mas a personagem fará de tudo ao seu alcance para conseguir preservar a existência dessa memória edificada.

#### 4. Considerações finais

Abordando, dentre outras coisas, a relação entre a cidade contemporânea e suas relações com o passado, os filmes de Kléber Mendonça, brevemente analisados neste artigo, trazem diversos pontos pertinentes

para se ampliar o debate a respeito destes assuntos aqui apontados.

Em *O som ao redor*, ao mesmo tempo em que o filme se mostra contemporâneo e coloca o dedo na ferida dos problemas urbanos da cidade do Recife (podendo também ser qualquer outra cidade de grande porte brasileira), o diretor também mostra os dilemas do passado de nossa história escravocrata e posteriormente de exploração de mão de obra barata, no qual os menos favorecidos permanecem em suas condições de vida precárias, e os mais favorecidos mantêm-se cada vez mais produzindo riquezas às custas do “sangue” do trabalhador. O passado continua existindo na rotina das cidades brasileiras, mesmo que com uma nova roupagem.

Em *Aquarius*, os dilemas contemporâneos são retratados de forma mais concentrada na preocupação da demolição ou da permanência do edifício *Aquarius*<sup>7</sup>, a perseverança e resistência da personagem de Sônia Braga em se manter firme para preservar esse lugar de memória que tanto significa para ela, ao mesmo tempo em que a preservação do *Aquarius* é também uma

---

7 Na vida real, o edifício “*Aquarius*” se chama *Oceania*, e o mesmo é um símbolo de resistência a verticalização excessiva existente no bairro de Boa Viagem em Recife.



resistência às mudanças impostas nas grandes cidades, em que os espaços mais antigos e “antiquados” vão sendo removidos para a construção de torres e prédios de caráter genérico e com uma roupagem estrangeira.

Enquanto que em *O som ao redor*, o diretor aponta as problemáticas urbanas de forma mais “crua”, deixando os lugares de memória como restos negativos de um passado brasileiro cruel que se perpetua. Em *Aquarius*, Clara resiste pela permanência de um lugar de memória positivo, representando a luta de diversas cidades brasileiras pela existência de prédios antigos que conservam e propagam a história dos seus lugares e contribuem para a assimilação desse pensamento de preservação junto ao público. Destacam-se assim, a importância da preservação da memória e o conhecimento da nossa verdadeira história, em detrimento da existência de cidades contemporâneas cada vez mais atingidas pela globalização e as suas consequentes problemáticas.

## 5. Referências

**AQUARIUS.** Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil, 2016. DVD, Recife: CinemaScópio, colorido, 146 min., NTSC, 2016.

**FREIRE, KELINE P.** **Um passado presente no nordeste do Brasil. A história no cinema contemporâneo.** 2020. 176f. Dissertação (Mestrado interdisciplinar em cinema) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

**MIGLIANO, M; LIMA, C. S.** **Medo e experiência urbana: breve análise do filme O som ao redor.** REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 2, n.03 185-209, 2013.

**NORA, Pierre.** **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

**O SOM ao redor.** Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Les-claux. Brasil, 2012. DVD, Recife: Cinemascópio, colorido, 131 min., NTSC, 2013.

**PEREIRA, Ives da S. D.; SCOTTO, Gabriela.** **Lugar, memória e resistência na representação da cidade: a produção de sentidos no filme Aquarius.** In: XVII Encontro nacional da ANPUR, São Paulo. Anais do XVII ENANPUR, São Paulo, Anpur, 2017. p. 1-15.

**POLLAK, Michael.** **Memória e Identidade Social.** Estudos históricos, Rio de Janeiro., vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-212.

**POLLAK, Michael.** **Memória, esquecimento, silêncio.** Estudos históricos, Rio de Janeiro., vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15.

SOUZA, Angela M. G. **Urbanismo neoliberal, gestão corporativa e o direito à cidade: impactos e tensões recentes nas cidades brasileiras.** Cad. Metrop., São Paulo , v. 20, n. 41, p. 245-265, 2018. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S223699962018000100245&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223699962018000100245&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: ago. 2022.

XAVIER, Ismail. **O som ao redor: arqueologia do vertical moderno no Recife.** Galáxia, São Paulo, v. 46 n. 46, 2021. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producaoacademica/00308025.pdf>>. Acesso em: ago.2022.







5

**Na Cama que eu me deito tu  
não te deita: filme etnográfico,  
cinema de relação e estética  
no documentário “Cama  
de Espinho”**

Denis Carlos Rodrigues BOGÉA

---

## Na Cama que eu me deito tu não te deita: filme etnográfico, cinema de relação e estética no documentário “Cama de Espinho”

Denis Carlos Rodrigues BOGÉA<sup>1</sup>

**E**ste trabalho apresenta uma atualização do que desenvolvi no âmbito do trabalho de conclusão da Especialização em Arte, Mídia e Educação – IFMA. Trago aqui reflexões acerca do processo de pré-produção, produção e pós-produção em um documentário realizado em um Terreiro de Tambor de Mina de São Luís - Maranhão, além de estabelecer bases conceituais para o que denomino Cinema de Relação.

Descrever o processo de construção de um filme, à primeira vista, pode tratar-se de algo corriqueiro. As escolhas estéticas, caminhos e descaminhos que um filme – e neste caso um longa-metragem documentário – pode seguir obedecem a uma série

---

<sup>1</sup> Mestrando em Cinema – UFS, Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual – UCAM. E-mail: deniscrb@gmail.com. Trabalho apresentado na linha 3: Cinema e Análise Fílmica.

de variantes por vezes não mensuráveis no plano cartesiano. Em se tratando de filmes com a temática que envolva rituais dentro da Mina<sup>2</sup>, essas obras tornam-se ainda mais complexas e a descrição do processo de construção obedece à mesma complexidade.

Tomando como base o filme “Cama de Espinho”, o que temos a seguir são alguns aspectos em relação ao mesmo, este elaborado a partir de um ritual realizado na Tenda Ogum São Jorge, situada no Bairro do Bom Jesus, conhecido por Tambor de Índio.

O processo de construção de conhecimento aqui parte, ainda, destas premissas, ou seja, meu ponto de partida são as construções teóricas que socializo neste trabalho e que são oriundas de uma prática pessoal tanto no que diz respeito à Mina como complexo de relações, quanto à produção artística.

---

<sup>2</sup> Trabalho aqui o pensamento sobre a Mina enquanto complexo de relações que extrapolam e muito a situação geográfica do Barracão. Essas relações se dão, na vida dos mineiros, em suas dinâmicas pessoais, econômicas, sociais, sua visão de mundo, enfim, envolvem a vida do mineiro em seu todo. Logo, compreender esse complexo de relações é desvencilhar o conceito de Mina enquanto religião do conceito de Tambor de Mina enquanto prática religiosa, enquanto uma celebração ritualística. Nesse sentido, trata-se de uma epistemologia para além do pensamento reducionista e equivocado de Tambor de Mina enquanto religião afro-maranhense oriunda de escravizados, comumente utilizado.



ca de filmes documentários de curta, média e longa metragem. Sendo assim, a construção do conhecimento aqui posto se dá por via desse percurso, colocado em prática através da linguagem audiovisual e sistematizado através deste. É ainda nessa esteira que me situo, uma vez que este trabalho reflete parte de uma trajetória pessoal em socializar conhecimentos construídos a partir dos Terreiros e redimensionados à luz do cinema que chamo de Cinema de Relação, exposto a partir de agora.

Pai Wagner, Babalaô da Tenda Ogum São Jorge, conta que a mesma existe há aproximadamente 48 anos no local. A própria existência da Tenda situa-se no mesmo tempo-espaço da existência do Tambor de Índio naquela Casa. Esta, por sua vez, tem sua existência ligada a fatos bem marcantes como a iniciativa de Rei dos Índios<sup>3</sup> em assentar um Terreiro para seu maninho, como é carinhosamente chamado Seu Marinheiro, entidade guia de Maria. A partir de um acordo feito entre os dois, na igreja da Conceição, entre uma garrafa e outra de cachaça, Marinheiro aceita a proposta de Rei dos Índios de colocar um Terreiro. A Tenda Ogum São Jorge começa a existir.

3 Guia espiritual de Pai Wagner, na Mina.

Citar esse fato é importante. O surgimento da Tenda se dá a partir de um regime pouco comum entre os demais Terreiros. Pai Wagner conta que esse acordo se dá dentro da igreja. Os dois, Marinheiro e Rei dos Índios bebem cachaça dentro de uma das mais notórias igrejas da cidade de São Luís. Essa é uma época em que o Tambor de Índio ainda não existia na Tenda Ogum São Jorge e sim na Casa de Pai Florêncio<sup>4</sup>, no Bairro da Aurora.

Na elaboração do filme, estes aspectos são levados em conta. O surgimento da Tenda, mesmo que no plano das ideias, através de um acordo entre as duas entidades, diz muito sobre como a própria organização da Tenda se dá. Pai Wagner e Maria são casados, possuem filhos e filhas já adultos, netos e netas. Rei dos Índios, entidade que comanda a Tenda, tem em Marinheiro a figura de Guia<sup>5</sup> da mesma. As relações entre Cavalos<sup>6</sup>

4 Pai de Santo no Terreiro Boa Fé, onde Pai Wagner, naquele momento, era filho de santo.

5 Segunda pessoa depois, neste caso, do Pai de Santo. Hierarquicamente, na Mina temos o Pai ou Mãe de Santo, Guia e Contra Guia. A cada pessoa uma responsabilidade distinta e, em termos de preparação ritualística, são as três pessoas com maior preparo dentro da Mina.

6 A pessoa que “tem”, neste caso, a entidade. É interessante perceber que, dentro da Mina, o termo não é usado de forma pejorativa nem depreciativa como aparente-



e Entidades se dá, todavia, também no plano físico, humano, enfim, no mundo do pecado como eles costumam dizer.

A Tenda é uma das pouquíssimas Casas na capital que ainda fazem o Tambor de Índio com a presença da cama de espinho. Esta é o que o próprio nome diz: são folhas de tucum colocados chão do Barracão onde os Surrupiras e Entidades indígenas deitam. Não são folhas de qualquer jeito. Existe um preparo antes para que as entidades se deitem. Na verdade, existe um preparo anterior a tudo isso.

Aproximadamente um mês antes do Tambor de Índio, o Barracão começa a ser preparado. Durante a produção do filme acompanhei esse processo que envolve desde a pintura do Barracão, reformas estruturais, limpezas, aquisição e reparos de imagens de santos, reuniões/confraternizações familiares não programadas... Some-se a isso toda a dinâmica interna da casa de Seu Wagner e Maria. É um tempo em que todos os esforços são direcionados para a realização da festa de Rei dos Índios. Isso encontra lugar nas palavras de DEGARROD (2013), onde o processo de empatia é fundamental

---

mente pode ser entendido. Cavalo, aqui, muito distante da figura animal, refere-se à figura do Médiun que entra em transe com a entidade.

no âmbito da pesquisa etnográfica e/ou na realização de um trabalho artístico colaborativo, ao passo em que se torna um elemento bastante importante no desenvolvimento do relacionamento com os indivíduos que fazem parte da pesquisa.

O filme, em um primeiro momento, é organizado levando em conta esses momentos pelos quais esses esforços são direcionados. BETTON (1987) afirmava que, sobre os filmes, o que aparece é um aspecto de realidade estética que resulta da visão subjetiva e pessoal do realizador; tudo é relativo e transitório.

Nesse sentido, optei por fazer a seguinte divisão: O Preparo, A Toca, A Confirmação, juntamente com divisões relacionadas aos momentos do Tambor em si: primeira noite, segunda noite, terceira noite, a galinha, a cama. São divisões que levaram em conta, também, as inúmeras conversas com Seu Wagner e com as pessoas ligadas ao todo da festa, ou seja, tanto os filhos da Casa quanto as filhas, netos e netas de Wagner e Maria. Grande parte dessas conversas não foram filmadas ou registradas de alguma forma, mas serviram como base para um entendimento e suporte para a entrevista realizada com Pai Wagner.



De forma prática, meu ato de realizar um filme está ligado a essas relações que estabeleço *off* filmagens: conversas, confraternizações, reuniões diversas, além de fotografias e outros registros não diretamente ligados ao filme em questão. Cito isso no sentido de esclarecer determinados pontos que, por vezes, extrapolam o ato de filmar *a coisa em si*. Em “Cama de Espinho” dou continuidade a práticas pessoais de relacionamento que me são caras desde a produção dos meus outros dois filmes<sup>7</sup> e que penso serem essenciais para o desenvolvimento de um trabalho e uma convivência mais humanos e sinceros durante a produção das obras. Penso com base nessa prática pessoal que não existem objetos de pesquisa e sim relacionamentos estabelecidos. São esses relacionamentos que se fazem sentir, também, durante a visualização dos filmes.

Realizado em novembro, na mesma época do aniversário de Rei dos Índios, dia 15, a festa pública dura três noites com uma ritualística própria a cada uma, com a constante do tambor tocado do começo ao fim com três paradas em cada noite. Então temos a primeira noite com a primeira, segun-

da e terceira puxada. A segunda noite com primeira, segunda e terceira puxada e terceira noite da mesma forma, primeira, segunda e terceira puxada.

De imediato, com mais de 10 horas de filmagens<sup>8</sup> seria impossível manter a estrutura de tempo real do todo da festa, claro. Esse aspecto é levado em conta quando assumo a responsabilidade de condensar o filme em três noites e aglutinar as três puxadas como se fossem apenas uma. Isso resolve um impasse relacionado diretamente à estrutura da obra. Então temos a divisão feita em três noites de Tambor.

Há ainda os momentos de pausa, importante dentro da organização do todo da festa. São nesses momentos que diversas relações sociais e espirituais são colocadas de uma forma mais próxima. É também um momento de descanso, tanto para as entidades quanto para toda a assistência que acompanha/participa do Tambor. São nessas pausas, nesses intervalos entre uma puxada e outra que os Índios comem e bebem dentro da Toca.

<sup>7</sup> Disponíveis em: <https://www.youtube.com/@DENIS-CARLOS>

<sup>8</sup> Em média, cada noite levava de 3 a 4 horas entre o início do Tambor e o final. Some-se a isso os momentos de preparação do Barracão com mais ou menos uma semana de duração (manhã, tarde e noite), a preparação da Toca com mais uma semana (manhã, tarde e noite), dentre outros eventos ligados direta e indiretamente ao todo da festa.



Dentro do filme esses momentos também são preservados como tal. São momentos tão importantes, de tanta vitalidade e dinâmica que subtraí-los não daria a dimensão do que seria a festa. De certa forma, é um respiro dentro da continuidade total, uma vez que a organização do filme também se dá pela música e sua sincronicidade entre os cortes.

As puxadas são delimitadas a partir do início do toque, da música, da percussão e sua dinâmica. De forma direta, o que acontece em uma puxada não acontece em outra. Sendo assim, quando da edição, o pensamento é de que, mesmo suprimindo a quantia de puxadas por noite – três – e preservando apenas uma, o sentido total deveria ser mantido, preservando assim o máximo do que penso ser uma cosmogonia do Tambor de Índio. A preservação desse sentido cosmogônico se dá a partir da música. Logo, os momentos de pausa entre uma puxada e outra possuem aí um duplo sentido, uma dupla função. Tanto aliviam os sentidos do espectador, submetido a uma carga de informação musical bem grande, quanto serve como descanso dentro do próprio Tambor para os participantes. Estabeleço assim uma espécie de diálogo dentro/fora da obra com quem assiste, na perspectiva de que, preser-

vando esses momentos específicos, trazê-lo para uma experiência mais próxima do que seria o Tambor e daquilo que eu, enquanto diretor, pude acompanhar. Sendo assim, penso que, em se tratando da recepção do filme, o espectador apresenta a sensação de que aprendeu algo sobre a vida ou sobre si mesmo e que adquiriu uma nova compreensão das coisas VOGLER (1997).

Dentro da obra, assim como dentro da organização do tambor, há uma divisão quanto à questão da alimentação. Tanto no que diz respeito à parte interna da Toca quanto à parte de fora, ou seja, no próprio Barracão. Existem questões ligadas ao sangue também. Pai Wagner diz que a galinha no fervento, o feijão no fervento, o dendê, além de outras comidas – sem tempero – são as comidas típicas dos Índios. Essas comidas ficam dentro da Toca e são oferecidas aos Índios durante as pausas entre uma puxada e outra. Assim como o fumo e as bebidas, elas são servidas nesses momentos. Cosme, um dos filhos de santo da Casa, é a pessoa responsável por servir os Índios. Alguns não gostam de comer com colher e preferem tirar os próprios pedaços de dentro das cuias. Apenas nas porções de mel e dendê essa prática é impossível, logo, todos comem na co-



lher. Em geral, todos comem, exceto quando sinalizam que não querem. As bebidas como cerveja, água ardente e conhaque também fazem parte desses momentos dentro da Toca. Contudo, existe uma diferença entre o comer fora e o comer dentro da Toca.

Dentro da Toca, quando se alimentam, o tambor não é tocado. Isso se dá nos momentos de pausa. Dentro do Barracão, quando se sentam e Cosme além de outros serventes da Casa oferecem as comidas e bebidas, o tambor está sendo tocado. A puxada está em vigor, acontecendo.

O processo de comer fora da Toca, no próprio Barracão, é mais demorado. Dentro da Mina são pouquíssimos os momentos em que se pode comer ritualisticamente dentro do Barracão e o alimento dos Índios na Tenda Ogum São Jorge na festa de Rei dos Índios é, sem dúvida, um desses raros momentos. Se dentro da Toca a alimentação pode ser considerada mais livre, mais informal mesmo obedecendo uma ritualística, dentro do Barracão esta ritualística de alimentar os Índios é seguida mais afincado. Dentro de uma puxada as comidas são trazidas de dentro da Toca e colocadas no centro do Barracão. Ali colocadas, uma a uma são oferecidas comidas e bebidas, as mesmas de dentro da Toca.

A puxada em nenhum momento pode parar quando eles estão comendo dentro do Barracão. É Cosme, ainda, o responsável por pegar cada cuia com as comidas e levar na boca de cada entidade. Algumas, como dentro da Toca, não comem. Outras pegam com as próprias mãos. Mel, azeite e dendê são consumidos impreterivelmente na colher de madeira, assim como os grãos como feijão e outros. Após todos comerem, as comidas são retiradas e levadas de volta para dentro da Toca. Não se dança com elas ainda ali postas, somente depois de retiradas.

Por entender a importância desses dois momentos dialógicos dentro do Tambor de Índio, suas dinâmicas e simbologias, o filme ainda preserva esses dois momentos. Com os devidos cortes, afinal é um processo demorado, uma vez que se encontram no Barracão em torno de 15 Índios, cada um sendo servido a seu tempo com alimentos e bebidas. Trata-se de um processo paulatino. A importância também reside, no sentido de deixar esses trechos no processo de edição, uma vez que se trata de um dos raros momentos onde as entidades se alimentam no próprio Barracão como já citado.

No último dia de Tambor, no terceiro dia, as comidas são recolhidas. Rei dos Índios



reúne tudo em um pequeno envolto de pano vermelho e se dirige para uma encruzilhada onde é colocada a comida. É levada também uma garrafa de cachaça. Numa encruzilhada específica é arriada a comida e a cachaça<sup>9</sup>. Esta comida também vai ser comida e, aqui, não se trata de um jogo de palavras.

Em 2019, ano que inicio a produção do filme, fui convocado para levar o envolto até a encruzilhada. De carro, Rei dos Índios, uma senhora e eu, além do cheiro característico das comidas. De posse da câmera, esperei até chegarmos ao local para poder filmar, a uma certa distância, o despacho. Já no local, ao descermos, os procedimentos são feitos e retornamos para o Barracão. Nesse percurso de volta, Rei do Índios comenta que olhou Taquariana indo ao local onde foi arriada a comida. Taquariana, aqui, não em cima de Maria, mas a própria entidade Taquariana indo comer. Já em 2020 a mesma situação, só que dessa vez de forma mais generalizante, Rei dos Índios comenta que os Índios iam já ali comer, na encruzilhada, a comida. Durante a entrevista e em vários momentos de conversa, Pai Wagner comen-

ta também isso, da ida dos Índios para o local comerem o que foi levado.

É vital perceber essa dinâmica dentro da festa, dentro do Tambor de Índio na Tenda Ogum São Jorge para entender o papel da comida nessa ocasião. Não só as entidades incorporadas nos médiuns se alimentam e alimentam o corpo dos mesmos, mas também as entidades se alimentam daquilo que é ofertado em local e momento específico: o arrio só é feito após a corrente dos Índios ser suspensa/presa; a encruzilhada, local de encontro de vários caminhos, é o local específico para esse fim.

Dentro do próprio filme estes momentos são vistos sempre com uma certa distância. A câmera está lá, mas a uma distância que, apesar de permitir acompanhar o processo, não é intrusiva. Mesmo durante o arrio das comidas na encruzilhada, a visão que se tem não é de alguém que está participando. Situada em posição em que pudesse refletir esse momento do segredo onde somente algumas pessoas estão participando, ela dá uma visão geral do ambiente, das pessoas e entidades ali presentes. Um plano geral do que está ocorrendo. Nunca detalhes ou grandes closes no sentido de detalhar este ou aquele elemento e sua forma de arriá-lo.

---

9 Você não despeja e não joga uma oferenda. Você Arria. Arriar compete a uma série de procedimentos tanto gestuais quanto verbais típicos a cada oferenda, seja ela comida, utensílios, plantas ou o que for.





Há um momento muito significativo dentro de toda a ritualística que envolve o Tambor de Índio na Tenda Ogum São Jorge. Não é pouco afirmar que é um dos momentos mais esperados, uma vez que as pessoas se apinham nas portas e janelas. A solta da galinha, nas palavras de Pai Wagner, é um dos momentos mais aguardados pelas pessoas que vão até o Terreiro para prestigiar o Tambor de Índio.

