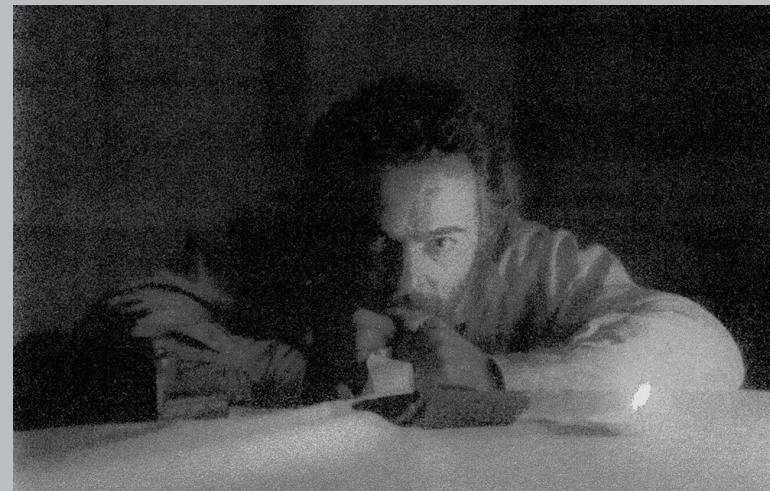


CSB.01



CSb



| | |
|-----|------------------------|
| 10 | Noites Paraguayas |
| 22 | Os Homens Que Eu Tive |
| 32 | Amei um Bicheiro |
| 40 | São Bernardo |
| 48 | Serras da Desordem |
| 58 | Jardim de Guerra |
| 66 | Também Somos Irmãos |
| 76 | Barra Pesada |
| 84 | Até o Fim |
| 94 | Bicicletas de Nhanderú |
| 104 | Verdes Anos |
| 114 | Feminino Plural |
| 140 | Bar Esperança |
| 150 | Babilônia 2000 |
| 160 | Equipe |

Produção
Rodrigo Tomita

Produção Executiva
Ariane Miake

Curadoria e Programação
Gabriel Borges e Iury Peres Malucelli

Projeto Gráfico e Diagramação
Clube Nacional

Redes Sociais e Comunicação
Anthony TKO

Críticos Convidados
Catalina Sofia, Pedro Fávaro, Teodoro Andrade, Daniela Klem,
Camila Macedo, Wellington Sari e Luiz Eduardo Kogut

Acessibilidade (LSE)
Pharus Comunica — Pedro Bizelli e Aressa Marque

O Cineclube São Bernardo surge para oferecer aos espectadores de Curitiba e região um olhar sobre filmes brasileiros que geralmente não são exibidos no circuito de cinema convencional da cidade. Propomos a exibição quinzenal de filmes brasileiros de diversos gêneros e décadas, contemplando a ampla filmografia de nosso país.

O nosso objetivo não é apresentar uma história didática do cinema nacional, mas proporcionar a fruição dos filmes visando uma história feita pelas próprias imagens, a partir de relações que possam trazer reflexões inéditas sobre as obras. Nossa curadoria se orienta por recorrências e vínculos temáticos, visuais e estilísticos entre os filmes. O cineclube prossegue em um vaivém temporal através de caminhos diversos, sem pensar o cinema brasileiro a partir de uma “ordem” ou de um “progresso” previamente determinados.

Em 2024, partimos de uma ideia central: a metáfora do horizonte, que implica em filmes que tratam e caminham por impasses – sociais, políticos, existenciais -, contemplando a paisagem imposta sempre na busca por múltiplos futuros.

Assim surge um horizonte de vislumbres, marcado por momentos icônicos da nossa cinematografia. O São Bernardo apostava na seleção de um quadro polissêmico de filmes, sem tentar fechá-los em cai-xinas. Neste primeiro ano, reunimos uma filmografia que possa ver adiante, onde há um horizonte com o futuro, o presente e o passado. Ao todo, foram realizadas 14 sessões no decorrer de um ano de atividade, na Cinemateca de Curitiba.

Nas sessões, seguimos o tradicional formato cineclubista: apresentação, exibição e debate. Mas sentíamos também a necessidade de expandir o debate para além da sala da Cinemateca. Dessa forma, os curadores do CSB, Gabriel e Iury, realizaram uma série de pequenos vídeos quinzenais apresentando cada filme exibido. Além disso, todas as exibições dos filmes foram acompanhadas por um texto crítico, escrito por uma pessoa convidada. Cada um destes 14 textos estão apresentados neste catálogo.

Grande sorte nossa também ter contado com o público e os realizadores parceiros. Gentilmente os filmes foram cedidos para exibição e debate, sempre com LSE em português produzidas especialmente para a sessão, e fomos sempre bem recebidos pelo público e por aqueles

que detinham os direitos das obras. Em especial, agradecemos à Cinemateca Brasileira que nos apoiou no contato com muitos dos detentores, a Hernani Heffner, a Tereza Trautman, aos irmãos Hirschman, a Cristina Amaral, Neville d’Almeida e Igor Nolasco, Marise e Lui Farias, a Glenda Nicácio e Ary Rosa, a Vincent Carelli, à Casa de Cinema de Porto Alegre, à Angela e Adriana Figueiredo (com quem tivemos o prazer de conversar em uma entrevista incluída neste catálogo), à Rita Carvana e a Videofilmes.

Um cineclube só existe na coletividade, com a presença de cada pessoa disposta a viver e experienciar uma sessão. Muito obrigado a quem pôde estar conosco. Sonhamos ainda com mais e queremos proporcionar mais exibições e vistas para o cinema de nossa terra. Esperamos que vocês tenham tido uma ótima sessão. Nos vemos no Ano 02 do Cineclube São Bernardo.

Primeiro Ciclo
Ocaso no Entardecer

| | | |
|----|---|------|
| 01 | Noites Paraguayas Aloysio Raulino | 1982 |
| 02 | Os Homens Que Eu Tive Tereza Trautman | 1973 |
| 03 | Amei um Bicheiro Jorge Iléli e Paulo Wanderley | 1952 |
| 04 | São Bernardo Leon Hirszman | 1972 |
| 05 | Serras da Desordem Andrea Tonacci | 2006 |

O primeiro ano de atividades do cineclube São Bernardo marca uma mirada ao horizonte do cinema nacional. Ao longo de 2024, o Cineclube inaugurou sua programação exibindo filmes brasileiros de diferentes épocas, gêneros e regiões do país, norteados por um amplo horizonte de tons, climas e humores. Nesse horizonte se nota a passagem do tempo, e é na observação do circuito noturno que, em três ciclos distintos, o cinema brasileiro foi colocado em tela.

Trabalhando com o horizonte como metáfora, começamos pelo fim do dia: o pôr do sol. Com sua magia e beleza, ele traz também a incerteza, a densidade da noite. É nessa passagem do dia à noite que o primeiro ciclo de exibições do CSB ganha seus tons e matizes. Os filmes deste ciclo lidam trânsitos, passagens e transformações. Impasses que se impõem ao corpo - individual ou comunitário - e urgem resoluções.

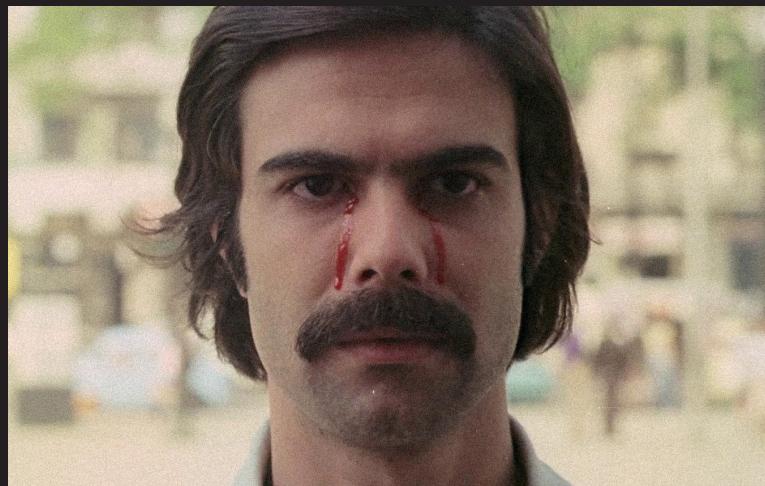
A derrocada do dia aparece como sinônimo de crise. Da capital paulista, na vida de imigrantes e golpistas (Noites Paraguayas), às serras brasileiras, onde sobrevive Karapiru, sozinho (Serras da Desordem). É na penumbra da crise que podemos entrever as contradições e rimas de personagens densas em suas vivências corriqueiras, envoltas em uma sociedade de sobrevivência e desigualdade.



Noites Paraguayas
Direção de Aloysio Raulino

1982 92'

Em um caminho de percalços e canções, Rosendo (Rafael Ponzi) deixa o seu vilarejo no interior do Paraguai em busca de trabalho. Sua jornada o leva a São Paulo, onde passa a conviver com um grupo de conterrâneos. A cidade conta suas histórias, do cotidiano de imigrantes, trabalhadores e sobreviventes. Dirigido por Aloysio Raulino, o longa carrega em suas imagens e sons elementos de sonho, de invenção e de saudade, seguindo os rastros da experiência humana de ser estrangeiro.



SONHOS FRÁGEIS E PALPÁVEIS COMO PAPEL: NOTAS SOBRE NOITES PARAGUAYAS (ALOYSIO RAULINO, 1982)



CATALINA SOFIA



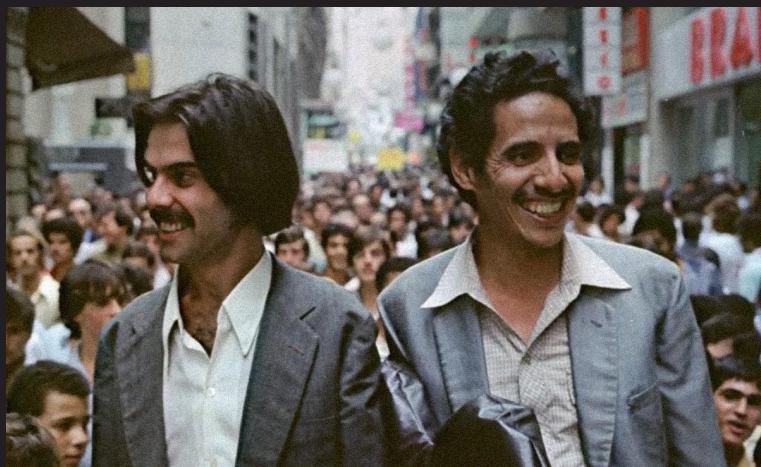
Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982) se abre com vários personagens, mostra diversas cenas que oscilam entre o trabalho no campo, o cuidado entre familiares e a rotina de crianças na escola. Rosendo, o personagem *condutor* dessa narrativa (que a primeiro momento poderia ser principal, a primeiro momento) aparece um tempo depois e sabemos que ele terá, junto a sua namorada, Alma, um espaço especial dedicado ali no filme. Esse fato não se constata tanto pelo tempo de tela em que ambos aparecem, mas sim por uma certa presença que esses jovens carregam justamente por serem jovens e talvez por isso, carregados de sonhos, condutores de uma história em construção.

Para Rosendo, a construção de um sonho talvez não fosse ali, para Alma o filme não deixa tão evidente, mas talvez o sonho estivesse sendo vivido na sua ocupação como professora, na presença diária com as crianças e no afeto entre adultos e velhos, dia após dia. Após o aviso de que Rosendo vai procurar trabalho no Brasil, temos uma cena que se desconecta visualmente do plano anterior, sabemos que o que é falado é dirigido para Rosendo por conta do conteúdo, mas a presença desse senhor na janela de forma frontal e dirigida para a câmera é uma das várias inserções do filme que não falam somente com Rosendo, mas com todos os presentes dentro e fora de campo.