A galinha é comprada no mesmo dia da solta. Na estrutura do filme, esse momento de ida à granja para a compra da mesma não foi realizado em 2019. Já em 2020, combinei com as filhas da Casa nossa ida. É uma ida longa, de uns 30 ou 40 minutos a pé, atravessando boa parte do Bom Jesus. Minha intenção em acompanhar esse percurso parte do pensamento de que os objetos, os utensílios, não surgem do nada dentro de um processo como o Tambor de Índio. Logo, perceber e, nesse caso ainda mais, estar a par desses processos, quer seja de compra, de empréstimo, estar a par visualmente, acompanhar esses processos, potencializa e dá elementos para que o espectador consiga estabelecer elos de causa e efeito, familiaridade e continuidade na obra.

Em 2019, por não acompanhar a compra da galinha branca, pude filmar apenas

sua chegada e, como coincidiu com o dia do aniversário de Rei dos Índios, registrar esse momento<sup>10</sup>.

Em 2020, após acompanhar o percurso ida e volta da granja e, como esse percurso foi feito na parte da manhã, não havia seresta nem música. Havia sim os preparativos internos da Casa, limpeza, manutenções diversas, almoço sendo preparado. De qualquer forma a galinha chegou e foi colocada na porta do Peji<sup>11</sup>.

10 A data do aniversário é 15 de novembro. Sempre é feita uma seresta nessa data durante o dia como forma de festejar o aniversário. É quando as entidades e convidados se confraternizam do lado de fora do Barracão, na rua mesmo. É servido um almoço e, durante o dia, músicas diversas tocam na caixa de som ligada ao notebook, pelo youtube mesmo. Toca muito, porém, Roberto Ricci, que é amplamente conhecido por ter discos com Doutrinas da Mina. As entidades dançam, os convidados dançam, comem e bebem. Na parte da noite a seresta continua até por volta da meia noite.

11 Aqui destaco a conversa que Yasmim, neta de Pai Wagner, teve comigo no percurso de volta da granja. Por saber que eu já tinha falado que queria filmar a compra da galinha branca, que essa parte havia faltado no ano de 2019, Yasmim comenta positivamente que eu colocaria esse trecho dentro do filme, como se tivesse ocorrido tudo no mesmo dia e não em anos diferentes. Entendo a fala de Yasmim como reflexo de um processo de relações estabelecidas na Tenda Ogum São Jorge que está para além do ato pessoal de filmar. Percebo como, em certa medida, uma apropriação desse entendimento de edição do filme, como um aspecto importante da discussão da construção do real a partir das partes, quer estejam elas acontecendo naquele momento ou, como nesse



caso, decorrido um ano entre uma ação, a falta do registro da mesma para ser inserida dentro do filme e, por fim, a concretização da mesma. No meu entendimento, a observação de Yasmim denota essa relação que, dentro do trabalho que me proponho a realizar, me é cara. Mais do que um encontro – onde este pode se dar apenas através de um contato não duradouro, de forma pontual e unilateral – aqui afirmo que o trabalho que desenvolvo já alguns anos trata-se de um Cinema de Relação. Esse cinema de relação é permeado por situações como essa onde aquilo que é estabelecido permite, dá vazão e é modificado por isso. Jhennyfer, neta de Maria e Wagner, por exemplo, sempre perguntou se ela apareceria no filme além de, com isso, pedir imagens desses momentos. Mesmo durante o processo de edição várias vezes me foram solicitadas imagens e trechos onde Taquariana e Rei dos Índios apareciam. Ou ainda durante as filmagens, sempre me foi indicado o momento onde estes estariam juntos, encerrando uma Puxada. No ano de 2020, para a confecção do convite que seria enviado, solicitaram uma imagem de Rei dos Índios. Enviei algumas que não foram aprovadas, outras renderam conversas bastante entusiasmadas e engraçadas até que uma foi escolhida. Um cinema onde relações são estabelecidas, um cinema de relação, para além do encontro fortuito e predatório, casual e de cunho extrativista, é permeado por possibilidades, nem sempre únicas e exclusivamente boas, mas é de qualquer forma tocado, perceptível por e através dessas mesmas relações. Estas, por se darem no tempo e através dele, resultam em relações não somente com as pessoas filmadas, não somente com aquilo que se está propondo filmar. Este Cinema de Relação alcança também pessoas ligadas indiretamente ao objetivo da filmagem. Alcança pessoas que não fazem parte do Terreiro mas que estão lá e que, tocadas pela movimentação gerada pelo ato de filmar, deixam-se também serem afetadas por ela, mantendo contatos mais próximos, convidando para filmar também suas Casas ou mesmo eventos ligados indiretamente àquelas, como batizados, festas de formatura, festas de cunho católico, eventos sociais dos

Em 2019, ano da realização do filme, durante o segundo dia, e já sabendo previamente da solta da galinha durante uma das Puxadas, procurei ficar atento à movimentação relacionada a isso. Como a galinha estava na porta do Peji, a movimentação intensa dos Índios no Barracão e todo um fluxo de pessoas que dão assistência ao Tambor, não é uma tarefa das mais fáceis focar em filmar esse processo de busca da galinha. Fato é que só percebo Rei dos Índios indo pegá-la quando o mesmo já estava no limiar da entrada que dá para a antessala do Peji<sup>12</sup>.

Ele retorna com um envolto em tecido branco. É a galinha. Vai até o centro do Barracão, de cigarro na ponta dos dedos, desembrulha calmamente o envolto, faz uma revelância e se levanta. Mostra a galinha para as entidades que, a essa altura já esperam. Levanta os braços, tomando impulso pra cima

---

mais diversos. Em suma, um Cinema de Relação poderia ser apreendido como um cinema onde as relações se dão no tempo, atravessadas por ele, de maneira que esse estender-se no tempo deflagre tantas outras formas de relacionar-se, mas que sempre mediadas pelo ato de filmar, pelo ato de portar uma câmera e o que disso decorre, ligado a aspectos como memória e registro, não sendo contudo, limitado ou cerceado por ela, ou seja, não limitado ao ato de portar uma câmera.

- 12 Também chamado de Comé, Quarto de Segredo ou Vandecorme, local onde residem alguns assentamentos/fundamentos de cada Terreiro.



e joga. A galinha ensaia um voo. É pega no ar por várias mãos que a trazem de volta e, sem seguida, a comem. O Tambor não para e os Índios disputam as partes da galinha e um cem número de feições podem ser lidas de diversas formas nesse processo. Nem todos gostam do que estão olhando. O cheiro é forte. Alguns pedaços da galinha se espalham pelo chão. Os Índios procuram os melhores pedaços e, aqueles que não conseguem, reclamam veementemente uns com os outros ou então se dirigem a Rei dos Índios, falando em seu idioma<sup>13</sup>. Alguns ainda dividem com outros as partes que conseguiram. Outros decidem rasgar uma parte grande da galinha como num cabo de guerra. Alguns guardam os pedaços no cós da roupa. Outros oferecem para as pessoas de dentro e de fora do Barracão partes da galinha.

É um momento de euforia e, dentro da minha observação, de alegria também. Não só de uma alegria interna entre as entidades como também daqueles mais acostumados dentro da Casa com o ritual. Sempre há um comentário ou outro, mesmo durante o processo de solta da galinha, sobre os Índios, sobre as posturas que eles desenvolvem para

pegar a galinha, sobre como um ou outro está comendo, sobre o idioma deles. Não são comentários jocosos ou que visam menosprezar a solta da galinha ou o que dela decorre. São, sim, observações que destacam alguns dos fatores que são visíveis durante esse processo: força, alegria, gestualidade, velocidade, indignação etc. Interessante perceber aquilo que SILVA (2010, p. 273) comenta, uma vez que quando conseguimos alcançar a essência de um fenômeno, conseguimos captar a estrutura de uma experiência vivida que nos é revelada de uma forma que possibilite compreender os significados dessa experiência. Trata-se, logo, de uma interpretação daquilo que foi observado, uma metáfora. MORGAN (2007, p. 19), sobre essa metáfora ressalva que ela, como não dá conta da realidade, serve para gerar uma imagem para o estudo de um objeto.

Naquilo que compete tanto à filmagem quanto a sua edição, destaco algumas coisas importantes. Como dito, não é de todo fácil o processo que precede esse momento da solta da galinha. Não somente a movimentação, mas todo o cansaço que envolve o ato de filmar no Barracão, a atenção redobrada e a preocupação em não invadir determinados espaços onde os Índios estão desenvolvendo

13 Existe um idioma típico dos Índios quando estão em terra. Podem falar tanto o português entremeado das palavras “Bata, Batati” ou mesmo somente seu próprio idioma.



a dança acabam por exaurir um ou outro aspecto da atenção. Fato é que quando Rei dos Índios retorna com o envolto, com a galinha branca, e se dirige até o centro do Barracão, há uma retomada geral dessa atenção, não somente minha, mas percebo que de todos os presentes. É um momento aguardado e, dentro das conversas que tive com Pai Wagner ele sempre me salientou esse aspecto da espera assim como da importância do momento da solta.

Filmar o processo da solta da galinha, desde a hora que Rei dos Índios a traz até o momento em que é solta para as outras entidades, é um ato de aguçamento do olhar. As coisas se dão de uma forma muito rápida e em vários núcleos. Os movimentos não são direcionados para um único espaço, para uma única pessoa nem para uma única entidade. Eles são difusos e por vezes podem se concentrar em pequenos núcleos e, de repente, se dissipam em núcleos menores ainda ou mesmo movimentos individuais, onde cada entidade vai desenvolvendo uma ação, mediante a posse de parte da galinha solta. Exemplo disso foi Índio Urubu que, em um canto comia partes da cabeça da galinha e guardava outras no cós enquanto Taquariana e Surrupirinha decidiam numa acalorada

discussão em suas línguas o que fariam com o pedaço grande que tinham conquistado. Ao mesmo tempo, Rei dos Índios circulava com um outro pedaço grande da galinha, comendo e oferecendo para as pessoas do lado de fora do Barracão e para aquelas que estavam sentadas dentro. Essa multiplicidade de ações não se concentra apenas dentro do Barracão. Ela se estende até o quintal e também dentro da Toca. Tanto em 2019, ano da produção do filme, quanto em 2020, quando também filmei algumas partes do Tambor de Índio, os Índios depois de pegarem a galinha corriam para o quintal e para dentro da Toca sendo que, dentro desta, escondiam partes da galinha para comer depois.

Em suma, deixo o *rec* ligado e sigo somente enquadrando os momentos de acordo com as possibilidades internas, ou seja, levando em conta aspectos como proximidade, espaço entre a câmera e as entidades, núcleos de movimento, ações individuais. São escolhas difíceis uma vez que alguns pontos devem ser levados em conta como esses já descritos, o que me leva a focar em determinadas ações como as de Índio Urubu comendo partes da cabeça da galinha e guardando outras, Rei dos Índios com um pedaço significativo da galinha nas mãos sendo comida,



Taquariana e Surrupirinha em sua discussão e o cabo de guerra para rasgar a parte grande da galinha.

Chegamos então na forma de apresentação desse material filmado, a visualidade da solta da galinha ou a edição da mesma. Opto por congelar determinadas cenas da solta. Isso cria um efeito de dilatação temporal. De fixidez também. É o tempo da ação congelado em determinados momentos que, para além e evitando uma possível exotização do momento, detona mais reflexões acerca do próprio ato de filmar/editar que do ato visto em si. Penso, assim como SAMAIN (2012, p. 34) que as imagens e o que elas nos mostram nunca serão um pensamento único e definitivo, nem uma memória acabada. Logo, os momentos de pausa dentro desse momento da solta da galinha acabam concorrendo entre um aspecto que privilegia a estética enquanto forma, enquanto opção deliberada de manipular o tempo real e uma poética visual que, em determinados momentos, se faz valer em imagens borradas e levemente ilegíveis, incitando sensações mais visuais e menos factuais. O áudio aqui é pensado nesse sentido: acrescentar conhecimento sobre o Tambor de Índio. Conhecimento esse que, não diegético pela concatenação imagem-

-som, carrega o espectador para um fora de campo que não aquele expresso na tela. Disse-ia que um fora de campo temporal, uma vez que já guiado pela voz de Pai Wagner, o espectador já está imbuído da informação do local de onde provém o áudio: Pai Wagner sentado, diante da câmera, ora sendo entrevistado, ora conversando.

Esse recurso de não sincronia entre som e imagem, um som *off* não diegético, também o é no sentido de um desconforto para além daquilo que se vê. Penso como uma forma de tirar o espectador do seu local de conforto e além de perceber que se trata de uma construção, questionamentos saltarem em seu processo de fruição. Pensar o porquê foi feito isso, por que isso continua durante um tempo considerável, a repetição, a insistência, uma aparente falta de conexão entre som e imagem, penso que realce um papel importante da fruição, realce essa eclosão de significações, num fluxo contínuo de pensamentos (SAMAIN, 2012).

Como se trata de uma obra solicitada por Rei dos Índios ainda em 2018 e, também, de um Cinema de Relação, tal se entende também ao que é travado, construído com as entidades. Não foram todas elas que se sentiram à vontade com minha presença,



sendo necessárias algumas intervenções nesse sentido para, mais uma vez, fazer entender os motivos da minha presença ali. Contudo, como consegui constatar ainda em 2020, esse entendimento se deu efetiva e afetivamente, e pude perceber isso no cumprimento dos Índios e na alegria do contato de mais um ano. Por não se tratar de um mero encontro, essa alegria e esse cumprimento no Barracão estreitaram laços que ainda em 2022 se fazem valer. Dona Ita me solicitou um coité, uma cuia onde as entidades consomem bebidas diversas. Índia Guerreira, que um ano antes me olhava de soslaio, na linha de Caboco<sup>14</sup> senta e me coloca determinadas histórias oriundas de seu Cavalo. Taquariana já mantém um contato mais corporal e festivo comigo, fazendo piadas e socializando-as com as pessoas.

No desenvolvimento do trabalho essas relações quando analisadas sobre o prisma do tempo e daquilo que ele modifica, constroem, remodela e ressignifica, funcionam como motor e combustível para o desenvolvimen-

14 Os Índios podem vir em outras linhas, podem vir de uma outra forma, do mesmo jeito que outras entidades podem vir em linhas diferentes. No exemplo citado, vir na linha de Caboco é ter uma série de atributos que os distinguem. Em geral, esses atributos estão associados a habilidades mais acentuadas que a linha de Caboco possui.

to de outras produções audiovisuais. Aspectos como pausas durante outros momentos que não o Tambor de Índio, pausas dentro do próprio Tambor de Mina, as relações que são estabelecidas nessas pausas, a figura de Taquariana enquanto entidade que desfila no carnaval maranhense assim como Rei do Índios, dentre outras, figuram como possíveis trabalhos a serem desenvolvidos na linguagem audiovisual. Ou seja, são trabalhos que se originam de uma primeira relação e que, mediante esta, podem apontar para outros caminhos e outras relações possíveis, levando-me a imaginar outros *reais* imaginados.

## Referências

- BETTON, G. Estética do cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1987
- DEGARROD, Lydia Nakashima. Collaborative art and the emergence and development of ethnographic knowledge and empathy, *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 27:5, 2013, p. 322-340.
- FREIRE, M. Jean Rouch e a ética do encontro. *Devires* (Universidade Federal de Minas Gerais), v. 6, p. 80-97, 2009.
- MORGAN, G. Paradigmas, metáforas e resolução de quebra-cabeças na teoria das organi-



zações. In M. P. Caldas, & C. O. Bertero. Teoria das organizações (Série RAE Clássicos). Rio de Janeiro: FGV, 2007.

NOVA, C. C. da, & COPQUE, H. L. F. Cinema e psicologia processos psicológicos básicos à luz das teorias cinematográficas. (Inter)Subjetividades, 1(1), 1-69, 2009.

SAMAIN, Etienne. Como Pensam as Imagens. Editora da Unicamp, 2012.

SILVA, A. B. A fenomenologia como método de pesquisa em estudos organizacionais. In C. K. Godoi, R. Bandeira-de-Melo, & A. B. Silva (Orgs.), Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais – paradigmas, estratégias e métodos. São Paulo: Saraiva, 2010.

VOGLER, C. A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas. Rio de Janeiro: Ampersand 1997



**A dicotomia em  
Duna de David Lynch**

Alexandre DIAS

4



---

## A dicotomia em Duna de David Lynch<sup>1</sup>

Alexandre DIAS<sup>2</sup>

### Introdução

O romance *Duna*, concebido em 1965 pelo escritor norte-americano Frank Herbert, é considerado até hoje uma das obras mais importantes da ficção científica, com uma influência substancial para o gênero<sup>3</sup>. No entanto, o livro utiliza recursos narrativos já muito percorridos, a exemplo da trajetória religiosa messiânica do protagonista. Essa é uma dicotomia que foi incorporada para além das escrituras do autor, indo de encontro a todos os projetos derivados dessa publicação. Um deles, e tal-

vez o maior expoente desse aspecto duplo, é a adaptação cinematográfica de David Lynch, de 1984.

O filme também carrega essa ambiguidade temática por meio da sua narrativa, característica muito derivada da relativa fidelidade ao romance. Obviamente, a grande diferença entre as duas produções é visual; o longa-metragem realça as divergências presentes naquele universo fantástico e entre os próprios personagens, seja nos seus trajes ou na apresentação dos cenários. Não à toa, o embate construído entre o bem e o mal é facilmente notado.

O mesmo acontece fora das telas. A produção foi marcada por diversas desavenças na elaboração do roteiro e das filmagens. Pode-se dizer que os trabalhos ao redor da saga são praticamente cíclicos, visto que os desafios e decisões para adaptar o romance se transpuseram para o resultado exibido nos cinemas. O longa está longe de ser considerado um marco da Sétima Arte, contudo as críticas especializadas e o público se dividiram entre opiniões negativas e positivas, o que coloca o filme em uma espécie de limbo paradoxal.

Dessa forma, a obra dirigida por Lynch se tornou um objeto único de análise, que

---

1 Artigo feito para a disciplina de Metodologias de Análise em Imagem e Som, do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi, ministrada pela professora doutora Laura Cânepa; apresentado no Festival Guarnicê de Cinema 2022 da linha de Cinema e Análise Filmica.

2 Mestrando no PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi (alexandret01@gmail.com)

3 Épico de ficção científica, *Duna* ganha nova adaptação para os cinemas. **A Tarde**, out/2021. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/2198403-epico-de-ficcao-cientifica-duna-ganha-nova-adaptacao-para-os-cinemas>. Acesso em novembro de nov/2021.



permite a compreensão da posição de *Duna* na história da ficção científica e do cinema em diversos âmbitos.

## Narrativa

Lynch eliminou do roteiro da adaptação algumas discussões abrangentes feitas por Herbert, como a que está relacionada à ecologia. O ambiente desértico e inóspito do planeta Arrakis — que também recebe a alcunha do próprio título do projeto — serve mais ao propósito de conduzir Paul Atreides (Kyle MacLachlan) a um patamar endeusado, indo de nobre traído a líder do povo nativo, os Fremen. Esse trajeto já mostra que estamos tratando de um herói clássico, o que o diretor fez questão de fidelizar do livro ao realçar a batalha entre o bem e o mal (ALEXANDER, P.76, 1993).

Portanto, Paul é o que poderíamos chamar de Escolhido; ou seja, o protagonista profético que acabará com a maldade, como Neo (Keanu Reeves), em *Matrix* (*The Matrix*, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999), ou Harry Potter (Daniel Radcliffe) na série de filmes que adapta a obra de J. K. Rowling. Um item que reforça essa diferenciação do personagem dos demais é o

gênero. Na profecia da irmandade feminina das Bene Gesserit, o Kwisatz Haderach é praticamente um Messias que está sendo aguardado.

Dessa forma, Paul é “solitário e socialmente alienado — com um destino de ser o único homem a ter permissão para entrar em um reino exclusivamente feminino” (*ibid.*)<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo, ele é o filho pródigo da nobreza e o primeiro e único na linha de sucessão do comandante da Casa Atreides, o seu pai, Duque Leto (Jürgen Prochnow); recebeu treinamento militar e seria a epítome do patriarca justo e benevolente, mas sempre preparado para a guerra com os inimigos cruéis da Casa Harkonnen, comandada pelo Barão Vladimir Harkonnen (Kenneth McMillan):

Paul está no controle da mente e do corpo — ele é o protagonista lynchiniano do ‘corpo perfeito’ por excelência; inteiro em oposição a quebrado, ‘fechado’ em oposição a ‘aberto’. Ele é a antítese da versão de Lynch do Barão Harkonnen, que não tem controle de seu corpo, é devastado por doenças, é frequentemente despido e ‘aberto’ porque sua pele está rompida, revelando matéria e

4 Paul Atreides, the young hero of *Dune*, is also the solitary and socially estranged hero — with a destiny as the only male to be granted entry into an otherwise exclusively feminine realm.



sangue sob as fissuras. (ALEXANDER, P.81, 1993)<sup>5</sup>.

É fácil escolher o lado a se afeiçoar em *Duna*. A ordem e o caos estão muito bem delimitados entre o bem e o mal (P.84, 1993). E o mergulho nesse aspecto narrativo só intensifica ainda mais esse paradoxo. Mesmo na dicotomia entre o masculino e o feminino, Lynch almejou mostrar a conquista do matriarcado sobre a dominância do patriarcado (P.82, 1993) por meio de Paul, o que também requisitou um visual explícito da posição de cada personagem na trama. Por isso,

os figurinos e o design de produção das primeiras sequências do filme (no planeta Kaitan, lar do Imperador, e no planeta Caladan, lar da Casa Atreides) enfatizam contrastes sexuais e status social definido por gênero. Os homens se vestem militarmente, as mulheres se vestem internamente e com apelo sexual. (*ibid.*)<sup>6</sup>.

5 Paul is in control of both mind and body — he is the Lychian ‘perfect body’ protagonist par excellence; whole as opposed to broken, ‘closed’ as opposed to ‘open’. He is the antithesis of Lynch’s version of Baron Harkonnen, who has no control of his body, is ravaged by disease, is frequently unclothed, and ‘open’ in that his skin is ruptured, revealing matter and blood beneath the fissures.