“Pois bem, amigo, mas acho que você não devia ir. Que vamos fazer? Você não vai embora para se perder, mas para ver se lá tudo melhora. Quero lhe falar uma coisa: se você vai fugir da pobreza, vai fugir de si mesmo. Nossa país tem tudo do que os outros países chamam grandeza. Só nós não podemos alcançar. Não vá acreditar que nossos amigos que foram para outros países e não voltaram mais estão tão felizes. Não é assim. Muita coisa pior eles sofrem, porque não querem voltar do mesmo jeito que saíram. Sob o perigo está o ganho, disse o contrabandista. Você deve experimentar. Como dizia minha avó: quando alguém é pobre e ignorante, não cabe em nenhum lugar. Onde estaria a pobreza e a ignorância, se os ricos e os intelectuais não existissem?” (Diálogo extraído da cena acima mencionada do filme).

“Deus me faça brasileiro, criador e criatura¹”

Rosendo é condutor e não protagonista porque a partir de sua história somos apresentados a tantas outras e não somente a partir da relação dele com outras pessoas. Muitas vezes “perdemos” Rosendo de vista, muitas vezes esses outros personagens se reportam diretamente a nós, o público, através da sua frontalidade. Na linha tênue que delimita ficção e realidade, elementos aqui fortemente tensionados e misturados, a câmera frontal, o posicionamento dos personagens frente a essa câmera, as fantasias e os cenários discrepantes com a construção de uma diegesse esperada até o encontro com esse filme também são responsáveis por explicitar, através da intervenção praticamente tático na imagem na medida em que salta aos olhos, a construção do sonho desses personagens no filme dentro da realidade difícil da cidade. Tornar tudo palpável no que se tem de mais absurdo para mais tarde virar desilusão.



No sonho reside a esperança de pertencimento e de finalmente encontrar um lugar no mundo, se espera que tudo que existe no aparente percurso certo para isso (se matar de trabalhar? Imigrar?) seja um trajeto ao menos recompensador. Rosendo e Pedrito chegam a São Paulo e são recebidos em caravana logo após uma longa cena da vista da cidade com a música *Meninas do Brasil* (Moraes Moreira, 1980). Pedrito toca a harpa em um viaduto do centro da cidade e é ovacionado com confetes de papel colorido. O “turista” brasileiro em seu próprio país que oscila entre a adoração e o desespero pelo Brasil no seu ufanismo, o pedreiro que toca nas teclas do piano improvisado na tábua de madeira e toda fabulação possível nos cenários, chapéus e aviões de papel e plástico, até o momento da desilusão/despertar do sonho que no fim das contas confirma que *apenas se foge da pobreza (perdendo-se de si mesmo)*, tal como o garçom que vive importunado pelo diabo e seu trompete.



“Liberdade é quando eu rio na vontade do assobio”

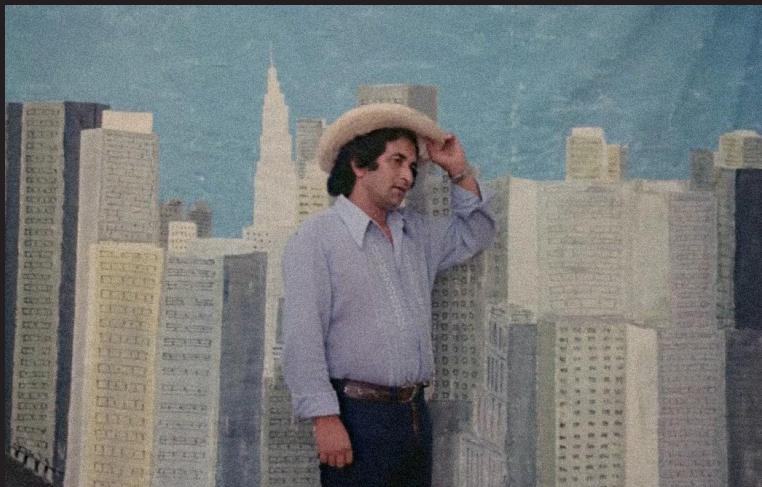
Nas inúmeras tentativas de ocupações, trabalhos e promessas de uma vida melhor, Rosendo só coleciona desilusões. É em Dom Lorenzo que ele tenta buscar algum tipo de apoio, mas Dom Lorenzo já avisa que ele não vai chegar muito longe vendendo camisas bordadas para cineastas da Boca do Lixo, já que depende do dinheiro que eles dificilmente vão ter e aí os dois caem na risada. Quando sua espécie de tutor decide ir embora, Rosendo também decide acordar do sonho e não satisfeito ele acorda Pedrito, comunicando sua partida. Como carregar o Paraguai com ele sem tê-lo sonhado de fato?



“Se a beleza não carece de ambição e escravatura e a alegria permanece e a mocidade me procura”

No movimento da despedida e da volta Alma segue o trem até perder Rosendo de vista, mas se mantém na sua terra. Se no início deste texto se afirma um espaço especial aos dois jovens, é porque ele se confirma nesse retorno à terra, à Alma. O sonho reside neles, o sonho que sempre esteve ali para Alma e que se confirma no seu suspiro de alívio e felicidade nos minutos finais enquanto finalmente dorme com Rosendo. É no vilarejo que ocorre o casamento, que são feitos os prédios, os aviões, as bandeirolas (“nosso país tem tudo do que os outros países chamam grandeza”) e a vida segue acontecendo para todas as pessoas que estão ali, naquele país e que seguem construindo seus sonhos, na tentativa de não fugir de si mesmos, firmar raízes.

★ ★



Os Homens Que Eu Tive
Direção de Tereza Trautman

1973 78'

Pity (Darlene Glória) tenta ser feliz. Ela é casada com Dode (Gracindo Junior) e se relaciona também com Silvio (Gabriel Arcanjo) e Peter (Arduíno Colasanti). Tudo em comum acordo. Logo, porém, a rotina do casamento, o ciúme entre os homens e a angústia de Pity batem à porta. Ela sente que precisa de uma fuga daquele espaço. Em seu primeiro longa-metragem, a diretora Tereza Trautman conduz, com maturidade, um conto solar de libertação sexual rondado pelos tempos de repressão nos anos 70.



OS HOMENS QUE EU TIVE, TEREZA TRAUTMAN, 1973



PEDRO FÁVARO

Um filme à parte – não parece por completo com nada até então e não se encaixa facilmente em nenhuma tradição do cinema brasileiro apesar de flertar com algumas. É essa, talvez, a observação mais evidente a ser feita sobre *Os homens que eu tive*. Porém – pegando outro filme notório pelo seu não-pertencimento – difere de um filme como *Limite* não só nos sentidos mais óbvios e objetivos (como filmes, um não tem nada a ver com o outro), mas justamente no seu pertencimento. O fato é que *Os homens que eu tive* é um filme ao qual não tem como conceder qualquer outra nacionalidade senão a brasileira. Qualquer comparação com o cinema francês, por exemplo, é infrutífera pois é um filme calçado na e forjado da condição brasileira: os tons, os movimentos, o drama, suas crises, suas fugas, seu lar. É também um filme que se constrói a partir de sua personagem, uma mulher brasileira cuja personalidade se mistura à personalidade do filme.

É um filme que apresenta diferentes possibilidades – narrativas, estéticas, tonais – mas que é, como quase tudo, uma única coisa. Seria fácil, pensando assim, dizer que é um filme confuso; mas já o primeiro nível de interpretação, o mais intuitivo, diz que não é. É o que, então? Se não for preciso ser nada além disso, é simplesmente o filme em sintonia com sua personagem; não necessariamente uma qualidade, nem uma falha – uma realidade. Nesse sentido, surgem algumas questões:

É possível amar sem amadorismo? Se a condição (ao menos inicial) do amor é amadora, é possível amar tanto e tantas vezes até ser promovido ao profissionalismo ou à experiência e à maturidade? Não seria o amor – fruto do presente e irrestrito ao passado e futuro –, por excelência, um pulo na ingenuidade e no desconhecido? Jovial e inexperiente por natureza? Quem é que entende de amor pra falar sobre isso, afinal das contas? A Pity? Se tem alguma personagem em *Os homens que eu tive* que sofre as consequências de amar demais é ela; e ainda assim é também a personagem mais perdida no amor. Eis o ponto: é possível um amor se tornar experiente relegado à tanta coisa, à tanta gente? É a necessidade pragmática da reciprocidade contra a liberdade e volatilidade da paixão. O amor de uma pessoa é livre e independente, mas um relacionamento com outra(s) é sempre dependente de uma sintonia, de algum trabalho ou esforços alheios ao controle de uma única pessoa – em suma, de algo que dê certo.

Como num arco dramático tradicional, por mais que a vontade (preguiça, convenhamos) da crítica em renegá-lo nesse filme seja forte, o filme amadurece. Encontra uma crise, um problema fundamental que força o reconhecimento do tempo e da estrutura, da liberdade como consequente e a reestruturação dessa. Uma liberdade mais ciente, talvez mais madura – a inserção do presente no contexto do tempo. Não parece à toa que o espaço do filme parece ir aumentando cada vez mais, entre tentativas e tropeços, até alcançar o seu ápice na vida de Pity com Torres – a casa enorme ocupada somente por duas pessoas, a paisagem verde lá fora que surge e ressurge o tempo inteiro; todo ambiente enquadrado se torna de alguma forma arejado, mesmo em comparação com os primeiros momentos do filme na praia. Lá, o espaço parece ainda congestionado, menor – um trabalho estrutural e formal notável, já que não seria de imaginar que a grandeza do oceano e a abertura da praia fossem capazes de serem enquadradas de modo a desfavorecer essas suas qualidades a favor de um tom narrativo, uma externalização de algo que vive em germe na personagem. No casarão e no verde (e na paz), é Pity quem recebe a irmã ao invés de ser recebida pela amiga. É a liberdade centrada e calejada que permite receber e criar, que permite que Pity tenha um filho *seu*. Liberdade essa, portanto, livre como nunca.

Retornamos: a atitude de Pity e a atitude do filme andam lado a lado. Isso é (ou se torna), evidentemente, uma escolha. Não é e nunca foi indispensável para um filme estar de acordo ou até mesmo se movimentar a favor do seu protagonista, mas aqui é o que acontece e o que causa seu efeito – sua leveza, sua identificação, sua força e fragilidade.

Me soa um pouco estranha a interpretação recorrente de *Os homens que eu tive* como um filme contrário à tradição da pornochanchada. Não por não ser, de alguma forma, mas porque parte de uma conclusão talvez um pouco apressada: a de que a pornochanchada é um gênero em que não houve protagonismo, força e liberdade feminina. Uma avaliação empírica e cuidadosa de uma série de filmes é já o suficiente para se perguntar que talvez a coisa não seja assim tão superficial e simplista. Existe um quê de moralismo na conclusão que diz que, invariavelmente, uma mulher pelada na pornochanchada – seja ela uma dona de casa, uma empresária, uma artista, uma personagem

viciada em sexo, uma prostituta – não tem vontade própria; que é algum tipo de pobre objetificada da qual os espectadores iluminados pela “consciência” contemporânea devem sentir, antes de tudo, pena. É talvez uma linha conservadora (mas principalmente ignorante) que acaba propagando que a mulher *nunca faz sexo por vontade própria* e que sua moral deve ser protegida.

Vale lembrar que esse é inclusive um pensamento muito conveniente e útil para o mesmo ideal dos bons costumes que censurou o filme em 1973 – segundo Trautman, o filme foi inicialmente aprovado sem cortes, somente com uma classificação indicativa de 18 anos, porém retirado de circulação *por completo* após a reclamação de uma viúva mineira que achou o filme um atentado à imagem da mulher brasileira. Portanto, é curioso que a crítica e teóricos brasileiros coloquem o filme como uma resposta (intencional ou não, pouco importa) a uma suposta condenável “depravação” inerente à pornochanchada, que talvez seja nada mais que uma interpretação moralista contrária aos próprios temas do filme.

Menos especificamente, esse princípio crítico é também – de forma igualmente relevante – uma cegueira crítica e interpretativa que incapacita a percepção de um filme como objeto ficcional, estético, artístico, ambíguo, como expressão não necessariamente semântica ou simbolista – uma abstração ao invés de simplesmente uma declaração.

Apesar do filme ser, pelo menos como princípio de realização, uma inversão do papel do conquistador, do *Casanova* das pornochanchadas, ele vira outra coisa muito mais interessante. Por mais que seja sobre o amor e sobre uma busca – um pequeno drama ao invés de uma aventura putanheira –, é provável que tenha havido uma tentativa de vender e de até inicialmente se pensar o filme como um advento clássico (por mais que invertido) à pornochanchada. Apesar de ser sobre os *homens que amei*, ele é conceitualmente sobre os *homens que tive*. Ao contrário de diversas pornochanchadas e do melhor da tendência inventiva do cinema brasileiro, esse não é um filme de sacanagem, investido numa jornada ao tesão e à libertinagem, num flerte constante com o caos e o surrealismo. É um filme em busca de uma estabilidade, uma configuração que funcione e que – apesar de ampla, diversa e livre – seja pouco ou nada caótica. É um filme que se move às vezes por

impulso e pelo momento mas que, num conceito geral, busca algo que seja *justo*. Nesse sentido é até mesmo um filme comportado. É a busca de Pity pela coisa certa, seja lá o que isso for. No fim, ela parece ao menos estar mais perto de descobrir.

Uma última dúvida – existe um detalhe que ainda enquanto escrevo o texto me encuca: por que o filme abre e encerra com a mesma cena? Vemos Pity, com Dode e Torres – primeiro e último homens da narrativa –, descontraída e conversando, sentada num murinho. Quando ela levanta para ir embora, a câmera faz um zoom out e fica com os três até que saiam de quadro. Porém, o take que abre o filme é um e o que fecha é outro. Não parece ser uma escolha acidental, pois os takes possuem diferenças grandes apesar de representarem ações praticamente idênticas. A diferença que mais chama a atenção para o fato de existirem dois takes diferentes é a kombi amarela que passa no fim, mas que não existe na abertura. Outras diferenças internas parecem talvez comunicar algo, mas é difícil bater o martelo. A abertura parece deslocada do tempo enquanto o final é a sequência lógica da narrativa (vemos inclusive um plano mais distante que nos localiza na geografia do espaço e que estabelece o início desse último plano). Fosse o mesmo take, seria mais fácil interpretar isso como alguma relação poética entre início e fim ou uma noção de continuidade ou repetição de ciclos, porém os takes diferentes implicam cenas diferentes para contextos diferentes. É estabelecida também uma mudança em Pity, portanto seria incongruente qualquer noção de repetição cíclica – os mesmos problemas, as mesmas crises. Existe um mistério nessa escolha.

Pra que evidenciar a diferença dos takes ao invés de criar momentos diferentes? Pra que resolver a localização cronológica da cena de abertura e ao mesmo tempo indicar diferenças nas duas? É claro que pode ser por algum motivo banal e todo esse questionamento se torne nada – a diversão gratuita também é uma baita forma de liberdade; mas se tem algo implícito ali, fica aqui a reflexão ao leitor e o registro da minha incapacidade de, por ora, resolvê-lo. No mais, que bom que ainda existe mistério e que um filme como essa ainda não tenha se esgotado.



Amei um Bicheiro

Direção de Jorge Iléli e Paulo Wanderley

1952 90'

Jogos, negócios e a “fezinha” de sempre. Carlos (Cyll Farney) vai se casar, e parte para o Rio de Janeiro para fazer a vida. Lá, é apresentando ao bicheiro Almeida (José Lewgoy), para quem passa a trabalhar com seu amigo Passarinho (Grande Otelo). Quando sua noiva (Eliana) adoece, Carlos não mede esforços para conseguir o dinheiro para a cirurgia. Com uma narrativa de fugas, casos amorosos e golpes, este filme noir da Atlântida Cinematográfica figura grandes nomes do cinema nacional do período.



AMEI UM BICHEIRO: UM FILME DE CRIME BRASILEIRO



TEODORO ANDRADE

Jorge Iléli, ao lado de Paulo Wanderley, inseriu-se na história de nosso cinema com um filme policial produzido pela trágica Atlântida Cinematográfica. Ele tem lugar particular na produção da companhia por não se enquadrar no gênero brasileiro “chanchada” pelo qual a Atlântida se tornou conhecida e dedicou grande parte de seus investimentos. Erguido da criminalidade carioca dos anos 1950, esse não é um filme de amor, apesar do que possa sugerir o título chamariz. As relações amorosas servem apenas de pretexto para a trama se desenrolar e nela revelam-se suas raízes: o thriller americano e o neorealismo italiano.

O filme está preocupado em contar uma história. Uma história de crime no Brasil. Mais especificamente no Rio de Janeiro, mas não o Rio das praias nem o das favelas como conhecemos hoje, e sim o Rio das ruas, dos becos e das vielas, em que a vida acontece a qualquer custo e os carros – quase carroças ainda – enfrentam o chão de pedra. Importa nele, assim, as possibilidades de construções dramatúrgicas nesse espaço e os indivíduos que ele traz à tona.

Narra-se a vida de Carlos (Cyll Farney, galã da Atlântida), um homem metido no famoso jogo do bicho, como funcionário de Almeida, bicheiro interpretado pelo incomparável José Lewgoy. Notas de mão em mão. Tudo já começa no frenesi da vivência do jogo do bicho. Notas essas que de certa maneira controlam todo o universo diegético. Cada aposta, contrato, combinado, xaveco, nos conduz pelo jogo de cena entre as personagens.

Após ser preso para acobertar o chefe, Carlos volta para o interior e se casa. Até que volta para a capital em busca de uma vida melhor, a contragosto de Laura, sua esposa, e é só questão de tempo para ele se meter de novo na criminalidade. Contagem de notas, adultério, perseguição de carros, vida noturna. A cidade se molda pelo jogo e nada escapa da fatalidade do crime.

Há uma assertividade no modo em que se apresentam os acontecimentos, no sentido que eles não se prolongam em muita coisa. Quase que não se sente em tela as mortes que ocorrem. Mesmo a morte de Passarinho, a qual poderia desembocar em maior dramaticidade, como sugere a sua construção, passa tão rápido que de repente estamos de novo imersos nas artimanhas de Carlos. Parece importar o encadeamento, não os eventos em si.

Inclusive, Passarinho, filho de Ogum interpretado pelo Grande Otelo, destaca-se sempre que aparece. Um tanto estereotipado¹, ele mesmo reproduz chistes racistas tirando sarro de si. Porém, a grandiosidade do ator faz com que ele seja a personagem mais cativante em cena. Um segmento breve que ele protagoniza chama a atenção: ao visitar uma paquera presenciamos um momento único em que acessamos um lado mais pessoal da personagem. Esse momento se cristaliza enquanto um desvio de trivialidade, que raramente o filme se permite ter. Todavia, seu fim é trágico, vítima da própria lealdade – como do leão que ele tanto joga – e do sistema policial corrupto.

Almeida carrega uma grande moral em torno do jogo do bicho, está sempre repetindo como o jogo é justo – e parece que essa moral por vezes se confunde à da diegese. É como se fosse uma entidade secular que ele apenas está servindo e precisa fazer de tudo para manter o funcionamento em equilíbrio. Parte de um Brasil recém “moderno” que já mantém uma estrutura criminal muito bem estabelecida, aliada à própria modernização capitalista.

A polonesa Ivone, esposa de Almeida, é uma personagem que carrega uma grande ambiguidade que sacode o universo diegético. Seu interesse por Carlos – ou por uma fuga – a leva a financiar o rival de seu próprio marido, cuja revelação causa o clímax da narrativa. O filme cai em um jogo de gato e rato entre Almeida e Carlos. Em uma das sequências finais, um dos capangas do bicheiro reencontra Laura em seu apartamento e a câmera se diverge do costume ao tombar para o lado num plano holandês e trazer para si a vertigem daquela mulher. Uma câmera subjetiva registra o assassinato do capanga, e em seguida, ainda tombada, mostra Laura fugindo do apartamento. Apropriando-se pela linguagem cinematográfica daquela subjetividade num gesto expressionista/noir. A partir daí, tem-se um ponto de virada que se desenrola em uma sequência implacável de perseguições, tiros e mortes.

Carlos submete-se a uma constante ambição, desde o início quando decide voltar ao Rio. Diante de sua avarice, cava a própria cova e as das pessoas em seu entorno. Em sua última fuga, refugia-se provisoriamente em um funeral – a morte o acompanha. Já o desfecho é quase uma suspensão da narrativa, um momento de lucidez

do protagonista diante de sua condição. Embora não podemos ver por conta da pequena multidão reunida, o corpo morto de Almeida ocupa o canto do ecrã, indiferente aos protagonistas ao seguirem seu caminho. Em seguida, o fundo dos créditos sugere que o casal voltou ao interior pelo plano dos trilhos que repete o plano de retorno do início. Tem-se, portanto, um desfecho moral: o abandono da grande cidade, onde a ganância corrompe o homem.

A crítica da época, usualmente mordaz às chanchadas, encontrou nesse filme um respiro, mesmo que ainda assim apontando as incompetências do cinema brasileiro². Em *texto de 1958*³, o crítico Ely Azeredo após destruir as atuações diz que ele é um filme de vanguarda e o coloca entre *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e *Estranho Encontro* (1958), de Walter Hugo Khouri, como fagulhas de esperança para o cinema nacional. Algo questionável que, porém, evidencia um olhar do período e dá devidos créditos à obra.

Mais recentemente, Cleber Eduardo na *revista Cinética*⁴ o colocou como predecessor de *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias, enquanto filmes que lidam cada qual a sua maneira com tendências que ele se apropriou. De qualquer modo, é triste que mesmo com tamanha fortuna crítica não tenhamos acesso a uma cópia devidamente restaurada de *Amei um Bicheiro* e nem sequer a outros longas de Jorge Ileli.

² Paulo Emílio Sales Gomes brilhantemente propôs um novo olhar sobre isso, tendo como marco seu texto “Uma Situação Colonial?”.

³ Reproduzido no volume da Coleção Aplauso dedicado a Ileli, organizado pelo próprio Azeredo.

⁴ Em: www.revistacinetica.com.br/ameiumbicheiro.

São Bernardo

Direção de Leon Hirszman

1972 113'

Sozinho no escuro da noite, Paulo Honório (Othon Bastos) conta sua história. O ex-agiota, em uma manobra oportunista, assumiu a decadente e tradicional fazenda São Bernardo. Ambicioso, recuperou a propriedade, expandiu sua cultura e, desejando um herdeiro, casou-se com Madalena (Isabel Ribeiro). Leon Hirszman dirige a história da ascensão e derrocada do capitalista, em rígidos e longos planos, nesta adaptação do romance de Graciliano Ramos.