6 The costumes and production design of the film’s early sequences (on the planet Kaitan, home of the Emperor, and the planet Caladan, home of House Atreides) emphasise sexual contrasts and gender-defined social status. Men dress military, women dress domestically, and with sexual allure.

A segunda parte do longa, que envolve a peregrinação de Paul e sua mãe, a Bene Gesserit Lady Jessica (Francesca Annis), pelo deserto de Arrakis, desenvolve esse mesmo raciocínio, mas de duas formas distintas. Ainda no figurino, a separação do gênero ocorre de modo inverso, pela aproximação; filho e mãe utilizam o trajestilador, vestimenta apropriada para sobreviver naquele ambiente inóspito, reforçando a ideia de que Paul transita pelo feminino e o masculino. Quando eles se encontram e passam a conviver com os Fremen, o povo nativo do planeta distante, há a solidificação desse fato; basta observarmos a unanimidade dos trajes e dos olhos azuis decorrentes da especiaria, substância presente em abundância no local e que permite as viagens espaciais.

Aliás, os próprios vermes gigantes do planeta Duna, denominados de Shai-Hulud, são tão ambíguos quanto Paul (P.87, 1993). A primeira aparição dos monstros é ameaçadora, com um deles atacando um grupo de trabalhadores, posteriormente salvos por Leto, seu filho, o guarda-costas do clã Gurney Halleck (Patrick Stewart) e o planetólogo imperial Liet Kynes (Max von Sydow). Já no terceiro ato do filme, as criaturas são as montarias do protagonista e de seu exército Fremen na

investida contra o imperador golpista, Shaddam IV (José Ferrer), e o Barão Harkonnen.

E não há estranheza nesta variação, pois os heróis e vilões funcionam em todas as suas aparições, praticamente, como contrapartes uns dos outros. Como Kaleta coloca, Giedi Prime, o planeta natal dos Harkonnen, “é um mundo de violência e feiura que é retratado graficamente o suficiente para ser repugnante” (P.78, 1993)<sup>7</sup>. É o mundo de Herbert, mas fundamentalmente também o de Lynch, que sempre abordou em seus projetos a colisão da violência com a beleza, assim como a excentricidade. Logo, os trajes ecléticos e os estilos de penteados dos Harkonnen são, propositalmente, uma escolha do cineasta (P.74, 1993).

Não à toa, *Duna* é um dos grandes expoentes do diretor que o permite compará-lo — em determinados termos estilísticos — com Stanley Kubrick, uma das suas inspirações assumidas<sup>8</sup>. Dois dos seus grandes clássicos, *2001: Uma Odisseia no Espaço* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) e *Laranja Mecânica* (A

*Clockwork Orange*, 1971), podem ser diretamente equiparados à adaptação da obra de Herbert. O primeiro trata-se de uma ficção científica contemplativa, enquanto o segundo é uma distopia que aborda a criminalidade e o controle. Segundo Kaleta, sobre 2001,

as clássicas tomadas do filme sobre o espaço são lembradas em *Duna*, nos voos da nave de guerra e nas viagens entre planetas. A datação eletrônica e a etiquetagem de cenas em ambos os filmes aumentam o senso de realidade científica. A viagem além de Júpiter, a flutuação do monólito pelo espaço e a concepção de um feto espacial cósmico têm ressonância em *Duna*. (P.80, 1993)<sup>9</sup>.

Já na comparação com *Laranja Mecânica*,

Lynch também deixa seu público às vezes maravilhado com a beleza, outras vezes horrorizado com a violência. Ambos os filmes são baseados em clássicos *cult* da literatura pop. Inovações visuais e auditivas são empregadas pelos cineastas. Estilisticamente compatível e filosoficamente controverso, Lynch e Kubrick são ambos inovadores incendiários do cinema. (P.81, 1993)<sup>10</sup>.

7 *Giedi Prime is a world of violence and ugliness that is portrayed graphically enough to be repugnant.*

8 De acordo com o próprio Lynch, quando ele soube que *Eraserhead* (David Lynch, 1977) era o filme favorito de Kubrick, afirmou que poderia “morrer em paz e feliz” (P.151, 2015).

9 *The film classic's shots of space are recalled in Dune in the warship's flights and travel between planets. The electronic dating and labeling of scenes in both films enhance a sense of scientific reality. The trip beyond Jupiter, floating the monolith through space, and the conception of a cosmic space fetus have resonance in Dune.*

10 *Lynch too leaves his audience sometimes awed by beauty, other times appalled at the violence. Both films are based*



O contexto do trabalho de Lynch que permite essas comparações e cerca o período de adaptação do romance de Herbert também foi essencial para dar vida ao longa-metragem em dois sentidos. Um deles é mais amplo, se referindo ao recorte temporal do projeto. O autor da obra original já procurou estabelecer um “futuro antigo”<sup>11</sup>, com um período extremamente distante, mas que ainda é cercado de práticas rústicas, como a disposição feudal e a mistura do armamento de facas com escudos holográficos. Visualmente, o diretor evocou essa perspectiva de modo a lidar com o cenário do pós-guerra:

O design da produção evidencia uma saudade do passado. Menos de 50 anos depois, a Segunda Guerra Mundial é lembrada como uma época de honra, e os anos 1950 já evocam nostalgia. A melancolia do passado é visualmente assimilada por Lynch nos figurinos, cenários e maquiagem da produção com enorme exagero no futuro tecnológico cada vez mais estrangeiro. O mundo de Lynch evoluiu, mas nada além do reconhe-

cimento. (P.74, 1993)<sup>12</sup>.

A segunda questão contextual é mais prática. De acordo com a produtora do filme Raffaella De Laurentiis, o nome de Lynch para comandar o projeto foi sugerido pelo seu repertório até então, composto por *Eraserhead* e *O Homem Elefante* (*The Elephant Man*, 1980), que, respectivamente, se enquadram em uma categoria de cinema mais *cult* e *mainstream* (HUGHES, P.87, 2001). A contratação do cineasta foi definitiva para a produção, pois culminou em uma jornada de bastidores árdua e que definiu o tom do que foi estabelecido como a primeira adaptação de *Duna* — ainda que a mesma já tenha nascido completamente fragmentada.

## Bastidores

Um dos grandes artistas plásticos que marcaram o nome na história do cinema de ficção científica é H. R. Giger, que con-

---

*on cult classics of pop literature. Visual and auditory innovations are employed by the filmmakers. Stylistically compatible as well as philosophically controversial, Lynch and Kubrick are both incendiary film innovators.*

- 11 A Princesa Irulan (Virginia Madsen), filha do Imperador, abre o longa explicando para o espectador que o ano em questão é 10.191.

- 
- 12 *The production's design evidences a longing for the past. Less than 50 years later, World War II is remembered as an age of honor, and the fifties already evoke nostalgia. The melancholy for the past is visually assimilated by Lynch into the production's costumes, sets, and makeup with enormous exaggeration into the increasingly foreign, technological future. Lynch's world has evolved, but not beyond recognition.*

cebeu o visual da criatura que dá nome ao título de *Alien - O 8º Passageiro* (*Alien*, Ridley Scott, 1979). Ironicamente, o suíço já havia participado de uma das primeiras tentativas de adaptar *Duna*, comandada pelo chileno Alejandro Jodorowsky. O projeto foi extremamente ousado nos anos 1970, e não saiu do papel por questões orçamentárias e falta de confiança dos estúdios<sup>13</sup>.

Ainda assim, o *storyboard* do que seria o longa passou a ser uma grande influência em Hollywood, como é no caso do próprio *Alien* e de uma segunda tentativa de adaptação da obra de Herbert, que envolvia o diretor desse último, Ridley Scott, e a qual Giger também estava implicado. Portanto, quando Lynch negociou com Laurentiis, havia a possibilidade dele não começar o trabalho do zero, afinal, o material que poderia alavancar a produção, com uma suposta qualidade, estava à disposição. Porém, ele rejeitou os conceitos da pré-produção, inclusive as artes de Giger.

“Não gostei [da abordagem de Giger], não gostei do design do livro e não gostei de nenhum dos designs que tinha visto. Foi um problema”, relatou Lynch (*ibid.*)<sup>14</sup>. Con-

sequentemente, o cineasta recrutou alguns nomes para a equipe artística, como Tony Masters e Ron Miller para as artes conceituais, e Bob Ringwood para o design dos figurinos<sup>15</sup>. Além disso, o diretor chamou dois roteiristas de sua confiança para participar do projeto, Eric Bergren e Christopher De Vore, que assinaram o texto de *O Homem Elefante* (*ibid.*)<sup>16</sup>.

É importante notar que o diretor possuía um determinado poder criativo, ainda que após as consequências do resultado irregular nas bilheterias e as críticas negativas esse viesse a se tornar, definitivamente, o filme mais odiado por Lynch de sua carreira. Uma declaração frequente dele é sobre o processo de não ter tido a última palavra na montagem do longa:

<sup>13</sup> *Duna* de Jodorowsky (*Jodorowsky's Dune*, Frank Pavich, 2013).

<sup>14</sup> *I didn't like [his approach], I didn't like the design in the book and I didn't like any designs that I'd seen. It was a problem.*

<sup>15</sup> É importante ressaltar que todos esses profissionais eram ou passaram a ser conhecidos na indústria cinematográfica. Masters foi nomeado ao Oscar pela direção de arte de 2001: *Uma Odisseia no Espaço*; Ron Miller foi um dos ilustradores de *O Vingador do Futuro* (*Total Recall*, 1990), clássico do *sci-fi* de Paul Verhoeven; e Ringwood foi indicado ao Oscar nas categorias de figurino por *Império do Sol* (*Empire of the Sun*, Steven Spielberg, 1987) e *Troia* (*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004).

<sup>16</sup> Ambos escreveram apenas a primeira versão do roteiro com Lynch. Só a sexta foi aprovada, por isso o próprio diretor é creditado (via IMDB) como o único roteirista de *Duna*.



Quando filmei *Duna*, a edição final não foi minha. Isso foi extremamente triste porque me senti vendido e, para completar, o filme foi um fracasso de bilheteria. Se você faz uma coisa em que acredita e fracassa, dá para conviver com isso. Mas se não foi você que fez a coisa, é como morrer duas vezes. É muito, muito, doloroso (LYNCH, P.69, 2015).

De fato, é perceptível que o longa foi extremamente editado para caber em 137 minutos. Até mesmo os diálogos e pensamentos expositivos dos personagens demonstram a estrutura mais direta do roteiro, que não permite que o espectador se perca na trama. Contudo, Lynch chegou a dizer que não ficou surpreso com os cortes e que as cenas aparadas iriam desacelerar a história (NAHA, P.290, 1984).

As dificuldades na produção também foram admitidas por Raffaella; segundo a filha do produtor Dino De Laurentiis, que detinha os direitos do filme, muitas decisões de última hora foram tomadas (P.294, 1984); por exemplo, a mudança no processo para deixar os olhos dos Fremen azuis. Porém, questões como essa não foram um empecilho para Lynch começar a trabalhar nas sequências baseadas nos outros livros da franquia, também escritos por Herbert. De acordo com Naha, quando ele não estava

no escritório, estava em um quarto de hotel trabalhando nos textos das continuações, as quais esperava filmar em 1985 e 1986 (P.296, 1984).

Outro quesito que envolvia esse otimismo do diretor está nos primórdios do projeto, quando ele conheceu Dino De Laurentiis. Independente das críticas de Lynch serem focadas especificamente no corte do filme para os cinemas mais do que para o produtor pessoalmente, o argumento do cineasta implica que a família Laurentiis seria a grande vilã por trás do fracasso de *Duna*, pois teriam alterado o longa original. Contudo, quando a adaptação começou a ser pensada, Lynch disse que gostou de Dino após conhecê-lo (P.22, 1984).

Mais uma ironia presente nessa relação é pensar que o filme é relativamente fiel, em termos narrativos, aos acontecimentos do romance de Herbert. E, segundo o diretor, era justamente essa a sua pretensão: “Meu principal objetivo era ser fiel ao livro e fazer com que a história fosse o mais cinematográfica possível” (P.23, 1984)<sup>17</sup>. Obviamente, os pontos factuais nos bastidores da adaptação, e do próprio resultado dela, são fun-

<sup>17</sup> *My main goal was to be true to the book and get the story to be as cinematic as possible.*



damentais para mudanças de opinião e de ações. Afinal, o projeto era definitivamente o maior da carreira de Lynch até aquele momento, em termos de estrutura, e avançou ainda mais o seu nome com a repercussão polêmica por meio das críticas mistas (KALETA, P.69-70, 1993).

Porém, a situação também pode ser observada por um parâmetro mais aberto, que nos remete a outro aspecto da dicotomia, praticamente inerente, à *Duna*: a expectativa. As análises do longa, sejam pelos realizadores, os críticos ou os fãs, oferecem diferentes pontos de vista. Essas visões podem estar relacionadas com diversos aspectos, como a comparação com a obra original de Herbert ou com os trabalhos anteriores de Lynch. Mas, essencialmente, há um fator referente ao espectador de cinema em si.

## Espectador

A crítica especializada de cinema não é uma atividade relacionada ao meio jornalístico à toa. O debate da parcialidade é uma das discussões mais antigas da função, no que se refere a como o profissional equilibra o seu gosto pessoal com o conhecimento técnico daquele filme. Há de se destacar que, como em qualquer outra matéria do jorna-

lismo, um ser humano está por trás daquelas palavras, com uma história pessoal e personalidade própria.

Mais do que isso, a arte cinematográfica também é uma indústria. Ou seja, há todo um trabalho para levar o espectador a assistir determinada produção audiovisual de alguma forma, o que por si só já pode condicionar a sua expectativa — e, conseqüentemente, a sua opinião — sobre a mesma. Como estamos tratando de diferentes pessoas, cada uma com a sua particularidade, há diversas expectativas. Segundo Bordwell, Thompson e Smith,

as expectativas influenciam nossas experiências cotidianas. Experimentos psicológicos mostraram que, se as pessoas soubessem que um vinho barato é caro, elas o classificariam como mais saboroso do que se soubessem de seu verdadeiro preço. Criar expectativas é fundamental para anunciar qualquer produto. O título de um filme, seu pôster, sua promoção online e seus trailers visam estabelecer expectativas específicas. Você não iria assistir a um filme chamado *12 Anos de Escravidão* esperando uma comédia adolescente vulgar<sup>18</sup> (P.54, 2020).

<sup>18</sup> *Expectations color our everyday experiences. Psychological experiments have shown that if people are told that a cheap wine is expensive, they rate it as tasting better than if they're told its true price. Creating expectations is central to advertising any product. A film's title, its poster, its online*



Especulemos o que talvez seja o exemplo mais básico em relação a uma pessoa que assistiu *Duna* nos cinemas, na década de 1980: alguém que leu o romance de Herbert e alguém que não leu. É um fator que poderia vir a contribuir muito para reações específicas sobre o longa dirigido por Lynch, ainda que possam ser parecidas. Porém, a primeira pessoa terá uma expectativa do filme inerentemente relacionada à comparação com o material de origem, enquanto a outra não.

Não à toa, a produção mal conseguiu pagar o próprio orçamento, estimado em US\$ 40 milhões<sup>19</sup>, e a nova adaptação, lançada em 2021 e dirigida por Denis Villeneuve, também foi orçada em um alto valor — US\$ 165 milhões<sup>20</sup> —, mas o dobrou no lucro das bilheterias poucas semanas depois da estreia<sup>21</sup>. Por isso, Rodrigo Carreiro cita Mün-

sterberg, afirmando que “para ele, o filme nunca é exatamente igual para duas pessoas, pois cada espectador adiciona ao que vê aspectos subjetivos, como memória, imaginação e sua bagagem cinematográfica pessoal” (P.224, 2021). Além disso,

depois de Münsterberg, muitos outros pesquisadores demonstraram que infinitas camadas de significado interferem na percepção do filme por cada espectador. O marketing em torno do filme (se o espectador se informou muito sobre um filme, pode ter criado uma expectativa positiva ou negativa sobre ele); o contexto cultural (social, político, ideológico) em que o filme é produzido (como a crença, relativamente comum entre cinéfilos, de que tudo que vem de Hollywood é comercial e, portanto, já nasceu ruim); o contexto cultural em que ele é assistido; o contexto específico da projeção no momento em que o espectador o vê (se um moleque sentou do seu lado no cinema e passou o filme inteiro conversando no celular, há boa chance de que tenha lhe provocado o mau-humor que lhe fez detestar uma comédia); tudo isso interfere na formação do gosto sobre a obra específica (P.225, 2021).

Logo, é completamente compreensível que um longa com um histórico e aspectos de bastidores tão diversos como *Duna* tenha gerado opiniões positivas e negativas. E mesmo

Acesso em: dez/2021.

---

*promotion, and its trailers aim to set up particular expectations. You would not go to a film called 12 Years a Slave anticipating a raunchy teen comedy.*

19 *Duna* (1984). **IMDB**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0087182/>. Acesso em: nov/2021.

20 A jornada de *Duna*, do livro ao novo filme. **Super Interessante**, out/2021. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/a-jornada-de-duna-do-livro-ao-novo-filme/>. Acesso em: nov/2021.

21 *Duna 2*: sequência será filmada em julho de 2022; veja detalhes!. **Tecmundo**, nov/2021. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/cultura-geek/228381-duna-2-sequencia-filmada-julho-2022-veja-detalhes.htm>.



entre cada uma delas, como pontuaria Münsterberg, há segmentações diferentes. Dentre os elogios, por exemplo, David Ansen salientou, escrevendo para o *Newsweek*, em 1984, a superação do longa em relação a outros *blockbusters* da época: “*Duna* domina a maioria dos épicos futuristas. É mais rico e estranho do que qualquer coisa que o cinema comercial tem a oferecer.”<sup>22</sup> (*apud* KALETA, P.69)

Já Desmond Ryan, em 1990, no *Philadelphia Inquirer*, não fez a mesma exaltação do projeto, mas ainda assim o caracterizou como um trabalho válido de Lynch. “Os fracassos de Lynch — como *Duna* — são mais fascinantes do que os sucessos de cineastas menos talentosos”<sup>23</sup> (*ibid.*), disse Ryan. E o mesmo acontece com as análises mais duras. Para o *New Yorker*, no ano do lançamento do longa, Pauline Kael destacou negativamente que “a exposição não parece apontar o caminho para nada; a história não é dramatizada — é apenas encenada [e apressada]”<sup>24</sup> (*apud* KALETA, P.75).

Até mesmo Herbert foi alvo de uma dualidade da expectativa. Ele já chegou a dizer que os momentos fiéis ao romance cativariam os fãs: “Há muitas passagens de diálogo no filme que são diretamente do livro. Acho que os leitores de *Duna* vão se divertir voltando ao livro depois de ver isso e rastreá-las”<sup>25</sup> (*apud* NAHA, P.24). Por outro lado, o autor também afirmou que muitas pessoas tentaram adaptar o livro e todas falharam (HUGHES, P.80, 2001).

## Considerações finais

Em novembro, a nova adaptação da obra de Herbert, dirigida por Villeneuve, chegou ao *streaming* da HBO Max no Brasil<sup>26</sup>. A estreia na plataforma digital aconteceu cerca de um mês após o lançamento nos cinemas do país. Apesar do longa dirigido por Lynch não estar disponível na ferramenta em questão, faz parte do catálogo de muitas outras até o momento, como Netflix e

22 *Dune towers over most futuristic epics. It's richer and stranger than just about anything the comercial cinema has to offer.*

23 *Lynch's failures - such as 'Dune' — are more fascinating than the successes of less gifted filmmaker.*

24 *The exposition doesn't seem to point the way to anything; the story isn't dramatized — it's merely acted out (and hurried through).*

25 *There are a lot of passages of dialogue in the movie that are directly from the book. I think Dune readers are going to have fun going back to the book after seeing this and tracking them down.*

26 *Duna: filme estreia no HBO Max; veja!. Tecmundo, nov/2021. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/cultura-geek/229438-duna-filme-estrela-hbo-max-veja.htm>. Acesso em: dez/2021.*

Amazon Prime Video. Ambas estão entre os principais serviços desse tipo na atualidade.

De certa forma, é irônico pensar que um projeto tão renegado como *Duna* tenha tal acesso depois de quase 40 anos. Afinal, a qualidade questionável dele não a seria até hoje? Não necessariamente. Em primeiro lugar, é claro que não há unanimidade sobre o filme. O cinema como um todo, como colocaria Carreiro, tem essa característica, mas a franquia de Arrakis, especificamente, possui mais camadas nesta divergência de opiniões.

A trajetória de bastidores do longa está intrinsecamente ligada às críticas e elogios que o envolvem; é um processo indissociável da produção. Basta pensarmos na pergunta mais básica de todas: E se Lynch elogiasse *Duna* ao invés de criticá-lo? Certamente, tratando-se de um diretor tão influente como ele, no mínimo, uma parte das análises seria formulada de outra forma, visto que o filme possui a alcunha de ter sido prejudicado pelas modificações do estúdio.

De uma forma ou de outra, a adaptação está conectada às segmentações cinematográficas de sua época, além de desenvolver temas relacionados tanto ao romance de Herbert como às preferências de Lynch.

Assim, seria possível que a obra fizesse parte do catálogo de diversas plataformas de *streaming* pelo puro exercício de comparação com o novo longa, que deve despertar o interesse de algumas pessoas em relembrar o passado audiovisual de *Duna*.

São especulações. Porém, dentro do complexo cenário que abrange o filme de 1984, torna-se praticamente impossível cravar determinadas afirmações concretas sobre o mesmo. Nem por isso, o debate acerca do longa não é esclarecedor sobre pontos referentes ao cinema, à ficção científica e aos espectadores. A dicotomia em *Duna*, do ponto de vista da pesquisa, é muito menos nociva do que enriquecedora.