SÃO BERNARDO: ESCRITOS DA AMBIÇÃO, DA ALIENAÇÃO E DA TRAGÉDIA



DANIELA KLEM

“Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado”. Começo pelo final. Com a fala que o personagem Paulo Honório, protagonista, discursa em seu monólogo em seu momento derradeiro. Conseguindo descrever em poucas palavras o sentimento que vem permeando a nós, espectadores, ao longo do filme. A dualidade que seu personagem carrega de ser aquele que é usado pelo sistema, mas que deixou-se ser utilizado por ele, fazendo-o um opressor enquanto atinge seus objetivos mais ambiciosos e, ao mesmo tempo, levando-o ao ponto de sentir-se engolido e afetado, obtendo o sentimento de inutilização. Um ciclo para quem tem o deleite da autorreflexão.

O filme São Bernardo (1972), com roteiro adaptado do romance de Graciliano Ramos, possuindo o mesmo título e dirigido por Leon Hirszman, conta a vida do ex-agiotá Paulo Honório. Sentado em uma mesa, sozinho, à meia luz, Paulo Honório relata sua vida. Por meio da utilização das palavras ao seu favor, e suas omissões ao desfavor do outro, arremata as terras de São Bernardo, localizada na cidade de Viçosa, Alagoas, o cenário de todo um enredo que demonstra como a pessoa de Honório constrói uma cosmovisão pautada no capital. Seus negócios, suas relações, sua família. Na ânsia por um herdeiro, casa-se com Madalena. São Bernardo é a representação da construção de uma microcidade a partir de um idealismo capitalista.

As terras são apresentadas visualmente como se fossem quadros pintados. Se não havia a intencionalidade na jogada metalinguística, o longa-metragem traz uma grande analogia do que podemos chamar de quadros, e estes, em longos planos. O filme “São Bernardo” não deixa de ser uma exposição visual de apresentação de suas terras. O enquadramento, as cores, as linhas e suas simetrias e assimetrias, a iluminação com aspectos chiaroscuro poderiam ser lidas como referências renascentistas brasileiras com o toque barroco em sua arquitetura. Um monólogo acompanhado de imagens que forjaram sua ambição.

Madalena, sua esposa, dita por Honório como uma mulher sem religião, é uma jovem professora de 27 anos, que mora com sua tia até a decisão de casar-se com Paulo Honório. Uma decisão feita por ele, com objetivo de angariar um herdeiro. Para Madalena, mesmo sem amor, aparentou, depois de certa reluta, ser a escolha correta a se tomar. O enredo do filme volta-se para esta relação e para como Honório

enxerga as ações e opiniões de Madalena com o ponto de vista de como enxerga toda a sua vida, visando o lucro e seu grande medo e ódio ao comunismo. Madalena vira neste enredo, seja pela conotação de seu nome, a representação de muitas: subjugada e mártir do ódio de Honório, seu marido.

Com o tempo, as ações de Madalena suscitam as desconfianças baseadas na alienação capitalista de Honório. Visitar pessoas da região, conversar sobre cultura, arte, livros, a demonstração do seu senso crítico, levaram Honório a acusar Madalena de traição com o que ele mais temia: o socialismo. O filme transforma-se de modo natural em uma retratação sobre uma vida a uma internalização psicológica do eu entre os personagens de Paulo Honório e Madalena. Um efeito de ação e reação. Mas que neste caso são instigados por um único lado. A forma como a pessoa de Madalena reflete em Honório os seus mais temíveis medos, reflete nesta microcidade regida pelo coronelismo os efeitos que uma vida controlada pelo capital pode causar: amargura, morte e alienação. Este modo de vida o inutilizou, não só a ele, mas a todo o funcionamento da ordem regido por suas escolhas.



Serras da Desordem

Direção de Andrea Tonacci

2006 135'

Karapiru, do povo Awa Guajá, reencena sua trágica jornada atravessando sozinho as serras brasileiras, após ter sua comunidade massacrada por posseiros. Ele sobrevive por anos, até ser encontrado pelo indigenista Sydney Possuelo em uma cidade na Bahia e levado por ele à Funai, em Brasília, ao final dos anos 1980. Serras da Desordem é um documentário que trabalha com as questões sociais e políticas dos povos indígenas através da história de Karapiru, amplamente usada pela imprensa na época.



SERRAS DA DESORDEM: EMBARALHAMENTOS TEMPORAIS E A CONSTRUÇÃO DA UMA “OUTRA HUMANIDADE”



CAMILA MACEDO

Um trem em movimento cruza o quadro à medida que também atravessa um território sinalizado como indígena. Um grupo de homens armados – interessados, logo entendemos, em explorar aquelas terras –, chega à aldeia Awá Guajá, localizada no oeste do Maranhão. Eles capturam e dizem o povo originário que ali habita – homens, mulheres e crianças que convivem, aos seus próprios modos, com as paisagens e as demais espécies da região. Um indígena, contudo, escapa, embrenhando-se pela mata com seu arco e flecha. Assim se encerra a sequência que funciona como prólogo em *Serras da Desordem* (2006), dirigido pelo cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci.

Fusão de planos, colagem de materiais de variadas origens, naturezas e suportes, algumas associações que fogem à superfície da consciência. Alternância entre registros p&b e coloridos, modulação intensa de ritmos no interior de uma mesma cena, sobreposições de diferentes espaços e tempos. Recontar a história verídica de Karapiru, que sobreviveu ao massacre de sua aldeia no fim da década de 1970, vai assumindo contornos abertos, instáveis. Se, ainda assim, a introdução do filme não chega a nos dar pistas suficientes a respeito do extraordinário de sua narrativa (pelo contrário, há algo, infelizmente, de bastante conhecido naquilo o que se arma: genocídio indígena seguido de exploração ilegal de terras por fazendeiros e madeireiros), a montagem de Cristina Amaral logo se impõe, forjando trilhas na selva labiríntica de imagens, dispondo e estabelecendo algumas das regras do jogo que se seguirá.

Dentre elas, quem sabe a mais importante, a de que as linhas temporais serão constantemente embaralhadas: enquanto personagens reais reencenam acontecimentos que vivenciaram em um passado mais ou menos distante, também comentam e rememoram outros causos, sobrepondo seus relatos à reconstituição das cenas para e no filme. O desordenar de *Serras...* é, dessa forma, um pouco sonho, fabulação. Um pouco documentação, registro histórico. Mas parece ser também, acredito, a tentativa de um contato entre alteridades, preservando (quer seja por escolha, quer seja por efeito daquilo que não se pode conter ou controlar) seus espaços de opacidade.

Logo de início, interrompendo a fuga solitária do protagonista, uma sequência videoclíptica invade e cinge o encadeamento espaço-temporal, propondo um salto de anos. Não se trata exatamente – ou

meramente – de uma elipse. A partir de múltiplas – e, por vezes, aparentemente desconexas – imagens de arquivo, acompanhamos a construção de um país, de um tempo histórico, de uma ficção de nação e de desenvolvimento. Conforme o filme avança, entendemos que, intrínseco a esse processo, parece ser também a reconstrução da figura do índio – essa tal “outra humanidade”, como afirma repetidamente a voz do indigenista e sertanista da Funai, Sydney Possuelo, um dos importantes personagens da história.

No retrato de cada novo contexto de interação social de Karapiru, *Serras...* vai revelando as composições de uma determinada ideia de “outro”. Destaco, nesse sentido, ao menos três marcações. Primeiro, na chegada (que é, também, um reencontro) do protagonista à comunidade rural da família que o acolheu na Bahia. Ali, vemos a afetividade se misturar ao estranhamento, Karapiru sendo um misto de celebidade e alienígena. Integra-se àquela coletividade – conta-se que até mesmo resistiu, no passado, a deixá-la –, mas não exatamente pertence a ela. Sua cultura, sua língua, seus hábitos não estão em conformidade. Ainda que haja carinho e amizade (são nessas cenas que, ao longo de todo o filme, reconheço Karapiru mais sorridente e confortável), o olhar não indígena ainda insiste em enquadrá-lo na velha imagem do *índio* ingênuo, infantilizado.

Segundo, após ser localizado pela Funai e levado para Brasília, o enquadramento branco passa a mais contundentemente constituir um Karapiru à imagem e semelhança do selvagem em processo de domesticação. Se é possível, como sugerem os relatos, achar graça e até se cativar por algumas das idiossincrasias do *índio*, também se ressaltam os resultados obtidos em seu “aprendizado cultural” – no passar a comer com talheres e a usar “apropriadamente” o vaso sanitário, por exemplo. Um desejo de assimilação que se expressa nos depoimentos da família de Possuelo, que abriga o indígena por um determinado período, mas que também aparece nos discursos midiáticos da ampla cobertura jornalística recebida pelo caso. Vide o modo como a imprensa tenta forjar uma determinada emotividade (isto é, própria a uma determinada cultura) no inesperado reencontro entre Karapiru e seu filho, mesmo não havendo ressonâncias inteligíveis desse modo específico de sentir na forma como ele e Txiramukum vivenciam o acontecimento.

A necessidade de apreensão e captura da outridade é marcada, ainda, pela profunda investida do poder institucional no movimento de extração da verdade de Karapiru. Os esforços empregados no reconhecimento da língua falada por ele, mesmo que justificados pela premência de viabilizar seu retorno ao próprio povo, também acabam por dar a ver a urgência do estabelecimento de uma identidade étnica capaz de estabilizar e tornar reconhecível quem Karapiru é – não para ele mesmo ou para seus parentes, mas justamente para aquela categoria de quem ele mais radicalmente difere, a branquitude.

O olhar do filme, por sua vez, não chega a confrontar nenhuma dessas miradas, nem pareceencionar lançar qualquer outra que se assuma, ela mesma, como definitiva, essencial. Há, parece-me, um limite assumido no quanto o longa consegue se aproximar de seu protagonista, como se Karapiru constantemente escapasse, aceitando só até certo ponto tomar parte no que vai sendo proposto. Nesse emaranhado de vozes falando sobre (e, às vezes, por) ele, seus monólogos sem tradução e legendagem nos colocam diante do impasse fundamental. Por um lado, nós, não indígenas, somos confrontados pela nossa incapacidade de realmente escutá-lo, entendê-lo. Por outro, deslocando-nos de nossa centralidade, há, quem sabe, o convite para uma dúvida: talvez não seja mesmo a nós que Karapiru se dirija; talvez não o interessasse ser ou não compreendido pela nossa posição espectatorial.

Ao abrir mão da plena ordenação do que surge enquanto matéria viva, com suas porções de irrefreabilidade, *Serras da Desordem* nos possibilita, assim, colocar em xeque não a representação indígena no cinema realizado por não indígenas, mas nossa própria “humanidade” tomada como medida para toda e qualquer figuração.

Segundo Ciclo

Divagar na Noite

| | | |
|----|--|------|
| 01 | Jardim de Guerra Neville D'Almeida | 1968 |
| 02 | Também Somos Irmãos José Carlos Burle | 1949 |
| 03 | Barra Pesada Reginaldo Faria | 1977 |
| 04 | Até o Fim Glenda Nicácio e Ary Rosa | 2020 |

Com o pôr do sol, finda o entardecer. Agora, a noite acoberta o cenário, com suas incertezas e caminhos traiçoeiros. *Divagar Na Noite* é o nome do nosso segundo ciclo. Desbravá-la e lidar com suas contradições, buscar no nosso cinema os sinais de uma crise que não se apazigua: os descaminhos da injustiça, as tentativas de colocar em tela algo de singular e particular sobre seus personagens e angústias, mas que, pouco a pouco, escapa para as pistas de uma condição universal, nacional, generalizada.

Quatro filmes compõem o quadro deste ciclo. O fim do dia começa anunciado pelo vívido terror com a Ditadura que se acirrava no final dos anos 60 em *Jardim de Guerra* (1968, dir.: Neville D'Almeida) e passa para a luta dos irmãos Miro e Renato contra o racismo e os desíderes da sociedade carioca dos anos 1940 em *Também Somos Irmãos* (1949, dir.: José Carlos Burle). O jovem delinquente Queró atravessa o nosso caminho em *Barra Pesada* (1977, dir.: Reginaldo Faria), enquanto foge de tiras e bandidos em um violento cosmo de criminalidade urbana. Chegamos ao fim do ciclo na noite do Recôncavo baiano com o reencontro das quatro irmãs no bar de Geralda, em *Até o Fim* (2020, dir.: Glenda Nicácio e Ary Rosa).

O vaiávém temporal nos faz olhar para filmes que de alguma forma lidam com conflitos individuais, mas que extrapolam para seus contextos sociais e familiares. Filmes que trilham a mata fechada à noite, em busca de saídas para seus personagens.

Jardim de Guerra

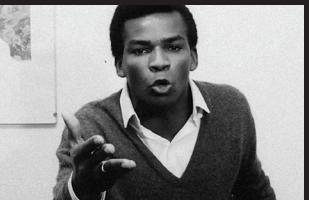
Direção de Neville D'Almeida

1968 90'

No agitado ano de 1968, Edson (Joel Barcelos) busca alguma razão de ser, até que se apaixona por uma cineasta (Maria do Rosario). O caso de amor o leva, contra sua vontade, aos calabouços de tortura de uma organização ditadora. Longa-metragem de estreia de Neville D'Almeida, *Jardim de Guerra* é conhecido por ser o filme nacional mais censurado do período ditatorial brasileiro, com mais de 40 cortes na versão final.



JARDIM DE GUERRA (1968), DE NEVILLE D'ALMEIDA



LUIZ EDUARDO KOGUT

“Depois que Deus morreu, tudo é permitido”, esbraveja o personagem Edson em Jardim de Guerra, filme do marcante ano de 1968, dirigido por Neville D’Almeida, em meio a um discurso efusivo sobre a sociedade dos anos 60 e a condição terceiro mundista. Ecoando as falas políticas que coloca na boca de seus personagens, o diretor constrói um filme de retalhos, elipses, *jump-cuts* e dessincronias. Não só a juventude e a política se propõem a serem livres, mas a forma filmica busca também essa ruptura. “A revolução é permanente” irá ecoar uma mensagem escrita próximo ao fim do filme, representando o slogan maoísta caro à esquerda da época e, também, a abordagem formal de Neville que quebra com quaisquer regras de continuidade no roteiro, na direção e na montagem.

Tais rupturas não passam ilesas ao mundo histórico: o filme, lançado em 1968 no Festival de Brasília, foi retido pela ditadura militar, que exigiu mais de 40 cortes para permitir a exibição comercial do filme, a qual ocorreu esporadicamente apenas na década de 70. Na versão censurada, foram retiradas diversas referências políticas no filme, como as inserções sobre a guerra do Vietnã, imagens de desfiles da China maoísta e discursos que faziam menção à América Latina. Assistir tais cenas na recém-restaurada versão sem cortes é entender como essas afrontas de um *discurso* político, eram também momentos de ruptura filmica: “o corpo untado de gasolina do comandante Ernesto Che Guevara ainda arde e incendeia os campos da América Latina” Edson discursa olhando à câmera em meio às ruas do Rio de Janeiro, após Neville organizar uma montagem com imagens do Vietnã e, justamente, de Guevara.

Essa junção entre uma encenação que demarca os corpos e performances de seus atores e uma montagem discursiva é fortemente ligada ao tempo histórico de sua realização, sendo sinais de uma juventude que não só se relacionava com essa disruptão política enquanto discurso, mas que inseria essas rupturas em uma vida envolta das ruas e de seus desejos. Na narrativa do filme, Edson apaixona-se por uma jovem cineasta e, buscando dinheiro para realizar um filme, envolve-se com contrabandistas e acaba preso por uma organização que o interroga e tortura. Central a ela são as atuações de Joel Barcellos e Maria do Rosário como o casal principal, assim como a enorme gama

de participações de figuras ligadas ao cinema independente brasileiro do período, como Paulo Villaça, Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga, Nelson Pereira dos Santos – além de contar com créditos no roteiro para Guará Rodrigues, Rogério Sganzerla e Jorge Mautner e fotografia de Dib Lutfi.

Neville parece realizar, então, um amálgama de todo um cinema que viria a surgir a partir de 1968 com o chamado *udigrudi*, o cinema marginal, na interseção entre o Cinema Novo e as convulsões políticas do país naquele momento, fazendo um cinema sem recursos, mas cada vez mais inventivo em suas propostas estéticas – um cinema de invenção, como nomeado pelo crítico Jairo Ferreira. O que era uma ação, também, de afronta ao regime militar, ao conservadorismo da sociedade brasileira e ao cerco à liberdade política, artística e de formas de expressão. Em *Jardim de Guerra*, todos estes polos estão em convergência: “hoje em dia as coisas sempre começam e acabam no cinema”, diz uma personagem no filme, ilustrando o papel central que o cinema toma não apenas para os personagens da trama, mas para todo aquele momento histórico com o qual a arte se envolve enquanto expressão.

O filme de Neville é, portanto, uma obra que tensiona essa relação ao buscar uma liberdade, uma multiplicidade nas novas possibilidades de expressão. Mas, acima de tudo, trata-se de um filme que se confronta com inúmeros becos sem saídas. Há um pessimismo latente em todo discurso político presente no roteiro, muitas vezes em tons irônicos, que, na figura do Edson, torna-se óbvio na maneira que sua falta de perspectiva se transfere a um desejo e que, por uma confusão, acaba com ele preso. Durante toda a trama o personagem parece ater-se mais a uma certa atitude performativa-explosiva em vez de um idealismo ideológico, uma postura que é seguida pelo restante do universo filmico, em que a câmera de Lutfi flutua em volta dos corpos em cena e os constantes cortes bruscos propõe uma incerteza que aparece como uma reação igualmente política e formal.

Ao seguir Barcellos em cena, vagando pelos espaços de um Rio de Janeiro aberto, Neville tenta fazer sentido de um mundo que esse sentido lhe escapa. Porque assim como o filme não se fixa em nenhum modo de registrar a sua narrativa, reinventando-se constantemente,

entre a montagem einsteiniana, a blocagem godardiana e a encenação com a câmera-na-mão, suas posições políticas nunca se assentam em uma ideia única. Durante as torturas a Edson, o filme passa a ecoar diversos discursos conservadores, ligados às políticas do governo militar. Mas até mesmo dentro das posições progressistas da primeira metade da duração, há um eco dos mais diversos universos: o discurso racial, inspirado nos panteras negras, de Antônio Pitanga, as posições feministas da personagem de Maria do Rosário, menções a Mao, Che, a denúncia à guerra com imagens do Vietnã. Neville não se fecha em nenhuma posição, optando por uma exposição intensa, imediata, de cada uma delas.

Algo que parece ser a única saída possível para o pensamento artístico daquele período: se confundir com as convulsões do mundo ao seu redor, ser parte das inúmeras vozes e contestações. Confundir e não responder. Porque, ao fim, não há grande resposta ou consenso. Edson escapa das amarras institucionais apenas para se refugiar na violência e no cinema, no “tudo e nada” e na “vida e morte” que Maria afirma serem os temas de seu filme. Entre o absoluto e o vazio, a câmera flutua perdida em um mundo em que tudo – e nada – é permitido.

Também Somos Irmãos
Direção de José Carlos Burle

1949 85'

Requião adota 4 crianças: duas negras, Miro (Grande Otelo) e Renato (Aguinaldo Camargo), e duas brancas, Marta (Vera Nunes) e Hélio (Agnaldo Rayol). Com o tempo, as humilhações e restrições de Requião para os negros se tornam mais descaradas e os dois abandonam a casa para viver em uma favela no Rio de Janeiro. Miro, revoltado, entra no mundo do crime. Renato torna-se advogado e, por sua paixão secreta por Marta, mantém relações com a família. Enquanto os irmãos tentam ganhar a vida, um perigoso golpista aproxima-se de Marta e Requião. Em meio às chanchadas da Atlântida, José Carlos Burle dirige nos estúdios este drama dedicado à poderosa interpretação de seus protagonistas.



LAMPEJOS DE VIDA E DE AUTOCONSCIÊNCIA EM 'TAMBÉM SOMOS IRMÃOS' (1949)



CAMILA MACEDO

Interrompendo a cantoria bem comportada que toma conta do bar Continental, Moleque Miro, interpretado por Grande Otelo, entoa os versos de um samba, enquanto marca o compasso da música com o uso percussivo das mãos sobre a mesa. Como uma invocação, um encantamento ou uma predição, por três vezes repete: “há de passar cem anos até que se esqueçam de mim”.

Produzido pela Atlântida e lançado em 1949, o longa-metragem “Também somos irmãos” é uma espécie de ponto fora da curva entre os filmes realizados pela companhia carioca no período, em um movimento, de acordo com o historiador [Orson Soares](#)¹, de reposicionamento da empresa no cenário brasileiro. Nesse sentido, a ficção não se alinha exatamente à comicidade e irreverência das chanchadas, gênero predominante nos filmes da produtora, e aposta no uso de códigos mais próximos aos do melodrama atrelados à crítica social, acompanhando um debate em efervescência no Brasil das décadas de 1940 e 50: o das relações étnico-raciais no projeto político modernizador do país. Roteirizado por Alinor Azevedo e dirigido por José Carlos Burle, ambos brancos, o longa conta a história de dois irmãos negros, já adultos, e dos encaminhamentos que dão às próprias vidas após terem sido criados por uma família branca de elite.

“Há de se passar cem anos até que se esqueçam de mim”, canta Miro, o mais novo dentre eles. Ao longo da trajetória do personagem de Otelo, a expressão “querer cartaz” é retomada algumas vezes, no que parece ser uma gíria da época para se referir à vontade de chamar atenção, de ser percebido, lembrado, de alcançar algum renome. Esse desejo – destituído de seu tom acusatório e pejorativo pressuposto pela figura de linguagem – talvez seja mesmo o que aproxima as ações dos dois protagonistas: enquanto Miro tenta deixar as marcas de sua existência no mundo por meio de trambiques e pequenos crimes, Renato (interpretado por Aguinaldo Camargo, um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro), porta-se à imagem e semelhança do homem da moralidade, buscando, através da dita boa conduta e da atuação profissional como advogado, também afirmar seu lugar na sociedade.

1

Autor do livro “A bondade do branco: olhar da branquitude sobre a questão racial no filme ‘Também somos irmãos’ (2021) e filho de Grande Otelo.

Ora justificando seus meios, ora atrapalhando seus fins, a negritude é o que marca e constitui os personagens e seus arcos dramáticos.