## Referências

- ALEXANDER, John. **The Films of David Lynch**. Londres: Charles Letts & Co. Limited, 1993.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film art - An introduction**. Nova York: McGraw-Hill Education, 2020.
- CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema: Uma introdução**. Recife: Editora UFPE, 2021
- HUGHES, David. **The greatest sci-fi movies never made**. Chicago: A Capella Books, 2001.
- KALETA, Kenneth C.. **Twayne's Filmmakers**




**Series:** David Lynch. Nova York: Twayne Publishers, 1993.

LYNCH, David. **Em Águas Profundas:** Criatividade e Meditação. 2d. Rio de Janeiro: Gryphus Editora, 2015.

NAHA, Ed. **The Making of Dune.** Londres: Target Book, 1984.





**O dismantelamento da  
ilusão do cinema no filme  
British Sounds (1969)**

Murilo BRONZERI  
Universidade Anhembi Morumbi

## O desmantelamento da ilusão do cinema no filme *British Sounds* (1969)

Murilo BRONZERI<sup>1</sup>  
Universidade Anhembi Morumbi

### Introdução

O presente artigo estuda a maneira como o filme *Sons Britânicos* deseja causar no espectador a consciência de que a imagem pode manipulá-lo, ou seja, o filme deseja desmantelar a ilusão do cinema como espelho da realidade. Para fazer tal análise, o artigo foca na segunda sequência do filme, na qual uma mulher nua anda por sua casa, e na discussão entre Godard e Sheila Rowbotham exposta no livro *Grupo Dziga Vertov*, organizado por Jane de Almeida, em 2005. Apesar de o Grupo Dziga Vertov e Godard já terem sido estudados por outros autores, como MacCabe (1980), Emmelhainz (2019) e Dubois (2004), esse estudo colabora na com-

preensão da estética dos filmes do Grupo Dziga Vertov, que até hoje são interessantes experimentalmente.

O Grupo Dziga Vertov foi formado em 1968 por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Influenciados pelo movimento de Maio de 68, o coletivo realizou filmes carregados de conteúdo político. Em geral, atribui-se ao coletivo um total de nove filmes, sendo *Sons Britânicos* o segundo filme feito pelo grupo, com lançamento no ano de 1969.

### Contexto de produção

*Sons Britânicos* foi feito na Inglaterra, produzido pela Kestrel Productions para a London Weekend Television, que aproveitou um processo de reavaliação de concessões da televisão britânica para poder financiar o filme. A ideia de que a Kestrel fizesse esse filme partiu de Mo Teitelbaum, que queria que a produtora juntasse seis diretores europeus para fazer documentários sobre a Grã-Bretanha. Mo já conhecia Godard desde maio de 1968 e, quando Godard estava em Londres para filmar *Sympathy for the Devil*, um documentário com a banda The Rolling Stones, ela apresentou a ideia a ele (MACCABE, 2005, p. 16).

<sup>1</sup> Linha: Cinema e Análise Fílmica. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, campus Vila Olímpia. E-mail: murilobronzeri.mb@gmail.com.

Apesar de ter sido produzido a pedido da London Weekend Television, o filme não chegou a ser exibido integralmente na televisão. Somente alguns trechos foram exibidos e analisados negativamente no programa *Aquarius*, da mesma emissora, no início dos anos 1970 (DE ALMEIDA, 2005, p. 100).

O filme foi roteirizado e dirigido por Godard, em parceria com Jean-Henri Roger, um jovem maoísta francês, e na verdade só foi reivindicado como uma produção do Grupo Dziga Vertov em retrospecto (DE ALMEIDA, 2005, p. 100). O filme ainda contou com a parceria de jovens universitários da Universidade de Essex. Influenciado pelo momento histórico da França, Godard também desejava realizar a produção de maneira coletiva com seus colaboradores.

O Maio de 68 influenciou Godard não só a realizar o filme de maneira democrática, mas também influenciou nos temas escolhidos para serem retratados no documentário. Esse mês, na França, foi marcado por greves gerais, ocupações estudantis e discussões sobre a ampliação de direitos civis, contra a guerra no Vietnã e a favor da liberação sexual. Assim, *Sons Britânicos*, por exemplo, trata de assuntos como a alienação dos trabalhadores, a condição da mulher no

capitalismo, o papel dos sindicatos e a luta estudantil.

De fato, Godard já havia tratado de temas políticos em seus filmes anteriores ao grupo. O filme *A Chinesa*, de 1967, traz personagens jovens que desejavam mudar o mundo através do socialismo, além de ser também a primeira parceria do cineasta com Jean-Pierre Gorin. Mas é no Grupo Dziga Vertov que essa parceria se consolida e o foco em fazer filmes para inspirar a revolução aumenta consideravelmente.

## Sons Britânicos

*Sons Britânicos* é um filme de 52 minutos, filmado na Inglaterra entre fevereiro e março de 1969, gravado em película 16mm e colorido. Por vezes a obra é classificada como documentário, por outras, como filme-ensaio. O fato é que o filme traz imagens documentais e algumas imagens encenadas, que desejam causar reflexões no espectador quanto ao que pode ser visto e escutado do filme.

O filme estrutura-se em seis sequências (*figura 1*). A primeira retrata a linha de produção de uma fábrica de carros; a segunda é uma mulher nua em sua casa; a terceira, um discurso liberal, em preto e branco, que é en-

trecortado por cenas coloridas da realidade dos trabalhadores; a quarta são trabalhadores que discutem suas condições de trabalho em um apartamento; a quinta é um grupo de universitários que fazem cartazes e versões das músicas da banda The Beatles com letras revolucionárias; e a última, é uma mão

ensanguentada que rasteja como uma cobra pelo chão até alcançar uma bandeira vermelha, que depois é balançada no ar. O filme também começa e termina com imagens similares (*figura 2*), a imagem da bandeira do Reino Unido sendo atravessada por uma mão, com o punho cerrado.

Figura 1 - Quadros de cada um das seqüências de *Sons Britânicos*.



Fonte: Captura de tela.





Figura 2 - Quadros iniciais e quadros finais de Sons Britânicos.



Fonte: Captura de tela.

É importante perceber que não há no filme uma narrativa única em que todas as sequências se relacionem. Nesse sentido, deve-se pensar que o motivo para que elas se encontrem juntas e arranjadas nesta ordem seja outro.

O tema que une todas as sequências é a análise materialista feita da realidade britânica. Mas essa análise não tenta se esconder atrás de um estilo hollywoodiano, não tenta causar a ilusão de que o filme é um espelho

da realidade. Sons Britânicos é realizado de maneira a causar um sentimento no espectador que lembra o mesmo a todo momento que ele está assistindo a um filme, e esse sentimento é alcançado através da fuga das regras do cinema convencional, que acontece principalmente na montagem e na relação entre som e imagem. Vozes sobrepostas e repetições de cenas são alguns exemplos, mas até mesmo o impacto ao iniciar a segunda sequência e a última sequência que foge total-



mente do naturalismo podem lembrar o espectador de que a obra se trata de um filme.

O motivo de Godard querer causar essa percepção na audiência e ir na contramão da estética do cinema burguês é por considerar que a forma burguesa de fazer filmes sacrifica a razão para influenciar os espectadores pela emoção.

Como explica MacBean (2005, p. 65), o cinema burguês capitaliza seus mecanismos de identificação-projeção, a fim de induzir a audiência, de forma sutil e inconsciente, a participar das fantasias que são vendidas pela sociedade capitalista. Ou seja, o cinema é usado como uma ferramenta ideológica que direciona a massa a querer viver os sonhos burgueses.

Mas deve-se entender que

Godard tenta combater esta tirania das emoções, não porque seja “contra” emoções e “a favor” da racionalidade, nem tampouco porque se oponha a que as atitudes e ações das pessoas sejam influenciadas por sua experiência artística; muito pelo contrário. Mas por acreditar fortemente que a audiência não deve se deixar explorar, como acontece no cinema burguês, que não deve ser manipulada emocionalmente, mas deve, sim, ser tratada de forma direta e franca, em um diálogo lúcido que evoque todas as suas faculdades humanas (MACBEAN, 2005, p. 64).

Para Godard, esse sentimento de desmantelamento da ilusão do cinema como espelho da realidade é, então, a forma pela qual tanto a emoção quanto a razão podem ser evocadas no espectador. E evocar ambas é o que ele julga ser a maneira de fazer com que se direcione a audiência ao caminho certo. Até porque, ao se deixar tocar emocionalmente pelo cinema — ou exigir que o cinema seja emocionalmente tocante ao espectador — o espectador se coloca à mercê de ser influenciado por aqueles com maior poder econômico para investir em filmes que, não coincidentemente, seriam filmes que tocassem a audiência na direção de manter o *status* ocupado pelo investidor na sociedade e continuar permitindo as enormes desigualdades na distribuição de riquezas (MACBEAN, p. 64).

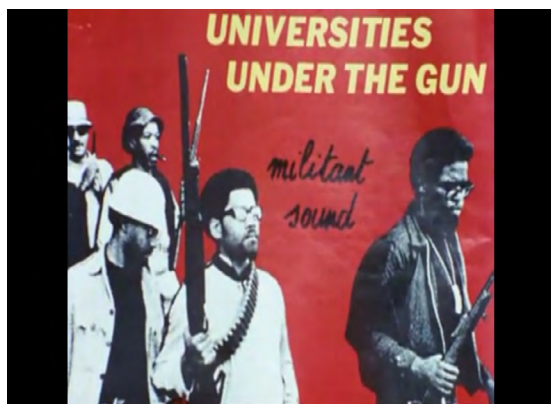
### A mulher na casa

A sequência na qual uma mulher nua anda pela casa é a segunda do filme, precedida pela linha de produção de uma fábrica de carros e sucedida pelo jovem que faz um discurso entrecortado por cenas da Grã-Bretanha.

A transição da sequência anterior para essa segunda é marcada por um cartaz (*figu-*

ra 3) onde é possível ler “universidades sob a arma” e “som militante”, esse último escrito, aparentemente, à mão. Essa segunda frase, mais centralizada no cartaz, já nos parece um prenúncio do que deve-se prestar atenção na próxima sequência, o som.

Figura 3 - Cartaz entre as duas primeiras sequências.

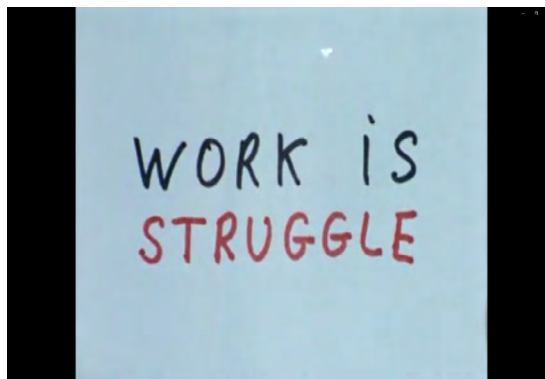


Fonte: Captura de tela.

Após o cartaz, mostra-se o interior de uma casa, uma escada e um corredor com duas portas, praticamente branca e vazia. Uma mulher nua, então, sai de uma porta e caminha até a outra. Ela vai e volta por algumas vezes, também desce e sobe as escadas. A casa é silenciosa, mas na trilha sonora ouve-se um discurso, um texto da feminista Sheila Rowbotham, que por vezes é sobre-

posto por uma voz masculina falando algumas palavras e temas sobre o assunto. Até que chegamos a outro cartaz, dessa vez escrito apenas “trabalho é luta” (figura 4).

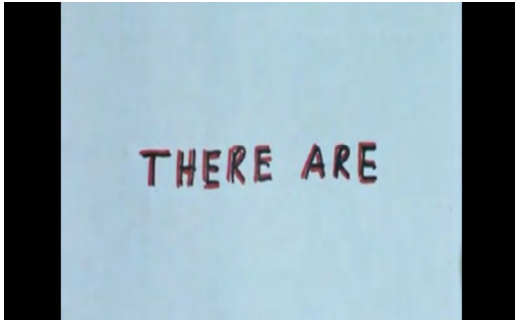
Figura 4 - Cartaz “trabalho é luta”.



Fonte: Captura de tela.

Após este cartaz, observamos a mulher, ainda nua, enquadrada acima dos seios, falando ao telefone. Aqui, ouve-se uma voz masculina adulta ditando um texto para uma criança, que repete as palavras. Estas vozes param quando aparece mais um cartaz, desta vez escrito “existem” (figura 5).

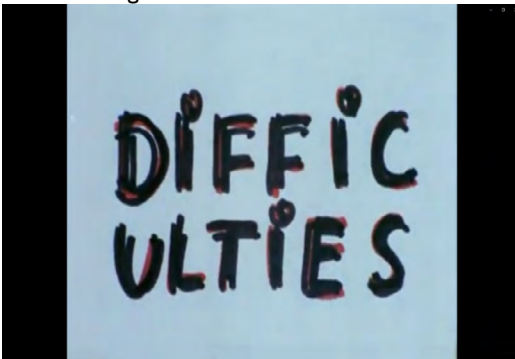
Figura 5 - Cartaz “existem”.



Fonte: Captura de tela.

Após este cartaz, voltamos a prestar atenção nas palavras de Rowbotham, que também é repetida algumas vezes pela mulher ao telefone. A voz masculina e a infantil voltam ao final deste plano, quando é novamente mostrado outro cartaz, agora escrito “dificuldades” (figura 6).

Figura 6 - Cartaz “dificuldades”.



Fonte: Captura de tela.

A sequência continua, então, com um enquadramento frontal que mostra o corpo da mulher desde acima dos joelhos até acima da barriga. O som é, assim como na primeira parte da sequência, composto pela leitura do texto da Sheila Rowbotham e por uma voz masculina dizendo algumas palavras. A sequência então chega ao fim.

Inicialmente, Godard desejava que a própria Rowbotham fosse a atriz dessa cena, mas a mesma não se sentiu confortável com isso. MacCabe (2005, p. 17-18) traz em seu texto uma declaração na qual Sheila relembra seu encontro com Godard:

A ideia dele era me filmar sem roupa, recitando palavras sobre a emancipação, enquanto eu subia e descia um lance de escadas – a suposição era que, depois de um tempo, a voz iria se sobrepor às imagens do corpo. Isto me deixou desconfortável por dois motivos. Meu número era 36 e eu achava meus seios flácidos demais para a moda dos anos 1960. Ser fotografada, deitada e sem roupa, não era problema, mas a ideia de ficar andando escada abaixo me deixava constrangida. Além do mais, embora eu não considerasse a nudez um problema em si, os primeiros grupos de mulheres eram contra o que chamávamos de “objetificação” ... Por que diabos a danada da mente masculina pulava tão rapidamente da conversa sobre libertação para a nudez, eu me perguntava...



Sheila também diz, um pouco mais à frente nesse texto, que seu medo era de que “se tem uma mulher sem roupa na tela, ninguém vai prestar atenção nas palavras”, e chegou até a sugerir uma alternativa de filmagem para Godard. Mas o diretor seguiu desejando fazer a cena como ele havia pensado, dizendo para Rowbotham que ele conseguiria deixar “uma boceta desinteressante”.

Por fim, a atriz filmada foi uma trabalhadora de um cinema recém-aberto no bairro de Notting Hill que precisava de dinheiro. Sheila acabou fazendo apenas a locução.

Rowbotham ainda conta que, quando o filme estreou, um amigo envolvido no so-

cialismo internacional a contou que, ao ver esta sequência, seu primeiro pensamento foi “mulher gostosa” e só depois de ver que a tomada se repetia é que ele começou a escutar a voz *over*.

Ao analisar os três principais planos desta segunda sequência (*figura 7*), por serem planos longos, de câmera estática e sem cores chamativas, pode-se considerar que, de fato, a intenção de Godard era filmar a atriz de uma forma não sexualizada, mostrando um corpo natural, diferente dos que geralmente aparecem no cinema burguês. A imagem é exposta por tanto tempo que um possível interesse erótico acaba por se esgotar.

Figura 7 - Três principais planos da sequência



Fonte: Captura de tela.



## Considerações Finais

Essa hipótese, do esgotamento da sexualização através da longa exposição do plano, se torna ainda mais plausível quando retoma-se a fuga do cinema burguês. Ao fugir do naturalismo, Godard desejava exatamente se contrapor a um cinema que ilude o espectador.

E, com essa sequência, ele também demonstra como acontece esta ilusão: a sedução da imagem inicial apaga o som e impede a reflexão do espectador. Portanto, pode-se facilmente concluir que a reação que o amigo de Rowbotham teve ao ver o filme já era mesmo algo previsto por Godard.

Como colocado por MacCabe (1980, p. 87),

se olharmos para o corpo dessa mulher, teremos consciência de nosso próprio olhar, que não se esconde nas dobras da narrativa e no movimento da câmera. Da mesma forma, não existe aquela titilação de visão da qual depende a exploração. O que vemos não é produto de um desvelamento; olhamos para um corpo feminino por vários minutos.

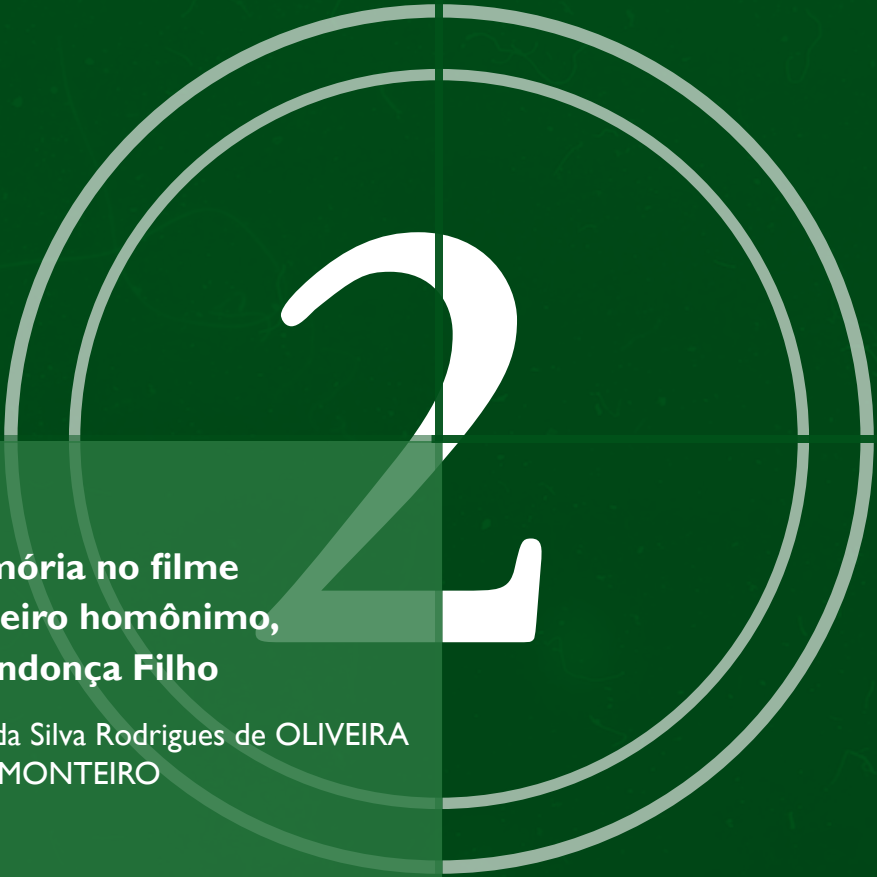
No entanto, deve-se lembrar que, numa sociedade machista, qualquer imagem de um corpo nu de uma mulher pode se tornar alvo de sexualização, principalmente se

descontextualizado do filme. Além disso, o fato de Godard desejar realizar o filme de maneira democrática e não aceitar a proposta de Rowbotham de mudar a cena também pode soar contraditório. O próprio fato de terem de usar uma jovem que precisava de dinheiro também é revelador sobre a cena, visto que esse fato pode dar a entender que a mulher apenas vendeu sua força de trabalho pelo dinheiro e não por concordar com o posicionamento de Godard.

## Referências

- ALMEIDA, J. D. *Grupo Dziga Vertov*. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005.
- DUBOIS, P. *Cinema. Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EMMELHAINZ, I. *Jean-Luc Godard's political filmmaking*. 1. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.
- MACBEAN, J. R. Vento do Leste ou Godard e Rocha na encruzilhada. In: DE ALMEIDA, J. *Grupo Dziga Vertov*. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005, p. 58-77.
- MACCABE, C. *Godard: images, sounds, politics*. 1. ed. Londres: The Macmillan Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. O Grupo Dziga Vertov em Godard: A portrait of the artist at seventy. In: DE ALMEIDA, J. *Grupo Dziga Vertov*. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005, p. 14-34.





**Tempo e memória no filme  
*Aquarius* e roteiro homônimo,  
de Kleber Mendonça Filho**

Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de OLIVEIRA  
Alexandra Araujo MONTEIRO

---

## Tempo e memória no filme *Aquarius* e roteiro homônimo, de Kleber Mendonça Filho<sup>1</sup>

Larissa Emanuele da Silva  
Rodrigues de OLIVEIRA<sup>2</sup>  
Alexandra Araujo MONTEIRO<sup>3</sup>

### Introdução

**A**o longo das cenas de *Aquarius*, filme de Kleber Mendonça Filho, percebe-se que a protagonista Clara, uma jornalista aposentada, reconhece as marcas do tempo em si mesma, na relação com os filhos e na contemplação da fachada do edifício em que mora.

Através destas percepções, Clara utiliza a memória como motivo de sua existência, a exemplo de quando ouve música em

sua vitrola e revê os álbuns de família com o irmão e a esposa deste, demonstrando a relação particular que possui com o seu apartamento, espaço em que muitas histórias aconteceram no passado. Por essa razão, ela trava uma verdadeira batalha com a Pinto Engenharia (no roteiro), que no filme se chama Bonfim Engenharia, responsável pelo edifício *Aquarius*, no qual permanece como a única moradora.

Dessa maneira, este trabalho objetiva identificar de que forma o roteiro de *Aquarius* e filme homônimo dispõem de uma relação entre tempo e memória a partir das ações da personagem Clara, interpretada pela atriz Sonia Braga. Entre os objetivos específicos: analisar como roteiro e filme dialogam entre si, no que se refere às ações da protagonista Clara; destacar de que maneira, a partir do diálogo entre roteiro e filme, quais fragmentos e cenas, respectivamente, abordam o tempo e a memória; e mostrar como a relação entre tempo e memória favorece o protagonismo da personagem Clara.