No que parece responder à intenção de denunciar os efeitos do racismo nas experiências de pessoas negras, “Também somos irmãos” enquadra seus protagonistas por uma perspectiva que poderia ser descrita como fatalista. A despeito da brancura com a qual se veste Dr. Renato, apesar de sua formação sólida e de seu caráter irretocável, seu destino, em últimas, só poderá ser o mesmo do de seu irmão, um pária. Seu corpo é constrangido pela mise-en-scène proposta: quase sempre cabisbaixo, desviando o olhar, rendendo-se à subserviência. Algo que, com vestígios de autoconsciência, o filme mesmo expõe: pois enquanto tenta construir para si outros caminhos e outra postura, Miro acusa o irmão de servidão, questiona o imaginário do “preto de alma branca”, tensiona as possibilidades das relações inter-raciais. No entanto, também seus desvios e questionamentos das normas morais só acentuam o fado da sua miséria. Ao modo como apresentado pelo filme, não há, no horizonte dos irmãos, saída para o enquadramento enquanto vítimas sociais.

Está aí o quadro oferecido pelo longa, mas também os enquadres na lei e na mídia que, no interior da ficção, Miro recebe. Quando, no início do filme, Renato apresenta uma tese de defesa fundamentada no padecer do irmão – entendendo ser essa a história que a branquitude deseja ouvir para, quem sabe, absolvê-lo -, ou quando, no segundo encarceramento, Miro reivindica uma melhor fotografia e disputa com os jornalistas a construção de sua própria biografia, a dimensão do sequestro das narrativas e das imagens de pessoas negras coloca, indiretamente, as escolhas do próprio filme em xeque.

Mas se, em “Também somos irmãos”, mesmo que apresentados em oposição, tanto a criminalidade reativa quanto o “embranquecimento” servil resultam igualmente em experiências de humilhação, sofrimento e marginalidade, reduzindo e espremendo as possibilidades narrativas e imagéticas dos corpos negros em cena, inspirada pelas

ideias de **Fabio Rodrigues Filho**² sobre as contraestratégias de atores e atrizes negros/as no cinema brasileiro, assisto ao filme tentando encontrar vestígios de outros gestos criativos – rasgos, pequenas fagulhas, como defende o pesquisador. Aparições fugazes, por certo, mas incisivas. Um exercício de olhar realizado, contudo, sob a advertência dos limites de uma espectatorialidade marcada não só pelas distâncias entre os tempos históricos do filme e de seu visionamento, quanto por minha própria constituição enquanto pessoa branca – subjetividade para a qual a expiação da culpa mediante uma posição de apiedamento tende a ser confortável e recomfortante (o tipo de páthos, inclusive, que o filme parece querer açãoar).

Volto, assim, ao samba entoado por Miro, descrito no início deste texto. A primeira vez em que ele é cantado no filme acontece de modo solitário, no bar:

“A vida não vale nada / Pra quê se aborrecer? / Vamos cantar / Viver / Sou feliz vivendo assim / Há de passar cem anos até que se esqueçam de mim”. Mais para frente, em outra cena, é retomado, dessa vez em coro, por Miro e pela vizinhança da comunidade em que vivem os irmãos: “A minha felicidade / está em ser quem sou / Sei de onde venho / e sei pra onde vou / Vivendo aqui é que eu me sinto bem / Não dou satisfação / da minha vida a ningüém”.

Aparentemente gravado em disco apenas em 1979, com interpretação da cantora Cláudia Savaget, o samba “A vida não vale nada”, como anunciado em uma das cartelas iniciais do longa, é uma composição de Grande Otelo em parceria com o músico Almeidinha. Na voz de Miro, portanto, são as palavras do ator que se inscrevem no filme, promovendo um certo tipo de deslocamento no qual a possibilidade da alegria – não uma alegria ingênua, conformada, mas uma alegria insubmissa, apropriada de suas próprias origens e destinos, ciente de seu próprio desvalor – emerge, à contrapelo da narrativa fatalista e lamuriosa da ficção.

² O realizador, crítico e pesquisador de cinema desenvolve essa aposta tanto em seus filmes, “Tudo que é apertado rasga” (2019) e “Não vim no mundo para ser pedra” (2022), quanto em sua dissertação de mestrado, “Um rasgo na imagem: Fagulhas para uma pequena história do cinema brasileiro à luz da presença de Grande Otelo” (2021).

Tendo sua imagem até hoje atrelada à de Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter”, a figura de Grande Otelo é recorrentemente associada à do malandro. No mais produtivo dos sentidos, talvez caiba dizer que há algo mesmo de uma ética da malandragem no empréstimo que o ator faz do samba ao seu personagem. Com sutil esperteza e engenhosidade, características típicas do “comportamento malandro”, algo ali, na tessitura do filme, é burlado. Com um endereçamento também para o futuro, em uma reivindicação da própria posteridade, Miro e Otelo afirmam aquilo que o longa-metragem se nega a ver: as possibilidades, por mínimas que às vezes sejam, de resistência mesmo às mais estruturais das violências. Uma desestabilização das ideias totalizantes a respeito do funcionamento do poder, lembrando de não esquecer seus pontos de descontrole, onde a insistência na felicidade, por exemplo, pode também ser força de contraposição ao desagenciamento.



Barra Pesada

Direção de Reginaldo Faria

1977 110'

A violência, o crime, o submundo e Queró (Stepan Nercessian) são protagonistas deste drama dirigido por Reginaldo Faria. No Rio de Janeiro dos anos 70, o personagem, ladrão de pequenos delitos, se envolve junto com seu amigo Negritinho (Cosme dos Santos) em um perigoso esquema de chantagens para não ir à cadeia. Um dia, para conseguir escapar de tudo, Queró comete uma sucessão de graves crimes e se vê no centro de uma perigosa teia, entre um poderoso traficante de drogas e os corruptos policiais da região.



SINUCA DE BICO



WELLINGTON SARI

Chutado, amassado e barbarizado por meganhas e milicianos - aliás, um é focinho do outro: óclão escuro, camisa peito aberto, berro à mostra na cintura - Queró rola pelo barranco. Pereceu o pivete, em roupa branca manchada de sangue e lama. Trata-se de uma sequência bem próxima do final de *Barra pesada* (1977), filme dirigido por Reginaldo Faria, baseado em romance de Plínio Marcos.

Não que qualquer espectador possa se surpreender com o infotúnio do protagonista: o destino do malandro, interpretado por Stepan Nercessian, está posto à mesa desde o princípio do longa. Mais precisamente, desde os créditos iniciais, que surgem sobre um fundo verde, pouco iluminado. Das sombras, rola, mansa, uma bola de bilhar vermelha e lisa. Depois da enigmática imagem da personagem de Itala Nandi, que parece preparar-se para atear fogo em si mesma, vemos diversos planos das entranhas do centro carioca. A tonalidade “documental” retoma exatamente do mesmo ponto em que se encerra *O flagrante* (1976), obra anterior de Faria - a tragicomédia sobre a cornitude, a partir do vernáculo copacabanes, surpreendentemente termina com uma espécie de reportagem, em que um dos atores entrevista populares sobre a questão do adultério. Segue-se breve sequência de montagem. Observamos a construção da paisagem de uma cidade de escombros, ônibus capotados, pedestres sem rumo. Paisagem essa que pinta um permanente e difuso clima de pós-guerra cuja data de início ou fim do conflito perde-se no pó do tempo (“que tiro foi esse?” como a frase que, farol voltado para trás, ilumina 60 anos de teoria crítica formulada no país). Somos, em seguida, apresentados a Queró e seu parceiro Negritinho. O malandro quer tentar aplicar um golpe e ganhar no jogo, numa aposta, mesmo sem ter dinheiro. O jogo, claro, é a sinuca.

A extensa cena se desenrola ao redor da mesa de bilhar. As bolas são batidas, amassadas, barbarizadas. Eis a analogia visual que servirá de guia para a existência de Queró em *Barra pesada*. Confinado ao espaço limítrofe da mesa (do Rio de Janeiro), o pivete é como a bola branca da sinuca, sempre no limiar do buraco, comandado por força maior (sua desgraçada condição social? deus? o Autor, cujo taco sempre acerta a perversidade por um triz?). Narrativamente e estruturalmente condenado, Queró passará o filme inteiro jogado de um delito a outro, encapado na própria solidão, que o personagem inúmeras vezes declama.

Há um traço bastante interessante de *Barra pesada*, que em alguma medida o diferencia de obras que se passam no mesmo universo espaço temporal determinista de *Eu matei Lício Flávio* (Antônio Calmon, 1979), *Lício Flávio, passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977) e *Pixote: a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980), para ficar em poucos exemplos. São, na falta de melhor expressão, os “alívios de irrealismo”, para subverter o conhecido conceito de “alívio cômico”. Para falar de “alívio de irrealismo”, lanço mão do gesto ambíguo: de tempos em tempos, o longa-metragem interrompe o amparo dos efeitos de realidade - aponto a sequência de bateção de carteira, observada por Teleco e Nelsão, encenada de maneira a parecer “documental”, com a câmera errática acompanhando Queró em meio às vítimas - para se escorar em uma forma rígida, deliberadamente artificialesca. O filme, nestes momentos de suspensão do predominante registro que simula a baixa intervenção por parte da direção e das outras funções criativas, não é menos brutal. A barra fica aliviada por alguns minutos, apenas para que sua carga seja sentida com mais intensidade depois.

Um destes momentos mostra Queró deitado à cama depois de apanhar de Teleco e Nelsão. O parceiro Negritinho, sentado à beira do quadro, lhe presta cuidado. É um plano “bem composto”, pictórico, em que Queró, pela primeira vez, encontra-se parado. A câmera é quem se movimenta em direção ao combalido pivete. Providencialmente, para não estragar a composição, Negritinho sai do plano, deixando o amigo sozinho, enquanto faz um monólogo.

O texto, embora pungente, não é o que de fato ilumina a cena. O solilóquio é tocante, mas já ouvimos antes, da boca de Queró, a canção de lamento. O que se apresenta diante de nós, agora, é a possibilidade de enxergar não mais o Queró da “reportagem” (vale lembrar que o título original do romance de Plínio Marcos é *Queró - uma reportagem maldita*) e sim o da dimensão do conceito. A opacidade da cena nos retira da calçada da crônica policial, e nos transporta para um ponto de vista distanciado, que nos permite ver o todo. E o palco que configura o *todo* era (em 1977) e é (em 2024), um país do futuro interditado: preso eternamente à mesa de bilhar, acossado pela polícia, pela pobreza, pela solidão, há apenas caçapas ao fim do túnel para àqueles que estão à margem (em *Barra pesada*, essencialmente todos os personagens que

surgem na tela: meganhas, traficantes, milicianos, prostitutas, travestis, ex-lutadores de *telecatch* convertidos em bandidinhos e crentes). O “alívio de irrealismo”, ao desapegar-se do tempo do agora, do mundo-cão-vida-como-ela-é, lança *Barra pesada* na temporalidade que abarca passado, presente e futuro.

Outros “alívios de irrealidade” perpassam o filme e, alguns deles, não tem o mesmo caráter opaco da cena descrita acima. Há momentos em que o longa vaga pelo imaginário do filme policial - tiroteios, perseguição de carros e quetais. Executados com grande inventividade, mesmo dentro dos limites genéricos impostos pelo gênero, tais segmentos, lembram os filmes de *gangsters* ou os *poliziotteschi*. E, assim, ampliam ainda mais o escopo do pivete/conceito Queró, um cidadão do mundo: na periferia da Milão, de Chicago, Miami ou Hong Kong, quem vive às margens do capitalismo está sempre em uma sinuca de bico.