O referencial teórico que fundamenta esta pesquisa consiste nos trabalhos de Mendonça Filho (2020); Robert Mckee (2006); Francis Vanoye (1994); Merleau-Ponty (2018); e Certeau (1988).

---

1 Cinema e Análise Fílmica.

2 Graduada em Letras Português pela UFMA (Universidade Federal do Maranhão). Mestranda em Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber no PPGLB-UFMA (Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal) na mesma Universidade. Email: larissa.emanuele@discente.ufma.br. Bolsista CAPES.

3 Graduada em Letras Português pela UFMA (Universidade Federal do Maranhão). Mestranda em Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber no PPGLB-UFMA (Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal) na mesma Universidade. Email: Alexandra.monteiro@discente.ufma.br. Bolsista FAPEMA.





## Entre o roteiro e o filme

Neste tópico se pretende analisar como roteiro e filme dialogam entre si, no que se refere às ações da protagonista Clara. E para se chegar a atuação da personagem, interpretada pela atriz Sonia Braga, faz-se necessário começar pelo processo de criação de Kleber Mendonça Filho.

Em um livro intitulado *Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau*, o cineasta disponibiliza algumas informações sobre os três filmes já mencionados e os respectivos roteiros dos mesmos. Ele classifica *Aquarius*, que tem duração de 2h e 25m e roteiro de 93 páginas, de duas maneiras: um thriller-melodrama e uma “subida de tom” em relação à situação social do Brasil: “imagem de terror sobre o Brasil que encerra aquela história na tela”. (FILHO, 2020, p.12, 15 e 17).

Supõe-se que a classificação como um thriller-melodrama ocorra em razão de um desdobramento dramático, em que se mostra o universo humano e emotivo da personagem Clara; nas lembranças que tem do marido quando vai ao cemitério visitar seu túmulo, no convívio com os filhos e casualmente, com algumas amigas. Para além deste universo, há a presença do suspense, – o que seria um diálogo com o gênero cinema-

tográfico thriller – como nas cenas em que Clara descobre que alguns apartamentos do edifício estão tomados por cupins, um cenário que se torna sombrio e elemento de horror para o filme.

Kleber Mendonça Filho entende que há uma relação intrínseca entre filme e sociedade. Esta percepção contribui para que ele, quando do processo de edição dos textos do roteiro em forma de livro, compreenda que foi a variação de uma mesma pessoa (referindo-se a si mesmo) durante as décadas de escrita, diante da vida e das pessoas que ama.

Assim, a “subida de tom” do filme dialoga de forma (in) direta com o período em que a ex-presidente do Brasil, Dilma Rousseff, sofrera um golpe, sendo destituída do cargo, situação que já revelava misoginia e animosidades de classe, gênero e poder aquisitivo no país. No filme, parte desta animosidade pode ser vista na cena em que Clara e Diego, neto do dono da Pinto Engenharia (no roteiro. No filme se chama Bonfim Engenharia), discutem no estacionamento do edifício Aquarius.

Além do diálogo com este momento político-social, Kleber Filho afirma que uma base importante e não planejada para o filme se dá através da relação que ele tem com



a memória de sua mãe, o que o faz desenvolver a protagonista: “[...] Clara, interpretada por Sonia Braga, foi criada a partir dessa presença emotiva e humana que eu conheci tão bem” (FILHO, 2020, p. 15).

Estas considerações acerca do processo criativo do cineasta demonstram que há uma linha tênue entre roteiro e filme, uma vez que ambos são considerados filmes, de fato, por ele. Filho os designa “filme escrito e filme feito”, identificando que tanto o roteiro quanto o filme, respectivamente, estão abertos a novas ideias e sugestões.

Ele afirma que todos os roteiros publicados em seu livro permanecem no estágio em que foram abandonados antes das filmagens. Situação que deixa ver algumas discrepâncias entre roteiro e filme, momento considerado oportuno por Filho para eventuais interpretações.

Acerca disso, o cineasta chama atenção em especial para a divisão em três capítulos utilizada em *Aquarius*: “Os cabelos de Clara”, “O amor de Clara” e “O câncer de Clara”, que não consta no roteiro, mas que é vista por ele como uma traição da literatura pelo próprio cinema, e como efeitos especiais ópticos que surgem como pedidos do processo de montagem, a fim de conceder ritmo, força e pontuação dramática à história.

O processo de criação de Kleber Mendonça Filho nos direciona para o tópico a seguir, que destaca a relação entre tempo e memória, o que permite um olhar sobre atuação da personagem Clara.

### As faces de Clara: a presença do tempo

Neste tópico almeja-se destacar de que maneira, a partir do diálogo entre roteiro e filme, quais fragmentos e cenas, respectivamente, abordam o tempo e a memória, principalmente em relação às cenas correspondentes à personagem Clara.

O roteiro e o filme destoam em relação ao começo. No roteiro, Clara encontra-se na praia com uma amiga e um salva-vidas. Ambos olham em direção ao mar, em que um homem está em uma embarcação pequena e é atacado por um tubarão. O começo do filme acontece com imagens da cidade de Recife em preto e branco, e em *voz off* a música “Hoje”, do cantor Taiguara (1954-1996). Em seguida, um plano fixo do mar, no qual surgem os dizeres: “Parte 1 O cabelo de Clara” e depois “1980”.

Por isso, enquanto o começo do roteiro concede protagonismo à personagem Clara,

o começo do filme favorece o protagonismo à cidade e suas mudanças através das fotos em preto em branco. Ambos são “arquivos”, por assim dizer, da memória do cineasta, que os materializou no filme escrito e no filme feito.

Importante salientar que Filho (2020, p. 15) entre tantas ideias de que faz uso para gerar o sentido de seu roteiro e filme, afirma que *Aquarius* é um filme sobre arquivos de vários tipos, que podem ser afetivos, ou, da casa e da cidade de cada pessoa como um organismo vivo.

Dessa forma, parte-se da ideia de que a protagonista de *Aquarius* é um arquivo de tempo e memória, uma vez que ela dispõe de uma relação muito peculiar com acontecimentos passados de sua vida, a exemplo do apego à música e aos discos de vinil. Clara dialoga em todas as cenas com estas duas categorias.

Em relação ao tempo, nota-se que ele é simbolizado por Clara, nas distintas etapas de sua vida, as quais são vividas em seu apartamento, o que o torna também um símbolo da passagem do tempo. Como o filme é dividido em três partes, vê-se que a primeira mostra a protagonista durante a vida adulta, com aspecto jovial e recuperada de um câncer. A segunda e a terceira parte exibem

Clara vivenciando a velhice. Tal divisão também simboliza a passagem do tempo destacando o protagonismo de Clara.

Na obra *Fenomenologia da percepção*, especialmente no capítulo intitulado “A temporalidade”, Merleau-Ponty (2018, p.566) argumenta sobre a relação entre tempo e subjetividade: “[...] porque ela (a subjetividade) assume ou vive o tempo e se confunde com a coesão de uma vida”. Em outras palavras, o ato de viver demanda o processo de temporalidade. A passagem do tempo exige uma testemunha para recortar os acontecimentos.

Embasadas pelo pensamento de Merleau-Ponty, podemos dizer que a personagem Clara é o seu próprio tempo, este se deixa ver no corpo da personagem, sobretudo nas rugas em seu rosto e alguns fios brancos de seus cabelos. Ela é a testemunha que recorta os acontecimentos de sua vida. Além disso, a protagonista, já na velhice, demonstra ter apreço pelo seu apartamento que, – embora algumas cenas sugiram que ele fora reformado, – ainda preserva características e objetos do período em que ela era mais jovem.

Neste sentido, percebe-se que a protagonista apresenta algumas de suas faces ao



longo do roteiro e do filme: escritora, mãe e mulher apaixonada pela vida e pela música.

Após a abertura do filme, há o momento em que o irmão de Clara mostra o seu carro novo para ela, os sobrinhos e a namorada. No roteiro, todos ouvem música no toca-fitas do carro, “Hair”, de Milos Forman colocada no toca-fitas por ela. No filme, a música apreciada é da banda Queen, “Another One Bites the Dust”, também colocada por Clara.

Em ambos, roteiro e filme, a relação com a música é explorada de diversas formas. No filme, após uma discussão com a filha Ana Paula, o espectador toma conhecimento de que Clara escrevera um livro intitulado “Todas as músicas que não conseguimos ver: uma obra sobre Heitor Villa-Lobos”, no qual encontra-se a seguinte dedicatória: “Para Martin, Ana Paula e Rodrigo. Pelas horas de lazer que lhes foram roubadas”.

O acréscimo desta cena no filme é o livro da protagonista, enquanto no roteiro, apenas a discussão entre Clara e Ana Paula é explorada e não há qualquer menção ao livro da protagonista: [...] Minha filha, para o bem e para o mal, eu vou imitar seu pai e só sair daqui morta. E, Ana Paula, não toque mais nesse assunto comigo...” (FILHO, 2020, p. 170).

Enquanto estas cenas já comentadas mostram Clara como escritora e mulher apaixonada pela música, além de mãe, em razão da briga com Ana Paula, que enraivecida, relembra a ausência da protagonista durante sua infância, há uma cena em que Clara se mostra como uma mulher que, depois de muito tempo, tem seus desejos despertados.

Influenciada por uma amiga, Clara contrata um garoto de programa e eles fazem sexo em seu apartamento, conforme o roteiro: “[...] Clara começa a movimentar-se lentamente, e a gostar muito. Ela estica o braço e pega a taça de vinho, toma um gole mais cheio” (FILHO, 2020, p. 175). Esta cena também ocorre no filme, de modo a gerar um efeito de sentido de redescoberta do próprio corpo para a protagonista, que mesmo receosa, entrega-se ao momento. O encontro com o garoto de programa faz parte de um conjunto de cenas intitulado “O amor de Clara”, a começar no minuto 33:13. Em alusão ao título, nota-se que Clara dispõe de alguns amores, como os filhos e o próprio apartamento, e alguns amores momentâneos como o garoto de programa.

A presença do tempo em relação aos acontecimentos da vida de Clara contribui para o entendimento de como ela constitui



suas memórias, no roteiro e no filme, o que se verá no tópico a seguir

## Clara entre o véu das lembranças

A cena de sexo entre Clara e o garoto de programa, tanto no roteiro quanto no filme, destaca um plano da cômoda de madeira antiga que faz parte da história da família há muito tempo. Além da cena já comentada, esta cômoda se situa no conjunto de cenas do aniversário de Lúcia, tia de Clara. Quando Lúcia agradece os discursos proferidos em homenagem a ela pelos filhos da protagonista, surgem cenas de *flash back* nas quais ela faz sexo com o marido em cima do móvel.

Assim, compreende-se que esta cômoda é um dos elementos que simboliza a memória no filme. A partir de Halbwachs (1990, p. 39) compreendemos que a memória é uma faculdade individual que é capaz de evocar, por vontade e/ ou oportunidade, estados pelos quais passou antes. Significa dizer que há um sujeito que opera sobre a memória no que se refere a acontecimentos passados. A lembrança, por sua vez, “[...] uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente” (HALBWACHS, 1990, p.48), ou seja, a consciência

que dispõe da memória cria imagens referentes a acontecimentos passados.

Portanto, é possível dizer, com base no pensamento de Halbwachs, que a cômoda é uma imagem/lembrança da memória de Clara e de Lúcia. Ao fazer parte do apartamento, o móvel remete à passagem do tempo, tornando-se um acréscimo tanto às lembranças de Lúcia quanto às de Clara.

Há uma cena no roteiro em que a protagonista, durante uma entrevista concedida a duas repórteres de um jornal, relata o seu apreço pelo disco de vinil: “[...] Uma coisa que nunca mudou aqui em casa é ouvir música em disco de vinil” (FILHO, 2020, p. 140). No filme, a cena ocorre na sala de Clara, na qual estão inúmeros discos de vinil e livros, o que ilustra a casa dela como uma espécie de arquivo; retomando ainda a ideia de Kleber Mendonça Filho sobre o filme comentada no tópico “As faces de Clara”, de que o filme é um arquivo vivo.

Em seu apartamento, Clara vive entre os móveis, discos de vinil, reprodutores de som e álbuns de família. Todos estes elementos podem ser vistos como seus arquivos, ou melhor, lembranças afetivas. Entre estas lembranças, a protagonista relembra o marido e vai ao cemitério visitar seu túmulo.

No roteiro, Clara vai ao cemitério para ler uma carta que escrevera para o falecido marido. Entre os assuntos, que no filme são lidos com uma voz comedida, a fim de que os coveiros não a escutem, a protagonista confessa um tempo em que simplesmente havia esquecido o marido: “[...] Eu lembrei de pensar em você. Mas não tem sido assim, ultimamente. Acho que hoje, passado o tempo, só ficaram as coisas boas” (FILHO, 2020, p.163). O ato de lembrar o marido simboliza para Clara uma forma de harmonizar as lembranças que tem dele e de contar para ele sobre estar pensando em sexo.

O filme explora ainda mais duas maneiras de se pensar a memória através de Clara. A primeira, com base no roteiro, consiste em um plano noturno do edifício *Aquarius* e a protagonista está a observá-lo enquanto toma água de coco no calçadão. A cena se repete no filme e se observa Clara com semblante pensativo. Ambas as cenas demonstram o apreço da protagonista pelo prédio, uma vez que ele representa as lembranças que fazem parte de sua vida. É provável que seja por isso que ela toma a iniciativa de mandar pintá-lo.

A segunda forma pode ser vista no diálogo entre Clara e Ronaldo, um amigo que

ela procura, para ajudá-la no embate contra a construtora Pinto Engenharia. Ronaldo adverte Clara, sugerindo que ela invista em uma casa nova, ao que a mulher responde: “[...] Na verdade, essa coisa toda tem me dado muita energia [...] É minha casa, eu já tenho ela [...] eu não vou sair dali...” (FILHO, 2020, p. 195-196).

Clara se mostra determinada, pois busca com tais atitudes proteger um espaço que dispõe de todas as suas lembranças, as que estão em sua consciência, atreladas à passagem do tempo, e as lembranças materiais, dispostas em seu apartamento.

Esta relação com a memória e com o tempo, como visto no tópico “As faces de Clara: a presença do tempo”, mostram que o olhar de Clara sobre a vida é impregnado de subjetividade, característica que lhe confere ousadia e coragem no enfrentamento à construtora que deseja comprar o seu apartamento, no tópico a seguir.

### ***Aquarius*: o olhar de Clara sobre a vida**

Este tópico busca mostrar como a relação entre tempo e memória favorece o protagonismo da personagem Clara. Para tanto, parte-se da ideia que quem conta esta histó-



ria é a própria protagonista, tanto no roteiro quanto no filme.

Neste sentido, Mckee (2006, p. 351) ajuda a compreender a construção de uma personagem quando afirma que a chave do verdadeiro personagem é o desejo, de modo que ele surge para a vida (vida ficcional) no momento em que o escritor tem um entendimento claro do seu desejo, o que torna possível argumentarmos que, possivelmente, Kleber Filho, no processo de construção de Clara, permitiu que ela expusesse o seu desejo em suas ações, lutar pela sua permanência no edifício Aquarius, a fim de preservar as suas lembranças, e conseqüentemente, a sua própria vida, uma vez que ela toma esse desejo como um motivo de sua existência.

No roteiro, há um conjunto de cenas nas quais os filhos de Clara passam o dia em sua casa. Entre vários assuntos triviais, sua prole tenta convencê-la sutilmente a sair do prédio, mas Clara é resoluta em sua decisão e afirma: “Eu preciso do apoio de vocês, sem o apoio de vocês eu me sinto louca [...] Essa é a casa de vocês, é a minha casa...” (FILHO, 2020, p. 169).

O desejo de permanência é expressado ainda por Clara em um “embate”, por assim dizer, que ela tem com o neto do dono construtora Pinto Engenharia, Diego, por conta

de uma queima de colchões no prédio. Diego justifica suas ações no prédio para a mulher falando de si, de parte de sua formação que ocorrera nos Estados Unidos. Clara o vê como uma vítima da falta de educação, especialmente por ele fazer parte de uma elite. Veja-se um fragmento do diálogo:

CLARA É a chamada “elite” que se diz “elite”, que se acha privilegiada, gente feito você, que teve formação de “Business”, mas não teve formação humana, não construiu caráter. Seu caráter é o dinheiro, ou seja, você não tem caráter. Como falei antes, daqui eu só saio morta

DIEGO Certo, eu prefiro lhe ouvir e lhe respeitar, dona Clara...Olhando pra senhora aqui dá pra ver que você é mesmo de uma família que deve ter dado muito duro ao longo dos anos, não é, dona Clara? Uma família de pele mais morena, dá pra ver que vocês trabalharam muito para chegar aonde estão. A senhora tem todo o meu respeito. (FILHO, 2020, p. 193).

Este diálogo acaba por retomar a classificação do filme como “subida de tom”, que fora falado no tópico “Entre o roteiro e o filme”. No filme, a atriz Sonia Braga interpreta Clara de forma ativa e imperiosa, sustentando o seu olhar em relação ao personagem Diego, interpretado pelo ator Humberto Carrão.

O filme *Aquarius* pode ser entendido como um produto cultural do Brasil relativo a um contexto sócio-histórico em que as elites se encontram sempre em um processo de ascensão social. Neste sentido, destaca-se Goliot e Vanoye (1994, p.56) que reflete sobre o filme, sendo caracterizado como reflexo ou recusa, “o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo”.

Tomando de empréstimo este pensamento de Goliot e Vanoye, podemos afirmar que é a protagonista Clara quem desenvolve, situada no roteiro e no filme, um ponto de vista sobre o Brasil contemporâneo, que é dominado, principalmente no setor socioeconômico, pelas elites.

Nessa perspectiva, nota-se a terceira e última parte do filme intitulada “O câncer de Clara”. Ao fazer referência ao câncer da protagonista, esta terceira parte representaria uma espécie de retorno simbólico da doença no sentido das investidas da Pinto Engenharia a Clara, para comprar seu apartamento.

Provavelmente é por esta razão que ao se dirigir até a Pinto engenharia, conforme o roteiro, com uma mala repleta de cupins retirados dos apartamentos vazios do prédio que Clara diz a todos: “Eu sobrevivi a um

câncer, faz mais de 30 anos. Por isso, se eu tiver que escolher, eu prefiro dar um câncer do que ter um” (FILHO, 2020, p. 215). Ao dizer isto, Clara põe a mala sobre a mesa, abre-a e espalha os cupins. Surge um plano aproximado de pedaços de madeira repletos de cupins, e em *voz off* a música “Hoje”, de Taiguara, e então o filme termina.

Vê-se que esta cena dos pedaços de madeira com cupins está no roteiro e Kleber Mendonça Filho acrescenta mais um final. Ele retoma a personagem Júlia, no começo da história namorada do sobrinho de Clara. Na cena 145 ocorre uma passagem no tempo e a ex-namorada de Tomás é vista em uma rua da França indo à casa de sua orientadora, Carole Scipion (FILHO, 2020, p. 216).

Júlia encontra outra orientanda de Scipion, Natália, e em uma conversa trivial, ambas coincidentemente notam conhecer a história de Clara Marques. Natália comenta sobre o falecimento de Clara e afirma que sua luta não deu em nada. Por conta disso, Júlia dá sua opinião a respeito do comentário de sua interlocutora, de modo a criar uma imagem sobre Clara:

150.INT.COZINHA.AP.CAROLE-DIA

Agora, vamos para um CLOSE-UP no rosto forte de Júlia, olhando para Natália





JÚLIA Hm...não sei, depende de como você vê. Eu conheci Clara durante alguns dias... Depois disso, a gente manteve contato algumas vezes, uns e-mails, mas eu terminei nunca mais vendo Clara... (Pausa) Mas às vezes eu lembro dela, do nada...Eu lembro muito bem dela...Eu não acho que “não deu em nada”. Ela viveu a vida dela, fez o que quis, como quis, do jeito que ela quis...Ela era uma mulher foda...E até hoje eu lembro daquele apartamento dela, era tão lindo... (FILHO, 2020, p. 218).

O roteiro mostra Clara em terceira pessoa, comentada por Júlia e Natália, sendo que a primeira cria uma imagem de Clara como uma mulher grandiosa, que com muita coragem e ousadia encarou a vida e os problemas. Mesmo após sua morte, Clara se torna inspiradora para mulheres como Júlia, o que deixa ver um olhar acurado sobre questões de gênero por parte do roteirista e cineasta do filme *Aquarius*.

No filme, sobretudo no final, Kleber Mendonça Filho oportuniza cenas em que a protagonista fala por si e expressa o seu descontentamento diante das investidas da Bonfim Engenharia. Ao jogar pedaços de madeira com cupim sobre a mesa com violência, Clara mostra que não deixará que suas lembranças contidas no prédio sejam destruídas. E com isso ela revela que o seu olhar diante

da vida é de resistência e luta contínua.

Além disso, a luta de Clara descortina a relação mítica que ela tem com o prédio *Aquarius*. As suas lembranças ultrapassam a monotonia do cotidiano e acabam por caracterizar o prédio e o seu apartamento como um espaço subjetivo, porque ela tem consigo, em sua memória, as histórias que ali aconteceram como uma forma de sintaxe espacial. Por isso, a prática do espaço de Clara (leia-se maneira de morar e ver) é mítica.

Em se tratando de práticas de espaço, Certeau (1998, p. 172) detecta práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, que se constituem como uma outra espacialidade: “[...] uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível”.

Dessa forma, acreditamos que as lembranças de Clara, vistas como prática estranha (em referência ao pensamento de Certeau) se insinuam constantemente sobre o “texto” da construtora, que é desenvolvido a partir de um projeto de reconstrução do prédio intitulado “Atlantic Plaza Residence”.

São estas lembranças que provavelmente impulsionam Clara a lutar pelo direito de ter sua subjetividade preservada, acima



de qualquer valor monetário, no prédio em que viveu boa parte de sua vida. E é o que a faz dividir o protagonismo da história com o edifício *Aquarius*.