Por sorte, tudo fica bem, tudo se resolve, como garante o texto inscrito na imagem, ao fim de *Barra pesada*. Depois da morte de Queró e da traição de Negritinho (que outra saída teria ele?), o espectador é tranquilizado pelas frases explicando que os policiais corruptos foram presos, a gangue de traficantes desbaratada e a desigualdade social plenamente erradicada graças ao excelentíssimo Sr. Presidente General Ernesto Geisel. Minto, a última sentença é invenção minha. O ridículo da cartela, ah, isso é verdadeiro: forçada pela Polícia Federal, segundo o próprio Faria, a absurda sentença só reforça o seu oposto. Por que não lembrar que, anos mais tarde, em 1982, *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias, filme com um dos mais brilhantes cartazes de nossa cinematografia, usará de mesmo subterfúgio e obterá resultado de ironia ainda mais devastadora. Intercalando imagens da conquista do tricampeonato da seleção canarinho com planos de jovens mortos pela ditadura cívico-militar, um *frame*, mostrando faceiras serpentinas lançadas pela torcida no final da Copa, congela. Surge a frase: “Este é um filme de ficção”. Queró, Negritinho, Teleco, Nelsão, personagens de um país cujo final feliz é paulatinamente anulado pela irrealidade.

Até o Fim**Direção de Glenda Nicácio e Ary Rosa****2020 93'**

Após anos sem se ver, quatro irmãs se reencontram em uma noite quente no restaurante de Geralda (Wal Dias), em Cachoeira. A razão do encontro gera emoções conflituosas: um último adeus ao pai das irmãs, que está prestes a morrer. Antigas memórias ressurgem, e a chegada de novidades abala a já tumultuada relação entre as quatro. Contido no ambiente familiar, Até o Fim continua a investida de Glenda Nicácio e Ary Rosa em um cinema sobre o trauma e suas repercussões na vida de suas personagens.



UMA NOITE, UMA MESA, E A ESPERA PELA MORTE: UMA CRÍTICA SOBRE ATÉ O FIM



DANIELA KLEM

É na proporção de tela 4:3 que assistimos, durante 1h33min, quatro mulheres sentadas em uma mesa, durante uma noite, à espera da morte. Até o Fim (2020) apresenta a história das irmãs Arcanjo por meio de diálogos que, naturalmente, transformam-se em monólogos carregados de um teor teatral que se mescla ao poético, trazendo uma naturalidade própria do convívio.

O filme de Ary Rosa e Glenda Nicácio é composto pela narrativa do reencontro das quatro irmãs que, após 15 anos, se conectam por meio do conforto do desabafo, na externalização do que viveram, sentiram e ainda sentem. É na espera pela morte do pai que, aos poucos, a vida vai sendo retomada. Situado no Recôncavo Baiano, o filme apresenta a mesma história vivida por meio de perspectivas diferentes. Utilizando apenas uma câmera, que captura fugazmente feições, trejeitos e expressões, a movimentação do quadro se torna um elemento essencial na transmissão da sensibilidade. Aproximando-se de uma estética dos sonhos e das memórias, a montagem entrega uma experimentação de um cinema das sensações e do sentir. Tudo é sentido: a dor, a agonia, a esperança (mesmo que quase nula), o orgulho, a conquista, a saudade, o ressentimento, o amor.

A narrativa se insere entre monólogos, como se dividida em blocos, cada qual com seu momento. Transcendendo a realidade, numa espécie de conotação mitológica, a história apresenta sua vulnerabilidade. E assim, Geralda, Rose, Bel e Vilmar ganham um pouco de cada um de nós enquanto revelam suas facetas.

Uma praia, um restaurante, e inicia-se a história. Geralda, proprietária do estabelecimento, está à procura de algo. Os cortes são feitos a partir de planos que, em sua maioria, são mais fechados, utilizando-se do plano geral apenas para contextualizar a localização quando necessário. Logo no início percebemos a conversa dos clientes, que nos remete a uma narrativa já conhecida. Os cineastas, Ary e Glenda, representam a si mesmos, discutindo sobre o enredo de seu filme, Ilha (2018).

É noite. Uma cerveja, uma mesa, dois copos, duas irmãs. Diálogos sobre a vida, do passado ao presente. Geralda e Rose. Quinze anos as separam desde que se viram pela última vez; é entre o amor e o ressentimento que essa relação se mantém em tela. O ressentimento do abandono e de ser abandonada. De maneira muito sutil, percebe-se uma barreira

na relação, que é ultrapassada a todo momento, indo da conversa despretensiosa e nostálgica ao melindre, construindo um vai e vem entre o afeto e a mágoa. Mesmo a separação pelo tempo não foi suficiente para trazer à tona essas implicações de forma mais compreensiva.

É numa briga com Geralda na areia que Rose, de maneira extremamente poética, nos revela um pouco de sua interioridade: sua vida foi refeita a partir do encontro com a paz em Cachoeira (BA), sendo sua maior tristeza os abortos que sofreu. Cachoeira foi seu recomeço.

Geralda, camuflada em uma personalidade mais arredia, revela, em seu silêncio e olhar, o peso do segredo das violações sofridas. Bel, amante do mar, teve seu amor subvertido pelo trauma e decepção, e precisou aprender a nadar e salvar a si mesma. Vilmar, filha e irmã, precisou ir embora para ser quem sempre foi. De maneira trágica e irônica, o elemento que as une, além do laço de sangue, é o ressentimento pelo algoz que cometeu tais violações: o pai, de quem estão à espera da morte.

Por meio dos diálogos, o filme vai nos apresentando o recomeço de cada uma das irmãs há 15 anos. Tudo se passa na mesa de um bar/ restaurante. Quatro mulheres negras com seus pontos de dor e orgulho, uma dicotomia entre o amor e a intriga de histórias não resolvidas. A suspensão do sentimento e da resolução que famílias periféricas conseguem reconhecer no decorrer do longa-metragem, o falar no silêncio e a não permissão para sentir. Ao mesmo tempo, são quatro mulheres vivenciando temáticas de sofrimento, como racismo, solidão, medo e violações. Há, de maneira sensível e natural, a apreciação da irmandade, do reencontro, dos amores e do perdão. Tudo servido numa única mesa, em planos tão próximos que entregam a alma e seus pensamentos, suas dores e verdades mais camufladas. Criando uma realidade dúbia por meio das sombras do que estava escondido e na luz das suas posições do que se é.



Terceiro Ciclo

O Próximo Nascer do Sol

| | | |
|----|---|------|
| 01 | Bicicletas de Nhanderú | 2011 |
| | Ariel Kuaray Ortega, Patrícia Ferreira Pará Yxapy | |
| 02 | Verdes Anos | 1984 |
| | Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase | |
| 03 | Feminino Plural | 1976 |
| | Vera de Figueiredo | |
| 04 | Bar Esperança | 1983 |
| | Hugo Carvana | |
| 05 | Babilônia 2000 | 2000 |
| | Eduardo Coutinho | |

A programação do primeiro ano do Cineclube São Bernardo termina com um olhar para o horizonte em expansão, de matizes ilimitados. O horizonte torna-se visível com os primeiros raios de luz, que suspendem o terror notívago para que vejamos, por um instante, os ares de liberdade e de esperança que se escondem por trás das crises sem fim do sujeito brasileiro. Em cinco filmes surgem novas paisagens para os binóculos de quem se presta a ver. A liberdade e o riso custam caro e não vêm só, os sentimentos vêm acompanhados de dúvidas e ruídos. E depois daqui, para onde vamos?

Iniciamos o ciclo no Sul do Brasil com Bicicletas de Nhanderú e Verdes Anos, filmes imersos em suas comunidades e paisagens regionais. O itinerário segue para o Rio de Janeiro, com Feminino Plural e Bar Esperança, que tratam, cada um à sua maneira, das relações históricas de construção do Brasil e do momento político entre os anos 70 e 80. A programação se encerra com a subida do olhar ao Morro da Babilônia, onde o milênio termina e começa a promessa de um novo futuro, um novo amanhecer, até então ainda misterioso. Babilônia 2000 encerra o primeiro ano de atividades do CSB.

Convidamos a todos para acompanhamos juntos esse Próximo Nascer do Sol, nas cinco sessões que compõem a programação de setembro e outubro do Cineclube São Bernardo.



Bicicletas de Nhanderú

Direção de Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Ariel Kuaray Ortega

2011 48'

“Quando os deuses falam você não vê e nem escuta. O que Tupã fala, o que acontece na meditação é inexplicável. Sem perceber as palavras chegam e são ditas por você. Nós somos uma bicicleta de Nhanderú” diz o xamã Mbyá-Guarani. Dirigido por Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Ariel Kuaray Ortega e produzido por meio do projeto Video nas Aldeias, este documentário nos coloca dentro da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul e nos convida a imergir no cotidiano e na cosmologia dos Mbyá-Guarani do Sul do Brasil.



BICICLETAS DE NHANDERÚ



LUIZ EDUARDO KOGUT

Uma câmera na mão acompanha dois meninos jovens. Eles andam por um campo e cruzam cercas. Por vezes, olham para o cinegrafista que os segue: “Você gravou os palavrões que eu disse ontem?”, um deles pergunta. Momentos como esse, em *Bicicletas de Nhanderú*, de Ariel Kuaray Ortega e Patrícia Ferreira Pará Yxapy, transparecem como o filme aborda sua prática documental, propondo um diálogo direto entre a presença da câmera na aldeia, localizada no Rio Grande do Sul, e os Mbya-Guarani que estão sendo filmados. As falas que os diretores captam, de adultos membros e líderes, já sugerem essa possibilidade de um diálogo mais claro, sem as pretensões de uma *entrevista*. Mas são as crianças que escancaram a porta das convenções do documentário. “Não é pra ficar de palhaçada só porque tão te filmando”, um dos meninos da aldeia avisa Palermo, personagem constante nas filmagens. Mas ficar de palhaçada é tudo que Palermo faz, tentando enganar as crianças brancas dos vizinhos, imitando Michael Jackson, matando aula, etc.

E a palhaçada é *para* a câmera, muitas vezes em diálogo com ela e com quem a opera. Surge toda uma relação sem cerimônias entre sujeito e objeto - porque parte de uma visão de mundo em que tal relação não existe de maneira alguma. A escolha por acompanhar com destaque esses jovens personagens parece deixar claro essa falta de compromisso do filme com as convenções não só do documentário, mas com as ilusórias regras de uma linguagem cinematográfica, pensando a si mesmo enquanto documentário a partir de imagens e momentos que parecem conectar o filme ao horizonte do vídeo caseiro, em que a inocência infantil vê na câmera um espectador infinito para inimagináveis palhaçadas. Essa atenção ao infantil conecta-se até mesmo a certa tradição das artes e do cinema de vanguarda, que propunham uma relação entre infância e experimento estético, entre tentar desnaturalizar o olho e a inocência na experimentação com coisas novas. As crianças não operam a câmera, mas a guiam e dão a ela todo seu tom de existência.

Porém essa existência, até mesmo na infância, não se resume à imaginação infantil. Em um momento do filme, ao ir visitar seu vizinho, os meninos são reenquadrados constantemente durante todo o plano, como um cinema que se faz e se decupa em tempo real.

Enquanto as crianças indígenas protagonizam esse momento de ruptura radical na forma do filme, o vizinho branco se esconde porque não quer ser filmado. Ecoando e invertendo, então, um cinema etnográfico de outrora, os meninos indígenas apontam a câmera insistenteamente para o tímido garoto branco. A certa inocência infantil, a abertura da concepção de filme, do trabalho de câmera e montagem, dos diretores repensa toda uma forma de produzir imagens, de representar a si, de apresentar sua visão de mundo - que desde já é uma de contestação do universo branco.