## Considerações finais

Este artigo objetivou identificar de que maneira o roteiro de *Aquarius* e filme homônimo dispõem de uma relação entre tempo e memória a partir das ações da personagem Clara, interpretada pela atriz Sonia Braga.

Para tanto, alguns tópicos foram desenvolvidos: “Entre o roteiro e o filme”; “As faces de Clara: a presença do tempo”; “Clara entre o véu das lembranças”; “*Aquarius*: o olhar de Clara sobre a vida” que possibilitaram um olhar mais acurado acerca das ações da personagem.

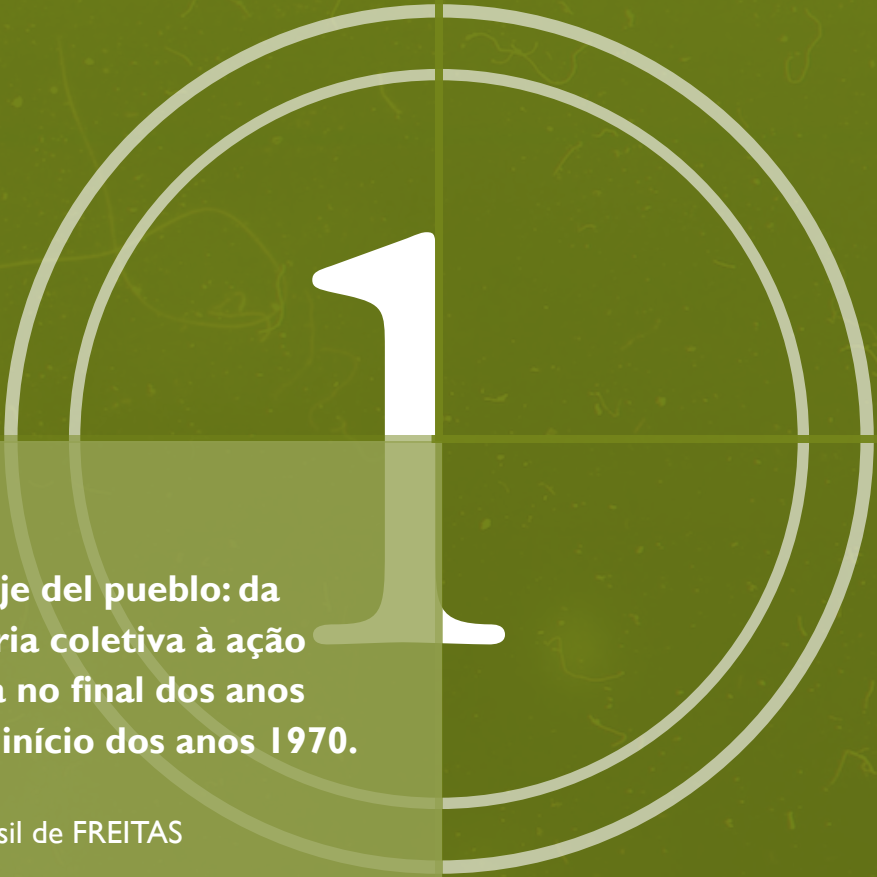
Podemos afirmar que Clara é caracterizada como uma mulher corajosa e ousada, que persiste numa luta singular pela preservação das suas memórias e das mesmas condtidas em seu apartamento, além do direito de morar no local que deseja.

Assim, tanto no roteiro quanto no filme, Clara divide o protagonismo com o edifício *Aquarius*; mostrando que a noção de morar vai muito além de simplesmente dor-

mir e comer em determinado espaço, mas se configura como a construção de outra espacialidade, na qual o morar se conjuga com o tempo, a memória e a subjetividade.

## Referências

- CERTEU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3ª edição. Editora Vozes. Petrópolis. 1998.
- FILHO, Kleber Mendonça. **Três roteiros**: O som ao redor: *Aquarius*: Bacurau. 1ª ed. Companhia das Letras, 2020.
- GOLIOT, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP. Papirus, 1994.
- MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.



**El coraje del pueblo: da  
memória coletiva à ação  
política no final dos anos  
1960 e início dos anos 1970.**

Allan Brasil de FREITAS

## El coraje del pueblo: da memória coletiva à ação política no final dos anos 1960 e início dos anos 1970

Allan Brasil de FREITAS<sup>1</sup>

### Introdução

**E** célebre a frase dos anos 1920, atribuída a Lenin por Lunatcharsky, de que “o cinema é a mais importante das artes”. Não faltaram, durante as décadas subsequentes, aqueles que fizeram eco a tal afirmação. O cinema, pensado em sua totalidade, apresenta possibilidades de interações sociais entre público e obra que dificilmente podem se dar em outras manifestações culturais e artísticas. A relação dialética entre os elementos que compõem o dispositivo cinematográfico, para além de sua dimensão estética, em sua dimensão política, e o público a quem o cinema se dirige, guarda em seu âmago potencialidades que poucas vezes foram tentadas a serem levadas a seus limites. Como já apontava Eisenstein:

<sup>1</sup> Bacharel em cinema e mestrando em comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (allan-brasil@hotmail.com)

O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as plateias de todo o mundo veem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista. Mas particularmente porque o filme, com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com ideias contemporâneas. Porém, no primeiro meio século de sua história, o cinema só explorou uma parte insignificante de suas infinitas possibilidades. [...] O cinema, a mais avançada das artes, deve estar em posição avançada nesta luta. Que ele indique aos povos o caminho da solidariedade e da unanimidade no qual devemos nos mover. (EISENSTEIN, 2002, p.11, p. 12)

Essa característica internacionalista do cinema, como bem apontado por Eisenstein, guarda em si um elemento politicamente complexo: ao mesmo tempo em que é possível tomar conhecimento das ideias dos diferentes povos, também é possível, e, em se tratando do mundo sob a ordem capitalista em seu estágio imperialista, diríamos, provável, se não inevitável, que sejamos seduzidos por ideias alheias a nossos interesses, tanto em nível de interesses nacionais quanto a nossos interesses enquanto classe. Sem querer adentrar de maneira mais consequente nos processos de disputa ideológica e de hegemonia, o que nos seria impossível dado o



espaço deste breve artigo, será preciso fazer alguns apontamentos a esse respeito mais à frente.

Porém, antes disso, retornemos à frase de Lenin. Se para ele, de fato, o cinema era a “arte mais importante”, muito dessa avaliação deve-se, podemos dizer, à grande capacidade de Lenin de fazer uma leitura objetiva e bastante acertada das necessidades imediatas da revolução recém-vitoriosa. Com a vitória na guerra civil sobre a contrarrevolução e o governo operário camponês consolidado, a tarefa que se colocava à frente dos bolcheviques era a edificação da nova sociedade socialista sobre os escombros da velha Rússia czarista. Para além da reconstrução do país, devastado pelos anos de guerra, também era crucial elevar a qualidade de vida das massas. Mas não se tratava simplesmente de criar as condições materiais para o socialismo a nível de subsistência apenas. A transformação radical das bases econômicas da sociedade também implicava uma transformação radical nas relações humanas, era preciso um trabalho de elevação da consciência política e cultural. Será nesse sentido que, ainda em 1918, será colocado como tarefa dos proletários na frente do trabalho cultural o seguinte:

Lunatcharsky assumiu a responsabilidade pela condução dos trabalhos revolucionários no campo da educação e da cultura perante o soviete em 1917. Em sintonia com as instruções do soviete, definiu em 1918 a tarefa do proletariado na frente cultural como a realização da *autoeducação proletária dos trabalhadores*, tal como enunciada por Rosa Luxemburgo e reproduzindo os termos do Programa da Proletkult – organização criada às vésperas de Outubro, por ele mesmo, juntamente com Bogdanov [...] com o propósito explícito de atuar na esfera da agitação e propaganda. (COSTA, 2018, p.26, grifo da autora)

Em um país rural e de baixíssimo nível de alfabetização como era o caso da Rússia czarista, esse processo de autoeducação necessitava de novos modelos e instrumentos, que os bolcheviques tiveram que descobrir no seu trabalho político junto às massas. Era preciso também que novos valores, não mais baseados no individualismo burguês, mas sim na cooperação e fraternidade, fossem fomentados nessa nova sociabilidade socialista que se edificava, uma nova cultura que abarcasse o que de mais positivo havia no seio da classe operária. Nesse sentido, o trabalho cultural dos revolucionários também deveria ter um elemento didático poderoso o suficiente para desenvolver entre o povo um sentido crítico em relação à própria cultura, tendo o marxismo como sua base:



(a classe trabalhadora), tem no marxismo tudo o que precisa, ou a investigação profunda e exigente dos fenômenos sociais, base da sociologia e da crítica da economia política e a culminação da concepção filosófica do mundo. Nesse sentido, o proletariado já é o herdeiro de tesouros que ultrapassam as mais brilhantes realizações do cérebro humano.[...] Que classe de marxistas-leninistas seríamos se, depois de demonstrar que em qualquer obra literária ou de arte podemos ver os fios entrelaçados da correlação de classes e da luta de classes, não estivéssemos (agora, na ditadura do proletariado) em condições de os indicar? (LUNATCHARSKY apud COSTA, 2018 p.27)

Devido à conjuntura que se apresentava à época, juntamente ao seu caráter de massas, o cinema, enquanto instrumento de agitação e propaganda revolucionária, se mostrou um poderoso propulsor dessa autoeducação dos trabalhadores pretendida pelo Estado soviético. Muitas foram as iniciativas culturais e educativas encabeçadas pelo grupo do Proletkult a utilizarem o cinema, em inter-relação com o teatro, iniciativas que tiveram, inclusive, significativa participação do futuro cineasta e teórico Sergei Eisenstein. Mas, sem dúvida, a experiência mais significativa no campo do cinema executada pelos bolcheviques foram os Kinopoezd (cine-trens), comandados pelo cineasta Aleksandr Medvedkin, que consis-

tiam de enormes vagões, que em seu interior possuíam laboratórios de revelação, edição, filmagem e projeção, e que percorriam as regiões mais remotas do território soviético, filmando junto ao povo seus hábitos, tradições e culturas, ao mesmo tempo em que levavam o programa revolucionário de educação e elevação política.

Esta breve retrospectiva introdutória, se é que podemos assim chamá-la, do papel do cinema no projeto revolucionário socialista em seus primeiros anos nos permite ter uma visão um pouco mais panorâmica das inspirações políticas do cinema do Grupo Ukamau, coletivo cinematográfico boliviano que se propôs, e propõe, a uma prática revolucionária dentro do cinema. Seguindo os passos das experiências passadas e mirando superá-las em suas potencialidades junto às massas trabalhadoras e camponesas, o Grupo Ukamau define, em linhas gerais, o cinema revolucionário da seguinte maneira:

Podemos ensayar una definición del cine revolucionario como aquel cine al servicio de los intereses del Pueblo, que se constituye em instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del Pueblo y que se propone a llegar a él. (SANJINÉS, 1978, p.38)



Central nesse entendimento de cinema revolucionário é a necessidade da luta anti-imperialista. Nesse sentido, podemos retornar à questão anterior, sobre como, através do cinema, podemos também ser seduzidos por interesses contrários aos nossos reais interesses nacionais e de classe. Sobre essa questão, o Grupo Ukamau é categórico:

Hoy está demostrado que la maquinaria militar-económica del imperialismo (las inter-relaciones entre las multinacionales, los organismos de espionaje, la maquinaria militar y la política del sistema son um todo perfectamente coherente) está vinculada e planificada con la política de instrumentalización de los medios de comunicación masiva que se dentinan por una parte ala desinformación y por otra a la formación de una ideología afin a la del sistema. Esta ideología de una sociedade individualista que no distingue en la realidad otro objetivo que la acumulación de cosas y posibilidades, sean de poder, influencia, vantaje, dinero, etc., necesita para su expación aniquilar cualquier otra ideologia opuesta política o culturalmente. Y en este último terreno la destrucción de toda resistência cultural allana el camino y la instalación de su sistema politico. (SANJINES, 1978, p.49)

Articulando a sua práxis cinematográfica nestas duas camadas da luta socialista, o movimento de liberação a nível nacional e a luta anti-imperialista a nível continental,

o Grupo Ukamau fará uma distinção entre dois momentos dentro do cinema revolucionário, um antes da liberação e outro depois da liberação, o primeiro correspondendo a um movimento de clarificação e desmistificação dos processos de exploração e representação sob a ordem capitalista, e a segunda, ao processo de mobilização para a construção do socialismo (SANJINÉS, 1978). Em ambos os estágios, o cineasta não é mais que um instrumento do povo, sendo este, em sua coletividade, o verdadeiro agente do fazer cinematográfico, daí a ideia, absolutamente primordial dentro das concepções do Grupo Ukamau, de “cine junto al Pueblo”. Essa mudança de perspectiva, em relação ao cinema convencional, também implica numa mudança de forma e conteúdo do cinema:

Un film sobre el Pueblo hecho por um autor no es lo mismo que un film hecho por el Pueblo por intermédio de un autor; como intérprete y traductor de esse Pueblo se convierte em vehículo del pueblo. Al cambiarse las relaciones de creación se dará um cambio de contenido y paralelamente un cambio formal. (SANJINÉS, 1978, p.61)

Como o leitor pode notar, através dessas observações iniciais a respeito da práxis do Grupo Ukamau, o cinema aqui, em sua potencialidade revolucionária, não é en-

tendido como um instrumento meramente ideológico ou de convencimento político. Para muito além disso, o cinema é concebido enquanto instrumento organizador da classe na sua materialidade. Aí está, no nosso entendimento, a pedra angular do cinema revolucionário. No movimento duplo de denúncia e clarificação dos mecanismos do capitalismo e do imperialismo e da integração horizontal e coletiva do povo no processo do fazer cinematográfico, há um salto qualitativo do cinema enquanto tal, passando este, desse modo, à qualidade de cinema revolucionário.

Mas eis que surge a seguinte questão: em que medida e de que modo esse cinema revolucionário se traduz em linguagem cinematográfica? Para pensarmos sobre esta questão recorreremos ao filme “El coraje del Pueblo”(1971), pois, sendo este filme, na visão dos próprios realizadores, a obra que de modo primeiro conseguiu realizar totalmente os processos, tanto estéticos quanto políticos, de um cinema revolucionário, como entendido pelo Grupo Ukamau, ele é objeto privilegiado para o estudo deste cinema e sua práxis.

Mas antes de nos debruçar sobre o filme, passemos a um breve histórico da origem do Grupo Ukamau.

## Antecedentes políticos e formação do Grupo Ukamau

Durante toda a primeira metade do século XX, a economia boliviana esteve profundamente escorada na exploração do estanho. Já em 1909 a exploração deste minério representava 40% do comércio exterior, alcançando a marca de 75% em 1949. Essa produção, entretanto, pouco contribuía para o desenvolvimento econômico do país. Em particular, por dois fatores: primeiro, os impostos cobrados pelo governo eram quase irrisórios, variando de 3 a 5%, e segundo, porque a exploração de estanho estava extremamente concentrada nas mãos de basicamente apenas três magnatas, Simon I. Patiño, Mauricio Hothschild e Carlos Aramayo. Esta configuração econômica e política tornou o Estado boliviano não mais que um mero agente intermediador entre os grandes capitais internacionais e a burguesia interna boliviana. Como resultado disso, tanto a economia nacional quanto a estabilidade institucional burguesa se equilibravam em bases profundamente frágeis. Com a crise de 29, esse equilíbrio desabou. A primeira consequência da crise política que se instaurou foi também a mais desastrosa: a





Guerra do Chaco, disputada entre Bolívia e Paraguai entre os anos de 1932 e 1935. Não nos aprofundaremos sobre a guerra por falta de espaço, basta dizer que seus efeitos foram profundos. Em 25 de novembro de 1934, o governo boliviano foi deposto pelo exército. Em 14 junho de 1935 a paz foi finalmente assinada por Tejada Sorzano, o vice-presidente empossado pelos militares. Esse desfecho trágico, de uma guerra ainda mais trágica, fez do período do pós-Guerra do Chaco um período de profunda convulsão social.

Nesse cenário, surgem duas forças políticas de destaque em oposição às oligarquias: o Partido Obrero Revolucionario (POR), de orientação trotskista, e o Movimento Nacionalista Revolucionario (MNR), de orientação nacionalista pequeno-burguesa. Esses dois partidos serão os protagonistas, junto a forças menores, da revolução de 1952. Os anos de 1940 foram de ainda maior crise que os anos 1930, com repressão brutal do governo sobre as massas populares, sendo o massacre de Catavi, em 1942, em resposta a uma greve mineira, um episódio bastante ilustrativo.

A crescente oposição ao governo, junto à intensa agitação política junto às bases do povo, desembocou na insurreição revolucionária de 1952, ocorrida entre os dias 9 e 11

de abril daquele ano. Iniciada no dia 9 pelo MNR, com movimentos conspirativos de cunho golpista, com o intento de manter as massas longe do processo, tudo indicava que a iniciativa seria derrotada, sendo que ao fim daquele mesmo dia 9, as lideranças do MNR já se movimentavam no sentido de fugir do país, frente à iminente repressão que sofreriam do governo em resposta à tentativa de tomada de poder. Foi só com a entrada das massas trabalhadoras, a partir do dia 10, mobilizadas em particular pelo POR e por outras forças revolucionárias de orientação socialista, transformando o intento golpista em insurreição popular revolucionária, que a revolução pôde lograr êxito.

O período revolucionário que se seguiu foi de grandes contradições. Por um lado, o governo revolucionário comandado pelo MNR e pela recém-fundada Central Obrera Boliviana (COB) conseguiu grandes avanços rumo à soberania nacional, como a nacionalização do estanho e a reforma agrária. Por outro, qualquer reforma que pudesse ir para além da institucionalidade burguesa rumo a uma ruptura socialista foi rechaçada brutalmente, com o uso da repressão incluso. Essa repressão afetará profundamente o outro protagonista da insurreição, o POR, que se

desestabilizará e perderá boa parte de sua influência política durante os anos 1950.

Será desse caldeirão político, das ebulições acarretadas pelo processo revolucionário de 1952, que surgirá um grupo de artistas engajados na construção revolucionária, entre eles o pintor Miguel Alandia. Essa geração ficará conhecida como a “Geração de 52”.

O novo governo dirigido pelo MNR em 1952 buscou consolidar sua imagem e sua visão nacionalista de revolução com tentativas de controle oficial sobre o mundo cultural. Uma das iniciativas neste campo foi incentivar artistas dispostos a tematizarem o nacionalismo a partir das imagens das comunidades indígenas milenares das camadas populares. Convencionou-se chamar os artistas envolvidos ou próximos deste projeto de Geração de 52, que em comum possuíam o propósito explícito de *fazer de sua arte um veículo de intervenção na vida política.*” (ANDRADE, 2011, p.214, grifo nosso)

Essa geração servirá de inspiração para um grande número de jovens artistas, entre eles Jorge Sanjinés, que, por volta de 1958, se aproxima deste grupo, dando início a sua atuação no cinema engajado. Em 1959, junto de Oscar Soria e Ricardo Rada, Sanjinés fundará o grupo de cinema Kollasuyo, mais tarde renomeado para Grupo Ukamau, nome retirado do primeiro longa-metragem

realizado pelo grupo: “Ukamau”, lançado em 1966 e que teve um profundo impacto nacional.

Em relação à revolução de 1952, a perda de base social, como resultado da repressão, e a crescente pressão internacional exercida pelos E.U.A, levarão o processo revolucionário a recuar em seu programa político cada vez mais nos anos seguintes, sendo encerrado de uma vez por todas pelo golpe de estado comandado pelo general René Barrientos contra o governo eleito de Paz Estenssoro em 1964.

No decorrer da década de 1960, em particular após 1967, ano da morte de Ernesto Che Guevara nas selvas bolivianas, as posições e a práxis do Grupo Ukamau se radicalizarão e seu comprometimento com a revolução socialista se tornará ainda mais aguerrido. Será também nesse período que sua concepção de um cinema revolucionário se cristalizará, tendo como resultado de sua práxis o filme “El coraje del Pueblo” (1971). Não faremos aqui uma análise pormenorizada do filme, nos deteremos somente na sequência de abertura deste, mas poderemos ainda assim, cremos nós, extrair alguns entendimentos dos processos presentes nele.



## El coraje del Pueblo: da memória coletiva à ação política

O filme “El coraje del Pueblo” tem como foco a reconstituição dos eventos imediatamente anteriores ao acontecimento conhecido como “massacre da noite de San Juan”. Em 1965, René Barrientos, como forma de tentar esmagar a resistência operária mineira aos decretos promulgados em maio de 1965, que reduziam em 40% os salários destes, declara a ocupação militar de todo território mineiro e coloca a COB e todos os sindicatos e partidos de oposição na ilegalidade. Em 1967, as mobilizações mineiras são retomadas de forma intensa e, nas minas de Catavi e Siglo XX, é declarada uma greve de 24 horas. Os dirigentes mineiros então decidem marcar uma plenária para os dias 25 e 26 de junho, a fim de discutir uma pauta de reivindicações, para além da questão da guerrilha, que já se instaurara no país, sob o comando de Che Guevara. Os sindicatos mineiros já haviam arrecadado fundos para a guerrilha, e havia expectativas de sua integração na luta armada em desenvolvimento. O exército, porém, alertado desse movimento da parte dos mineiros, decide impedir a mobilização por meio de um ataque surpre-

sa às vésperas da realização da plenária. Com os mineiros desarmados e despreparados, o resultado deste ataque foi um massacre com um número desconhecido e vítimas.

Usando o testemunho dos sobreviventes deste massacre, bem como dos familiares e amigos das vítimas, para além da experiência coletiva a que passou toda a comunidade, o filme, em seu encadeamento de situações históricas com a intervenção ativa dos participantes reais destes eventos, tenta fazer vir à superfície a relação dialética entre os diversos fenômenos e desencadeamentos econômicos e políticos, eliminando dessa maneira as distorções ideológicas e, através da síntese, chegar a um esclarecimento das reais causas do que é mostrado.

[...] se empleó un método reconstructivo que tenía un principio similar al de las leyes de la dialéctica: la de los cambios cuantitativos en cualitativos, y entonces, por medio de una cadena de saltos de una situación histórica a otra, se establecía la conexión secreta, la lógica interna, la interrelación del fenómeno histórico que aparecía deformado en su exterior por la superposición de elementos anecdóticos, que em síntesis eran eliminados, para llegar así al esclarecimiento. Pero toda esta estructura que eliminaba las limitaciones y los vicios de la argumentación era a su vez respaldada por la intervención presente y viva de los propios protagonistas y testigos de los hechos que

autointerpretaban sus experiencias, dando de esta manera el toque de irrefutabilidad documental. (SANJINÉS, 1978, p.22)

O filme, finalizado em 1971, trata de maneira mais pormenorizada de um evento contemporâneo à sua realização, o massacre da noite de San Juan, ocorrido em 1967, porém, no seu escopo de conjugação da memória de luta da comunidade mineira, ele trata de trazer para aquele presente uma série de outros momentos de mobilização, e neste movimento, o filme denuncia como cada uma dessas mobilizações foi esmagada pela ação da burguesia. Logo nos primeiros momentos do filme, somos transportados para 1942, em meio a uma manifestação de trabalhadores. Trata-se da greve mineira ocorrida em Catavi e brutalmente reprimida pelo exército a mando dos barões do estanho, em particular Simon. I. Patiño. Surgem na tela letreiros com os dizeres: “los hechos de esta película son verídicos, su reconstrucción se apoya en testimonios e documentos”. Intercalam-se imagens da manifestação mineira e de soldados, que esperam de maneira apreensiva a aproximação da massa trabalhadora. Os gritos das reivindicações se intensificam e o moral da manifestação se eleva. É nesse momento que, de modo inadvertido e sem provocações, o exército

dispara contra a multidão mineira. O desespero se instala. Em meio a gritos e choros, a multidão se dispersa deixando para trás seus mortos. O exército, então, visando escamotear o número de vítimas do massacre, joga os corpos em valas coletivas. Em meio a isso, começam a soar fortes tambores, que tratam de acentuar a barbárie que acabara de ocorrer. Surge um novo letreiro: “El gobierno boliviano presionado por la empresa minera Patiño, ordeno al exército abrir fuego sobre la multitud de obreiros que exigen aumentos de salários: 400 muertos, más de 1.000 heridos.”. Corte seco para a foto de Simon Patiño, com a legenda: “Personas responsables: Simon Patiño, Dueño de las minas”. Em seguida, corte seco para a foto de Pedro Arce, com uma legenda com seu nome e seu cargo, ministro de governo. Por último, corte seco para a foto do presidente boliviano à época, o general Enrique Peñaranda. A isto se seguem mais casos de repressão governamental, dessa vez só como sequência de fotos de tais repressões, sempre seguindo a essas, as fotos e os nomes dos responsáveis: Potosí, 28 de janeiro de 1947, número de mortos desconhecido; Siglo XX, 28 de maio de 1949, 80 mortos e 115 feridos; Vila Victoria – La Paz, 18 e 19 de maio, 200 mortos e 450 feridos; Sora, 28 de outubro de 1964, o exército bom-



bardeia a zona mineira, número de mortos desconhecidos; imagens da ocupação militar da zona mineira em maio de 1965, número de feridos desconhecido, 800 mortos; e por fim, Llalagua, setembro de 1965, 105 feridos 32 mortos. Tudo sublinhado pelo som forte e ritmado de tambores.

Já nesta sequência inicial, o filme faz um movimento duplo em sua construção didática: de um lado, denuncia os arranjos entre a burguesia e o governo, evidenciando como este é sujeito direto dos designios daquela, tomando o cuidado de não apenas nomear os responsáveis pelo esmagamento do povo, como também de mostrar-lhes a cara, para que a névoa ideológica em torno das estruturas do sistema capitalista seja dissipada, desmontando o caráter abstrato do Estado, demonstrando assim que este é peça no domínio direto de classe e que esta classe, a burguesia, tem nome e sobrenome. O segundo movimento é o da rememoração, do resgate das memórias coletivas das comunidades. Não há um único ator durante o filme inteiro. Todas as pessoas que participam de sua construção são moradoras da própria comunidade. No processo de reconstituição dos acontecimentos representados pelo filme, na ação criadora do povo, abre-se espaço para a espontaneidade de experiências popu-

lares ao qual este cinema revolucionário almeja. O desenrolar das sequências, que não são planejadas a priori, mas, pelo contrário, são deixadas ao mando da multidão de trabalhadores, ali reunidos, que criam os diálogos e gestos no próprio movimento da memória que ali se evoca, dá corpo vivo a experiência passada da comunidade. A câmera, nessa situação, se coloca no mesmo ponto de vista desta, participando como uma testemunha a mais dessa experiência.

Al eliminarse la verticalidad propia del cine concebido a priori, se daba paso y se abrían las puertas a una participación real del Pueblo em el proceso de creación de una obra que ataña a sua historia y destino.[...] La cámara tenía, por lo tanto, que jugar un papel de protagonista a sua vez, debía situarse em los puntos de vista de los participantes y participar como um testigo a más. (SANJINÉS, 1978, p.23)

Nesse sentido, a forma do filme se adequa ao conteúdo. A linguagem cinematográfica no cinema revolucionário, como entendido pelo Grupo Ukamau, deve ser uma linguagem que desencadeie a reflexão e o pensamento crítico, de modo que utilizar as formas canônicas do cinema convencional burguês não é possível, uma vez que, em seu entendimento, a linguagem empreendida por esse cinema, a linguagem do imperialis-

mo mesmo, visa o exato oposto, ou seja, a mistificação dos processos políticos e econômicos, bem como o embrutecimento cultural das massas. Isso não implica um abandono de possibilidades estéticas mais elevadas em proveito de uma suposta maior clareza dos objetivos políticos do filme, muito pelo contrário. Caso assim o fosse, o cinema revolucionário não seria mais que um panfleto em forma de filme. Nesse sentido, a beleza estética aqui deve ser usada como um meio para o objetivo político.

El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo sino como medio. Esta proposición implica la relación dialéctica entre belleza y propósitos, que para producir la obra eficaz debe darse correctamente. [...] La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila na dinámica ideológica del contenido y sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor. (SANJINES, 1978, p. 57)

Desse modo, através do uso de planos sequência, com pouca interferência de cortes, e planos abertos, em que a comunidade é entendida em sua totalidade, e rejeitando o uso extenso do primeiro plano, tão comum no cinema convencional, o filme traduz a cosmovisão da comunidade tradicional in-

dígena para a linguagem cinematográfica. A memória coletiva de uma comunidade só poderia ser representada através da linguagem própria da comunidade a que ela pertence, no caso de “El coraje...”, as comunidades mineiras e campesinas.

A memória e a história que se evoca nessa sequência é a história dos vencidos. É a reminiscência coletiva, expressa nos indivíduos do presente, que, ao se vincularem historicamente com as lutas das gerações passadas, devem agora cumprir a tarefa da libertação. Como coloca Benjamin:

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações derrotadas. (BENJAMIN, 1987, p.228)

Ainda em diálogo com Benjamin:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele foi de fato”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso (BENJAMIN, 1987, p.224)

Perceba que estes processos transcendem a estrutura narrativa do filme. Não há aqui uma relação meramente obra/público, que já se desintegra pelas próprias características de produção. Há também um processo de auto-organização dos trabalhadores que participam da ação do fazer filmico. Pela reconstituição da memória em ato encenado, sem a interferência de um “autor”, como entendido na concepção burguesa de cinema, a intervenção dos trabalhadores, ao compreenderem os objetivos políticos a que almejava o filme, passa a uma postura consciente militante.

En la filmación de *El coraje del Pueblo* muchas escenas se plantearon em el lugar mismo de los hechos discutiendo con los verdaderos protagonistas de los acontecimientos históricos que estábamos reconstruyendo, los que em el fondo tenían más derecho que nosotros de decidir como debían reconstruirse las cosas. Por otra parte, ellos las interpretaban con una furza e una convicción difícilmente alcanzables por un actor profesional. Esos compañeros no solamente querían transmitir sus vivencias com la intensidad que tuvieron sino que sabían cuáles eran los objetivos políticos de la película, y su participación se hizo por eso militancia. Tenían clara conciencia de cómo iba a servir la película llevando la denuncia de la verdad por todo el país y se dispusieron a servirse de ella como un arma. (SANJINÉS, 1978, p.63, grifo do autor)

Esta breve análise da sequência inicial de “El coraje del Pueblo”, à luz dos desenvolvimentos teóricos do Grupo Ukamau, deve ser entendida como uma mera introdução aos conceitos elaborados por estes. Nesse sentido, para um entendimento mais consequente do cinema revolucionário, será necessário um estudo mais sistemático da práxis do Grupo Ukamau, o qual pretendemos desenvolver no futuro breve, porém, no que tange este artigo, nos limitamos por aqui.

### Considerações finais

O leitor deve ter notado que em momento algum do texto precedente nomeamos os realizadores de “El coraje del Pueblo” individualmente, sempre recorrendo ao coletivo, nesse caso o Grupo Ukamau. Isso se deu de maneira deliberada. Como já apontado anteriormente, a práxis do cinema revolucionário submete o indivíduo do diretor (e nisso, também, o do roteirista), ao papel de mero meio de transmissão dos intentos do povo. Nisso está um elemento importantíssimo deste cinema que, infelizmente, não chegamos a discutir durante a análise: a concepção de um cinema coletivo. Nas palavras do próprio grupo:

[...] el cinema revolucionário no puede ser sino colectivo em su más acabada fase, como colectiva és la revolución. El cine popular, cuyo protagonista fundamental será el pueblo, desarrollará las historias individuales cuando éstas tengan el significado de lo colectivo, cuando estén integrados a la historia colectiva. El héroe individual debe dar paso al héroe popular, numeroso, cuantitativo, y en el proceso de elaboración este héroe popular no será solamente un motivo interno del film sino su dinamizador cualitativo, participante y creador. (SANJINÉS, 1978, p.61)

A busca por esse herói coletivo se insere justamente num embate ideológico mais amplo, que denota a conjugação de novos signos e a novas relações dos signos populares. Isso significa dizer que é necessária uma mudança de base subjetiva rumo à uma superação da subjetividade burguesa, individualista e atomizada, para uma subjetividade coletiva e comunitária. Mas essa mudança só pode se dar na medida em que também mudem as bases econômicas que estão em sua estrutura, pois o caráter de toda cultura é definido pela divisão social do trabalho que constitui sua base (LUKÁCS, 2021).

Portanto, não há de se falar em cinema revolucionário se este cinema não esteja integrado, isto quer dizer, organizado politicamente, na luta revolucionária real, junto aos sindicatos, partidos, e demais organizações

da classe operária, ainda que não vinculado diretamente às diretrizes destas organizações.

Ainda que, com o distanciamento histórico e o devido balanço crítico, a experiência do Grupo Ukamau dos fins dos anos 1960 e início dos 1970 tenha um nível de otimismo um tanto exagerado e uma confiança na eclosão revolucionária que não se concretizou, é de vital importância, a nosso ver, tal experiência, pois há nela elementos riquíssimos para pensarmos o cinema enquanto instrumento mobilizador da classe trabalhadora.

Desse modo, cabe aos revolucionários de hoje, que fazem do cinema um campo de luta, empreender um estudo sistemático e crítico dessa experiência, e extrair dela, assim como de outras experiências verdadeiramente revolucionárias, as lições necessárias pra o avanço da causa revolucionária, à pena de nos vermos a tentar inventar a roda mais uma vez.

## Bibliografia

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. Arte, cultura e revolução. In: ANDRADE, Everaldo de Oliveira. Bolívia: Democracia e Revolução: A comuna de La Paz de 1971. 1. ed. São Paulo, SP: Alameda, 2011. cap. 10, p. 213-220.





\_\_\_\_\_. A revolução boliviana. 2. ed. São Paulo - SP: Editora Unesp, 2007. E-book Kindle.

BENJAMIN, Walter. Ensaios Sobre Brecht. 1. ed. São Paulo SP: Boitempo, 2017.

\_\_\_\_\_. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. 3. ed. São Paulo SP: Brasiliense, 1987. v. 1

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

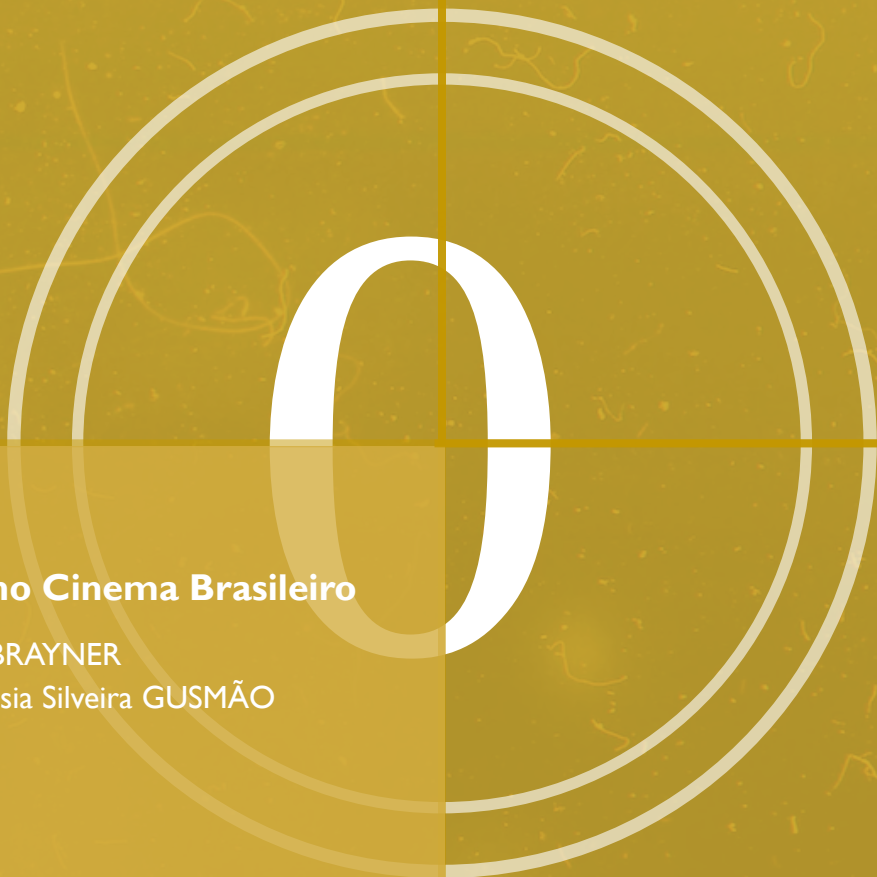
\_\_\_\_\_. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EL corage del pueblo. Direção: Jorge Sanjinés. Produção: Walter Achugar e. Intérprete: Edgardo Pallero. Roteiro: Óscar Soria. Bolívia: Grupo Ukamau, 1971. DVD.

ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; BOAS, Rafael Villas (org.). Agitprop:: Cultura política. 1. ed. São Paulo - SP: Expressão Popular, 2015.

LUKÁCS, György. Democracia e cultura. In: LUKÁCS, György. A responsabilidade social do filósofo. 1. ed. São Paulo, SP: LavraPalavra Editorial, 2021. p. 140-158.

SANJINÉS, Jorge; UKAMAU, Grupo. Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo. 1. ed. Argentina: Siglo XXI, 1979.



## **O Sertão no Cinema Brasileiro**

Ronny Vieira BRAYNER

Milene de Cássia Silveira GUSMÃO

---

## O Sertão no Cinema Brasileiro

Ronny Vieira BRAYNER<sup>1</sup>

Milene de Cássia Silveira GUSMÃO<sup>2</sup>

### I - Introdução

**A**o pensarmos na palavra sertão é praticamente impossível desassociá-la das imagens e discursos presentes em músicas, peças de teatro, nas artes plásticas, na literatura, teledramaturgia, no jornalismo e de forma substancial no cinema. A região, que tem a caatinga como bioma, está presente nos estados da Bahia, Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e também em Minas Gerais. Para além da paisagem física, durante décadas significados foram adicionados à ideia da região e vieram a compor a sua identidade, transformando essa paisagem em um território simbólico. Mas quais seriam estes símbolos? Segundo o historiador Durval Muniz

de Albuquerque Júnior (2011), um dos aspectos da simbologia relacionada ao sertão é a concepção de berço das verdadeiras raízes do país: “O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso” (p.67).

Na visão de Albuquerque Júnior (2011) através das artes e da cultura o sertão se transformou em imagem-força e que nessas imagens estão conjugados elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, assim como fatos históricos do país, como a interiorização, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as secas, os êxodos dos nordestinos, etc. Por estas características históricas, geográficas e culturais o sertão então remeteria “[...]ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes. (ALBUQUERQUE, 2011, p.67).

Neste aspecto, mais especificamente nos filmes, os fatos históricos se misturam à ficção e estão presentes nas obras referências à guerra de Canudos, ao líder messiânico Antônio Conselheiro, à religiosidade, ao movimento do cangaço, à luta pela sobrevivência dos sertanejos em meio à seca e à fome, o

---

1 Mestrando em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. E-mail: ronny.brayner@gmail.com

2 Doutora em Ciência Sociais pela UFBA. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, ambos da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. E-mail: milene.gusmao@uesb.edu.br



fenômeno migratório dos sertanejos, assim como os modos de vida característicos das regiões de caatinga contendo os atributos próprios da cultura em relação ao sotaque, às vestimentas, à culinária, às relações sociais e de trabalho. Ao pensarmos na longa duração destes símbolos que são identificados como pertencentes ao espaço do sertão, refletimos que a fixação da identidade do espaço no imaginário popular vem se retroalimentando desde que os seus símbolos são permanentemente lembrados, reconhecidos e reproduzidos há décadas no cinema nacional e nas outras artes.

Sendo o cinema uma prática cultural capaz de movimentar milhares de pessoas para as salas de exibição ou até mesmo prendê-las frente à televisão dentro de casa, entendemos que a vasta produção de filmes com a temática do sertão foram fundamentais para este movimento de formação identitária das regiões de sertão, assim como a popularização da mesma no imaginário social. Observamos que nos filmes estão presentes uma construção de sentidos em relação à paisagem da caatinga e as características culturais e sociais próprias das regiões de sertões, em uma mistura do histórico com o ficcional produzido pelo cinema.

A reminiscência desta temática no cinema brasileiro acabou criando uma tradição fílmica no país. Analisando essa relação entre memória e identidade concordamos com o pensamento do sociólogo Joël Candau (2019) que afirma que ambas, identidade e memória, estão indissoluvelmente ligadas e se reforçam mutuamente:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (CANDAU, 2019, p. 16)

Além da importância artística, uma característica a se destacar é que nos filmes sobre o sertão é comum estarem presentes temas que refletem e debatem as mazelas sociais brasileiras encarnadas no espaço sertanejo e suas cidades rurais, interioranas e vistas como distantes do desenvolvimento. Para o crítico de cinema Luiz Zanin Orichio (2003), a favela e o sertão se tornaram as principais “cenas” de observação do país pelo cinema. Segundo o autor: “Da articulação desse olhar, esperava-se, viria um paradigma do real brasileiro, um laboratório sociológico no qual seriam observáveis, *in vitro* e *in vivo*,



as contradições que organizam o funcionamento do país” (ORICCHIO, 2003, P.96).

Com base nos filmes, na historiografia e na crítica de cinema, buscaremos neste artigo compreender as condições que possibilitaram relevância à temática do sertão como uma questão fundamental à constituição do cinema brasileiro, a exemplo de algumas das principais obras e diretores, assim como o legado para a sétima arte do país. Para tal, iremos trazer o contexto cinematográfico do Brasil e as motivações dos cineastas no momento em que o sertão e os seus personagens passaram a figurar com frequência e destaque no cinema nacional.

## 2 - O Contexto Histórico do Cinema Brasileiro

O cinema chegou ao Brasil em 1896, no Rio de Janeiro, sendo que nesta primeira fase os filmes importados eram exibidos de forma itinerante e com grandes dificuldades geradas pela falta de estrutura da energia elétrica na então capital do país, assim como nas outras cidades, como afirma o crítico de cinema Bernardet (2007). Só a partir de 1907 que o comércio cinematográfico começou a crescer no país e passaram a surgir salas de cinema, principalmente no Rio de Janeiro e

em São Paulo. Este crescimento de estrutura de exibição incentivou a importação de filmes estrangeiros, ao mesmo tempo que a produção cinematográfica brasileira se desenvolvia aos poucos com a realização de curtas-metragens. Neste momento, foi fundamental a participação de imigrantes italianos tanto na parte técnica do cinema, como no sentido comercial para investimentos. (BERNARDET, 2007).

Dentre os anos de 1908 e 1911 a produção de filmes no Brasil teve um salto qualitativo e quantitativo, este período ficou conhecido como a “Bela época” do cinema brasileiro. Os filmes deste período iam desde gêneros cômicos, passando por obras que reconstituam crimes famosos da época. Contudo, como afirma Bernardet (2007), “Essa idade de ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados” (p.11). É neste momento histórico que os filmes brasileiros passam a ser escanteados, enquanto as produções estrangeiras começam a dominar as salas de cinema do país e também a preferência do público.

O Brasil tornou-se um grande exibidor de filmes estrangeiros e viu o número das

suas produções decair vertiginosamente, sendo que de 1912 até 1922, a média de produção anual brasileira foi de 6 filmes, só voltando a crescer a partir de 1925 no período que abarca os chamados ciclos regionais do cinema brasileiro (BERNARDET, 2007). Dentre as principais dificuldades relacionadas ao desenvolvimento do cinema no Brasil estão as questões estruturais e financeiras. O Brasil não dispunha de uma estrutura de estúdios e logística de indústria cinematográfica como havia nos Estados Unidos e na Europa.

Aliado a essas problemáticas citadas, havia toda uma dificuldade para se conseguir os equipamentos necessários para as filmagens, já que tanto as câmeras como as películas deviam ser importadas e custavam um alto valor. Com equipamentos de primeira e uma indústria cinematográfica estabelecida, os filmes estrangeiros acabaram por dominar a preferência do público e se tornaram a grande maioria dos filmes exibidos pelos cinemas do país. Buscando tentar sobreviver nesta briga desigual, muitas produtoras brasileiras adotaram a tática de fazer filmes tendo como base gêneros de sucesso estrangeiros como o *western*, o policial ou o musical.

Em um primeiro momento, essa fórmula atingiu o seu objetivo, primeiramente

com os filmes realizados pela companhia cinematográfica Cinédia, que dentre outros gêneros, também produziu as comédias musicais que caíram no gosto do público, como destaca o historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (1996):

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchada” (GOMES, 1996, p.73)

Vale destacar que grandes nomes do cinema nacional surgiram neste período, como Oscarito, Grande Otelo e Carmem Miranda. A produtora carioca Atlântida, fundada em 1941, também produziu e distribuiu uma grande quantidade de filmes de chanchada durante a década. Contudo, essa fórmula por si só não garantiria a autossustentabilidade do cinema brasileiro tendo em vista que o sucesso dos filmes norte-americanos, por exemplo, não estava relacionado apenas aos gêneros e temáticas dos filmes, mas a uma série de fatores. Dentre as causas para o domínio do cinema norte-americano podemos citar o fato deles terem desenvolvido uma estrutura de distribuição eficiente,



o que não havia no Brasil (BERNARDET, 2007). Outro fator a ser considerado é que nestes anos de produção de filmes visando intrinsecamente a parte comercial houve um detrimento de obras artísticas e com temáticas brasileiras.

Segundo Paulo Emílio Sales Gomes (1996), estas décadas de domínio do gênero chanchada nos filmes brasileiros foram o “[...]resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos.” (p.74). Contudo, como destaca Gomes (1996): “O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos. (p.74)”. Com o fim do período das chanchadas o cinema brasileiro novamente entrou em uma encruzilhada nas suas produções. É neste contexto de baixa das produções brasileiras, além do domínio dos filmes estrangeiros no país, que a partir da década de 1950 o cinema do Brasil começa um dos seus ciclos mais importantes e que conta com o sertão como um dos principais espaços.

## 2.1 - Década de 1950: em busca de uma temática brasileira nos filmes

Analisando a cinematografia brasileira, é possível perceber que a partir da década de 1950 tem início de forma substancial a tradição da realização de filmes contendo o sertão como paisagem, e, de certa forma, como um personagem da trama. De forma geral, nestes filmes que levaram o sertão às telonas algumas temáticas se tornaram recorrentes, como: o cangaço, a religião (muitas vezes representada pelo fanatismo), o debate sobre a seca, a extrema pobreza e as desigualdades sociais gritantes vistas no ambiente sertanejo. Essas temáticas, que já estavam presentes na literatura regional, foram replicadas e ampliadas no cinema. Neste aspecto, dois filmes que marcam o início da tradição filmica do sertão no cinema brasileiro optaram por abordar manifestações do cangaço e também da religiosidade dos sertanejos, são eles as obras “O Cangaceiro” e “O pagador de promessas”.

Lançado em 1953, “O Cangaceiro” foi o filme de maior sucesso de bilheteria da produtora paulista Vera Cruz. Com base no contexto citado no tópico passado, a Vera Cruz tinha a intenção de realizar fil-

mes com temáticas nacionais, porém com a qualidade vista nos filmes de Hollywood. Neste sentido, a produtora investiu em equipamentos, criou estúdios e trouxe técnicos estrangeiros. O filme “O Cangaceiro” é de autoria do diretor Lima Barreto e contém diálogos escritos pela autora nordestina Rachel de Queiroz. Com uma longa história no nosso cinema, o cangaço já havia aparecido em filmes realizados no Nordeste nas décadas de 1920 e 1930, quando o fenômeno do cangaço ainda existia (BERNARDET, 2007). Contudo, é a partir da década de 1950 com o lançamento do filme de Lima Barreto que o gênero passou a figurar de forma constante nas produções brasileiras.

Para o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (2007), é com “O Cangaceiro” que tem início o ciclo do gênero cangaço no cinema brasileiro, principalmente voltado para o chamado cinema comercial. Além disso, o autor compreende que a temática do cangaço oferece um material de primeira qualidade para o cinema que busca representar o marginalismo brasileiro sem implicações sociais, tendo em vista que a temática foi utilizada diversas vezes para filmes puramente de aventuras:

É, no entanto, Lima Barreto, com *O cangaceiro* (1953), filme de aventuras realizados no interior do estado de São Paulo, quem inaugura o ciclo e delinea os principais traços que ficarão caracterizando o cangaceiro no cinema comercial. Numa visão romantizada da história, o cangaceiro é em geral filho do camponês, que, para vingar uma ofensa praticada por um proprietário de terra ou pela polícia, se torna bandido: passa a viver da violência; agregam-se a ele outros que, por motivos similares, não podem continuar a aceitar as condições de vida que são as do camponês nordestino. (BERNARDET, 2007, p.59)

Uma das críticas em relação ao filme é que “O Cangaceiro” foi filmado em São Paulo e no seu elenco estavam atores do Sul e Sudeste do país sem o sotaque típico e as características físicas das populações das regiões de sertões. Contudo, Lima Barreto tentou trazer ao filme os aspectos ambientais e culturais do sertão que já haviam sido abordados na literatura através de obras como “Os sertões” (1902), de Euclides da Cunha, “Vidas Secas” (1938), de Graciliano Ramos e nas obras do escritor regional Franklin Távora, que continha livros que falavam sobre o movimento do cangaço e suas características próprias.





Figura 1 - Frames de "O Cangaceiro" - 1953- Lima Barreto.



Na busca de uma certa aproximação com a paisagem da caatinga, Lima Barreto utilizou imagens com planos abertos e closes da vegetação seca com a presença dos cactos, além das características arquitetônicas de cidades tipicamente do interior nordestino, e a reprodução de falas, músicas e modos de viver associados à cultura sertaneja. “O Cangaceiro” fez grande sucesso de bilheteria com um público superior a 800 mil pessoas, e obteve, de modo geral, críticas positivas no Brasil e também fora do país ao ser o primeiro longa brasileiro premiado como melhor filme de aventura no importante festival de *Cannes*, na França.

O sucesso do filme acabou por criar um gênero que ficou conhecido como “*Nordestern*” pela semelhança das características do filme com o *Western* norte-americano, como destaca Ismail Xavier (2019): “Os deslocamentos em amplos espaços, a paisagem rude e quase desértica, a perseguição implacável, a violência grupal e os duelos de feição cavalheiresca constituem matéria em comum.” (XAVIER, 2019, p.168). Nos anos seguintes vários filmes foram produzidos com a temática de cangaceiros nos moldes do faroeste, só que situado no sertão. Este estilo de filme foi visto em obras como: “A morte comanda o cangaço” (1960) e “Lampião, rei do Cangaço” (1963), ambas do

diretor Carlos Coimbra, “Três cabras de Lampião” (Aurélio Teixeira, 1962), o “Nordeste sangrento” (Wilson Silva, 1962).

Além do cangaço, como citamos, outro tema em comum nos filmes sobre o sertão é a religião. Não por acaso, muitos dos personagens que aparecem em obras clássicas sobre o universo sertanejo são beatos, padres, camponeses humildes e religiosos, além de líderes messiânicos. Um dos filmes de maior sucesso com esta temática foi “O pagador de Promessas” (1962), de Anselmo Duarte. Assim como “O Cangaceiro”, o filme também teve uma boa repercussão internacional, vencendo o prêmio Palma de Ouro, em *Cannes*. O filme narra a saga de um humilde camponês conhecido como Zé do Burro para cumprir a promessa de carregar uma cruz do campo até a igreja da cidade.



Figura 2 - O pagador de promessas – 1962 – Anselmo Duarte.

O pedido de camponês era que seu burro fosse curado após ter sido vítima de um raio, porém a promessa foi realizada em um terreiro de candomblé que tinha a imagem de Santa Bárbara, que na religião candomblecista corresponde ao orixá Iansã. Devido ao preconceito religioso, o padre Olavo, pároco da igreja da cidade, o proíbe de entrar na igreja e cumprir a sua jornada. Em “O pagador de promessas” estão presentes temas como a religiosidade forte e supersticiosa do sertanejo, os contrastes entre os modos de vida urbano e rural, assim como o debate das relações de poder entre a igreja, a política e a sociedade relacionadas ao ambiente do sertão.

Outro aspecto interessante presente em “O pagador de promessas” é que o filme também aborda as tensões religiosas que se estabeleceram no Nordeste com o temor da igreja e também dos fazendeiros da possibilidade do surgimento de novos líderes messiânicos, como Antônio Conselheiro, de Canudos. Essa temática do messianismo se faria presente em diversas obras do universo sertanejo no cinema, sendo “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, o filme que abordara a situação de forma mais impactante.

## 2.2 - 1960: Cinema novo e a Tríade do Sertão

O Cinema Novo sem dúvidas é um dos movimentos mais importantes do cinema, não apenas no Brasil, como no mundo. Filmes fundamentais deste movimento tiveram o sertão como ambiente. Porém, antes de falar do surgimento do Cinema Novo, é importante citarmos uma obra em especial que teve grande influência nas produções que seriam realizadas dentro da perspectiva “cinemanovista”. O filme em questão foi “Aruanda”, do ano de 1960, dirigido pelo paraibano Linduarte Noronha. O filme em questão é um documentário de curta-metragem que mistura elementos de ficção com realidade no universo sertanejo. Com baixíssimo orçamento para a sua produção e com uma câmera emprestada, Linduarte Noronha conseguiu transportar para a tela o cotidiano de remanescentes de um quilombo, localizado no interior do Nordeste.

No documentário vemos a jornada de uma família entre plantios, andanças e a produção de cerâmicas por parte dos moradores em meio à paisagem do sertão com as características da caatinga. Segundo o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (2007), o



diretor Linduarte Noranha: “[...]dava uma resposta das mais violentas às perguntas: que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição? (p.36)”. Para Bernardet (2007), as deficiências técnicas vistas no documentário não o tornavam primitivo, como fora chamado à época, na realidade a insuficiência técnica, por causa dos equipamentos, concedia à obra um forte poder dramático e agressivo. Neste sentido, Aruanda é vista como uma das mais influentes obras para o Cinema Novo que viria logo a seguir.

O apogeu do sertão na história da cinematografia brasileira sem dúvida foi no Cinema Novo. As obras: “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), dirigida pelo baiano Glauber Rocha, e “Os Fuzis” (1964), de Ruy Guerra estão imortalizadas como clássicos do nosso cinema. Nestes filmes, que ficaram conhecidos como “trilogia do sertão” do Cinema Novo, temos a visão crítica dos diretores que colocaram cidades do interior do Nordeste para representarem suas visões em relação às mazelas brasileiras, como a fome, violência, injustiças, a seca e as desigualdades sociais.

Segundo Luiz Zannin Oricchio (2003), o sertão fora escolhido pelos cineastas do Cinema Novo como o lugar em que seria encenada a luta de classes sendo essa problemática demonstrada na relação entre os camponeses e os latifundiários presente nos filmes do movimento. Com o sertão representando esse espaço de lutas e tensões, ele foi retratado nos filmes do Cinema Novo de forma dura e cruel, da terra rachada pela seca, do sol que castiga, da sua aridez e com uma vegetação escassa que não dá frutos. Outra característica e contribuição importante do Cinema Novo foi a renovação da linguagem cinematográfica brasileira através da criação de uma estética própria. Os cineastas do movimento buscaram trazer uma ruptura em relação ao cinema de entretenimento que estava sendo realizado no país, principalmente as chanchadas e os filmes importados dos Estados Unidos.

Por conseguinte, o sertão e os seus personagens foram fundamentais para as intenções dos cineastas do movimento, tendo em vista que o protagonismo nos filmes realizados por eles estava com humildes camponeses, vaqueiros e famílias que se viam cercadas de dificuldades para a própria subsistência. Esse protagonismo é visto em Fabiano e sua família de retirantes no clássico

“Vidas Secas”, no vaqueiro Manuel e sua esposa Rosa em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, além da população humilde e castigada pela fome e a seca em “Os Fuzis”.

O autor Paulo Emílio Sales Gomes (1996) observa essa opção escolhida pelo movimento Cinema Novo de retratar as feridas do país: “A significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual, sonora, contínua e coerente, da maioria

absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos.” (p. 103). Esta imagem visual e sonora passou a ser conhecida como “estética da fome” e tinha como características a negação das técnicas de imagem, montagem e som, principalmente do cinema hollywoodiano, tendo como preferência a utilização de uma fotografia mais natural e rústica, que pudesse expressar a forma de se fazer cinema em um país subdesenvolvido.



Figura 3 - Imagem 1: Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963),  
Imagem 2: Os Fuzis (Ruy Guerra, 1964),  
Imagem 3: Deus e o Diabo na terra do sol, (Glauber Rocha, 1964)

Pelas características físicas e sociais o sertão pareceu o lugar ideal para se colocar em prática a “estética da fome”. É possível observar que os filmes do Cinema Novo trouxeram uma paisagem sertaneja sem filtro, eles não buscavam embelezar o ambiente, mas sim torná-lo o mais real, cru e agressivo possível. Os diretores cinemanovistas ensinavam trazer para os seus filmes o que ficou conhecido como “cinema de autor”. O crítico de cinema Ismail Xavier (2001) analisa este viés do movimento, que segundo ele, foi a versão brasileira de uma política de autor que buscou burlar as técnicas e burocráticas da produção típicas do cinema clássico norte-americano, para dar ênfase na criação cinematográfica:

Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas. (XAVIER, 2001, p.63)

Assim como os filmes “O Cangaceiro” e “O pagador de promessas” as obras do Cinema Novo também tiveram grande repercussão internacional com indicações e pre-

mições. Para Laurent Desbois (2016), além das qualidades narrativas dos filmes, eles chamaram atenção fora do país ao apresentar uma região e personagens, como o cangaceiro, até então desconhecidas internacionalmente: “Cinematograficamente, o Brasil oferecia ao imaginário europeu um espaço tão virgem e gigantesco quanto a floresta amazônica ou o sertão nordestino.” (p.77). Desbois entende que o Cinema Novo montou um universo único e mítico que integrava o sertão, a favela, o subúrbio, vilarejos do interior e sua população. Para o crítico este universo tendia a se expandir e se complementar, porém foi interrompido pelo golpe militar de 1964.

### 2.3 - O sertão no cinema da retomada e na contemporaneidade

Após um hiato de pelo menos duas décadas, o sertão voltaria a aparecer em uma série de filmes brasileiros a partir da década de 1990. O período em questão é conhecido como Retomada em referência ao retorno das produções brasileiras após um período de quase estagnação gerados pelo fim do sistema de financiamento estatal e de distribuição que era realizado pela Embrafilme. Com a volta dos investimentos, o cinema brasilei-



ro a partir da metade da década de 1990 teve uma quantidade significativa de filmes com o sertão como espaço cinematográfico. Neste sentido, estão presentes obras que encenaram no cinema adaptações literárias, episódios históricos e que também trouxeram retorno de personagens característicos do sertão, com o cangaceiro, coronéis, vaqueiros, padres e camponeses.

Com a temática do sertão se destacam neste período os filmes: “Guerra de Canudos” (Sergio Rezende, 1996), o filme de cangaceiro “Corisco e Dadá” (Rosemberg Cariry, 1996), “Sertão das Memórias” (José de Araújo, 1996), “Baile Perfumado” (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997), “Central do Brasil” (Walter Salles, 1998), “Eu, Tu, Eles” (Andrucha Waddington, 2000), “O auto da compadecida” (Guel Arraes, 2000) e “Abril despedaçado” (Walter Salles, 2001). Bem diferente da linguagem utilizada no Cinema Novo, temos nos filmes da Retomada uma narrativa e fotografia que apresentam o sertão sobre outro viés. Aqui as problemáticas estão focadas nos dramas passionais dos personagens, deixando de lado a questão da sobrevivência e o debate aprofundado de temáticas sociais. Além disso, a fotografia dos filmes do período apresenta um sertão colorido e embelezado.

A nível de análise comparativa entre a encenação do espaço simbólico do sertão no Cinema Novo e na Retomada podemos conferir algumas diferenças marcantes. Os diretores cinemanovistas tinham influências de movimentos como Neorrealismo italiano e da *Novelle Vague* francesa. Neste sentido, é possível perceber a utilização de modos de realização de tais movimentos na busca por um maior realismo imagético e discursivo no cinema. Logo, observa-se nos filmes do Cinema Novo sobre o sertão a rejeição aos estúdios, optando pelas gravações em cenários naturais, a utilização de atores não profissionais, técnicas de filmagem e montagem subversivas ao modo clássico e o foco narrativo sendo o debate de temáticas sociais.



Figura 4 Central do Brasil - (Walter Salles, 2001).  
Na retomada o sertão ganha cores e imagens suavizadas.

Nos filmes da Retomada sobre o sertão a influência é mais da produção audiovisual brasileira e do cinema clássico. Isso deve-se também pela ligação de grande parte dos autores deste período tinham com a produção televisiva, como Walter Salles e o seu irmão João Moreira Salles. Por conseguinte, na Retomada temos uma maior variedade de gêneros de filmes sobre o sertão, destacando-se além dos dramas e filmes históricos, uma grande produção de comédias no estilo televisivo, sendo o sucesso de bilheteria “O Auto da Compadecida”, uma série de TV que foi editada e lançada como filme, um exemplo dessa relação. Outra característica do movimento é que temos na tela um sertão mais suavizado e colorido nas suas imagens, tornando o sertão um espaço imageticamente mais afável e simbolicamente menos ameaçador.

Apesar das diferenciações citadas, estão presentes nos filmes da Retomada, e nos filmes posteriores ao movimento, imagens, tipos de filmagem e roteiros referenciais às produções clássicas de filmes sobre o sertão realizados a partir da década de 1950. Neste aspecto, observa-se uma manutenção memorialística e imagética existente no cinema brasileiro relacionado ao espaço territorial

simbólico do sertão. De forma geral, o período da Retomada produziu filmes belíssimos, alguns com aspectos mais comerciais do que propriamente artísticos, porém, contém obras que se tornaram clássicos do cinema nacional e que mais uma vez o sertão brasileiro se fez presente como espaço territorial simbólico, como nos filmes no “Central do Brasil” e “Baile perfumado”.

Cabe citar que, após o final da Retomada o sertão não desapareceu do cinema brasileiro, muito pelo contrário, uma leva de diretores nascidos no Nordeste colocaram a região novamente em seus filmes. Neste sentido, estão inclusos filmes como: “Árido Móvie” (2005), de Lírio Ferreira, 2005, “Cinema, Aspirinas e Urubus” (2005), dirigido por Marcelo Gomes, e mais recentemente “Bacurau” (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

### 3 - Considerações Finais

Neste artigo buscamos compreender as condições sócio-históricas que possibilitaram a relevância do sertão no cinema brasileiro, para tal retomamos o percurso cinematográfico histórico deste espaço territorial simbólico, passando por seus prin-



cipais filmes e a dimensão criativa dos seus diretores. Além da quantidade vasta de filmes que tiveram o sertão como cenário, a importância da região vai muito além destes números, a começar pela descentralização das produções de filme que em sua grande maioria se concentravam nas regiões Sudeste, como Rio de Janeiro e São Paulo.

A temática do sertão também possibilitou um diálogo entre o cinema e outras artes, como a literatura e a música regional, assim como o enriquecimento de símbolos da cultura brasileira, principalmente a nordestina. O cinema brasileiro, de forma geral, transformou o sertão em um lugar-imagem que abriga em si questões fundamentais relacionadas ao debate sobre o Brasil, a sua população e os problemas cruciais, como a questão da moradia, emprego, a pobreza, a seca e as desigualdades sociais gritantes existentes no país.

Ao que parece, apesar da grande quantidade de filmes que tiveram o sertão e o seus personagens como tema durante a história cinematográfica do Brasil, o ciclo do sertão na sétima arte do país ainda não terminou e vem se renovando na contemporaneidade, principalmente com produções realizadas por cineastas nascidos na região Nordeste.

Nesses novos filmes as referências aos personagens e temáticas clássicas vistas nas obras sobre o sertão continuam, porém foram alicerçadas novas questões no território do sertão, como debates em relação à sexualidade, a relação entre o sertão arcaico e moderno, a escravidão e prostituição no século XXI, dentre outras problemáticas vividas no sertão contemporâneo. Neste sentido, a história do sertão no cinema nacional continua se renovando e mantendo viva a tradição da região como um dos espaços simbólicos mais importantes na história do nosso cinema.

Referencio aqui que esta temática faz parte do trabalho que estou desenvolvendo na minha dissertação de mestrado em que busco compreender como o sertão, seus símbolos, personagens e temas foram construídos e ressignificados durante a diferentes épocas e gerações de cineastas do cinema brasileiro.

## Referencias Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. Recife e São Paulo: Massangana e Cortez, 2011.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de**

**cinema – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.** São Paulo: Companhia das letras, 2007.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** 1º ed. São Paulo: Contexto, 2019.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada.** 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento.** 2º ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

---

TÍTULO	II SEMINÁRIO CIÊNCIA CINE GUARNICÊ – 2022 Ciência, memória e educação: relações em movimento
ORGANIZAÇÃO	Marcos Fábio Belo Matos Josefa Melo e Sousa Bentivi Andrade Rosélis de Jesus Barbosa Câmara Marcus Túlio Borowiski Lavarda Francisco Colombo Lobo Saulo Simões da Silva
CAPA	Saulo Simões da Silva
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO	Francisco Batista Freire Filho
SUPORTE	Digital
PÁGINAS	138
TIPOGRAFIA	Dante MT Std   Corpo e títulos Humanst521 BT   Cabeçalhos e numeração Gill Sans MT   Título da obra

---



**proec**  
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO  
E CULTURA

**dac**  
DIRETORIA DE  
ASSUNTOS CULTURAIS