Esse cruzamento entre as crianças e a denúncia fica claro logo na primeira participação de Palermo que, com raiva de uma armadilha mal-sucedida, esbraveja sobre a dificuldade que o desmatamento branco gera para a caça. André Brasil¹, professor do departamento de Comunicação Social da UFMG, analisa o filme a partir da importância de um *extracampo*, daquilo que permanece na beirada do que a imagem apresenta. Esses campos seriam os de ordem mítica, da cosmologia indígena, e da ordem cultural ou geopolítica, do universo dos brancos, que são forças que habitam em volta de todas personagens e imagens que vemos no filme, fazendo parte integral de todo discurso e do modo de vida e registro que somos apresentados.

Entre esses campos há uma clara negociação, uma relação constante entre a vida ligada à cosmologia indígena e aquele do universo dos brancos, entre essas duas formas de extracampo. Talvez porque, como o líder religioso *karaí* Tataendy pontua, a própria cosmologia indígena é dessa total negociação da existência terrena com a divina, em que, mesmo distante dos brancos, nós da terra “nunca seremos puros”. Portanto a inclusão do universo do homem branco, como nas vestimentas da aldeia, nas camisetas de futebol, nos aquecedores que coexistem com as fogueiras para lidar com o frio do sul do país, atua mais como mais um elemento dessa constante luta do que como a marcação definitiva de um desequilíbrio.

Na parte central do filme há um dilema: vemos o que eles chamam de uma “festinha”, regada à dança, jogos de baralhos e bebidas. Posteriormente, um dos diretores do filme, Ariel Ortega, aparece em cena para

conversar com outras pessoas sobre o evento, que seria um lugar de entrada da cultura branca nas práticas da aldeia. O próprio *karaí* Tataendy tem destaque nos registros da festa, dançando para a câmera e bebendo cerveja, há, então, a proposta de um descompasso: o homem que, por um lado, encabeça a construção de uma nova casa de reza, participa desse espaço de ameaça da cultura branca.

O que o filme trabalha, porém, não é uma *contradição* ou *traposição* dessas duas frentes, como afirma Brasil: “*o que nos parece mais rico em Bicicletas de Nhanderú é justamente o fato de evitar o esquematismo das oposições, apostando nas metamorfoses e transformações, em uma lógica que não é das dicotomias mas das multiplicidades*”. Na complexidade do filme, a construção da casa de reza se dá como resposta à própria festa, ao risco que ela representa. Assim como o movimento dos corpos na festa noturna irá se transformar no movimento de toda aldeia que se junta para a construção da casa ceremonial, no que ele chama de uma “festa diurna”.

É esse movimento que é o cerne do filme, da apresentação da comunidade que vive entre não apenas dois mundos - o originário e o branco -, mas entre os mais diversos mundos, que uma força cinética da vida presente em tela é passada de campo em campo, no qual nenhum chega a ser lido como dado. A cerveja e as camisas do grêmio não impedem, por exemplo, de todos vivenciarem e participarem da limpeza da fruta pelo fumo. Todos são experientes igualmente - se há uma ideia de *síntese* ou não desses mundos, é irrelevante.

Essa junção de campos é vista por Brasil, em uma leitura dos estudos de Pierre Clastres, também na forma que a língua dos Mbyá-Guarani trabalha uma certa transmutação do mundo prosaico, do seu dia a dia, em uma língua que se conecta com as camadas divinas. Clastres dá o exemplo do cachimbo que é chamado de “esqueleto da bruma”, enquanto Brasil irá apontar a fala que dá título ao filme, na qual o *karaí* refere-se a si mesmo como a “bicicleta dos deuses”, pois é por ele que Nhanderu fala. Esse uso da palavra é, portanto, uma maneira de conexão entre a camada humana e a divina, fazendo uso do prosaico e do rotineiro, do que é próprio da vida na terra, para conectar esses mundos.

1 BRASIL, André. *Bicicletas de Nhanderú: lascas do extracampo*. *Devires*, v.9 n.1, p.98-117, Belo Horizonte, 2012.

A câmera de Ariel e Patrícia também parece habitar esse espaço. Concentrada na vida prosaica da aldeia, na conversação - que, importante ressaltar, é baseada na palavra da qual fala Clastres -, em alguns eventos e na deambulação das crianças, o que parece interessar aos diretores é pensar toda a maneira de existência daquelas pessoas frente aos universos diversos que os cercam, dentro do filme ou não. O campo (em contraste com o *extracampo*) que Brasil aponta funciona como o espaço do que é filmado, do que é retratado dentro da imagem enquadrada, mas também o universo de *vida* daqueles personagens, o espaço que podem ocupar na terra hoje. O que o cinema indígena faz, aqui, é repensar tanto esse campo quanto *outros* campos distintos, além terra, dentro da própria forma filmica, aproximando mundo e cinema porque, para eles, o cinema está invariavelmente neste mundo. Entre o divino e o branco, está toda a aldeia, e também está a câmera. Não ressignificada para *contar histórias* indígenas, mas para *ver e ser* do mundo indígena, que, não isolado, permanece em um movimento contínuo para dentro e fora do enquadramento.



Verdes Anos

Direção de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase

1984 91'

1972. No interior gaúcho, acompanhamos os dias de uma turma de adolescentes. Bailes, brigas, noitadas, namoro, futuro. Nando (Werner Schunemann) e seus colegas curtem os últimos dias de colégio. Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase dirigem esta comédia dramática à moda de um *coming of age*, atentos aos verdes anos e aos sonhos de seus protagonistas.



DISCRETO CHARME, AURORA JUVENIL



TEODORO ANDRADE

“Foi no meio do salão
 Foi lá por 72
 Que eu descobri
 a lei dos corpos
 Foi céu aberto, verdes anos
 Pouco mais que nada pra pensar”
 (Verdes Anos, de Nei Lisboa)

Fazer um filme era como montar uma banda de rock na Porto Alegre dos anos 80. Uma gurizada se juntou e com uma câmera super-8 em mãos fez alguns curtas e três longas até 1983, ano em que receberam uma oferta irrecusável de Sérgio Lerrer para rodar um longa-metragem em 35mm. Esse filme era *Verdes Anos*, com roteiro de Álvaro Teixeira, adaptado do conto mineiro de Luiz Fernando Emediato, surgido como um projeto superoitista de Sérgio que, infeliz com os encaixinhamentos, e tendo acesso a um tanto mínimo necessário de latas de 35mm e um orçamento modesto, convidou Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil para assumirem a direção. Segundo o próprio Gerbase, esse foi “o filme que não queríamos fazer”.

Isso, pois em 1981 a turma já havia lançado e ganhado um Kikito em Gramado com *Deu pra ti, anos 70*, dirigido por Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, um longa em super-8 que explorava o universo da juventude gaúcha dos anos 70. Assim, o projeto de *Verdes Anos*, tinha proposta bem similar, mas ao mesmo tempo apresentava um recorte mais específico de um fim de semana do ano de 1972, no interior do Estado e vinha com a promessa aos jovens realizadores de um cinema mais profissional, o que fez eles toparem o desafio. Por outro lado, o grupo de universitários e recém-formados, principalmente em cursos de comunicação, tinha estabelecido todo um ecossistema de produção e distribuição de seus filmes, à parte e com um amplo desconhecimento do pessoal das capitais do país. Organizados em cineclubs, salas de cinema alternativas, produtoras independentes, revistas culturais, festivais da região, eles agitavam uma cena de cinema local muito particular, que veio a se popularizar além do Rio Uruguai com as produções da *Casa de Cinema de Porto Alegre*, produtora de parte dessa galera

que persistiu nessa história de fazer cinema. É curioso que em paralelo, no ano de 1985, a coletânea *Rock Grande do Sul* era lançada, levando o rock gaúcho às rádios nacionais.

Segundo Assis Brasil, em texto da época, *Verdes Anos* é um filme em que os jovens “vão fazer força para imitar os adultos sem dar muita bola pro que os adultos tão pensando deles”. Construiu-se em tela um cinema de vizinhança, que se apropriou das imagens que povavam a memória dos jovens que o fizeram, e de modo bastante coletivo. Apesar de extremamente localizado, no interior do Rio Grande do Sul, ele é ao mesmo tempo universal pelos signos internacionais do cinema, fazendo com que a escola pública da cidadezinha se tornasse uma exemplar “high school”, com todos os personagens-tipo que surgem desse meio e com direito a um intervalo recheado de refrigerantes “ks” e cigarros.

O filme se inicia com um prenúncio de seu fim. Um prelúdio embalado pela música homônima e pelos sotaques e gírias das personagens, o que seta o tom do recorte de vida dessas pessoas que iremos acompanhar. Nando serve como um protagonista apesar da história abrigar vários núcleos. Ele é eleito para representar esse jovem que passa por um amadurecimento ao longo da narrativa, que quebra um ciclo e acha um sentido em meio à confusão. Personagens a princípio menores, como Rosemari, Pedro, Rita, Lurdinha e mesmo Robertão, acabam tendo suas histórias aprofundadas no decorrer dos acontecimentos. Isso demonstra uma via que o roteirista encontrou de desenvolver um longa a partir do conto (que contém poucas personagens), dando particularidades para as personagens inventadas e explorando e se interessando por detalhes de suas vidas.

Enquanto em “Deu pra ti”, o dispositivo de gravação usado dava liberdade para a câmera dançar junto a uma personagem, aqui o lirismo se constroi de outros jeitos. A cena do jogo de botões chama a atenção pela câmera se aproximar do jogo enquanto os amigos Teco e Nando precisam ter uma conversa séria sobre uma possível traição e apenas ouvimos os garotos ao fundo, como em uma confidência narrada pela câmera, que contrasta o jogo e a conversa. Outro momento é o da cena de encerramento. Nando conta sobre seus planos com Cândida enquanto o ecrã ilustra sua fala e cria um

momento singelo que contrasta os sonhos do jovem, enunciados por ele, com a realidade, o que vemos.

Nem só de sonhos vive essa juventude. Perigoso é o nome dado ao tarado que assombra a cidade com seus ataques sexuais contra mulheres. De certa forma o personagem funciona como a personificação dos perigos da noite e do sexo. Ao mesmo tempo em que cria um tom de suspense que por vezes invade o filme e serve ao desenvolvimento da personagem de Marieta em sua jornada pessoal pela revolução sexual na qual elege-o como oponente. Outro assombro é o Governo Militar. Representado tanto pela polícia, que acaba com a alegria de Nando na praça e o leva pra cadeia, quanto pelas figuras misteriosas que rondam a casa da professora de literatura, por quem Pedro nutre uma paixão platônica, e que acaba sendo forçada a abandonar o país. Esse aspecto diretamente político também aparece através da certa liberdade com que o pai de Nando reclama do governo por ter militares na família.

O grupo formado por Marieta e suas amigas são personagens ímpares desse universo, que trazem particularidades entre certos clichês de “teen movies”. Com uma verve “hippie-punk-rajneesh”, as riot gurias maquinam planos e agitam a trama, desde a caça ao Perigoso, passando pela invasão de um jogo de futebol interclasse, até o ataque ao concurso de miss que elas acusam de machista e em que Marieta faz referência ao famoso discurso de Caetano Veloso em *É proibido proibir* no Festival Internacional da Canção de 1968 ao bradar em meio a vaias “Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos!”. O filme brinca a todo momento com a performatividade desses jovens, nessas empreitadas das meninas rebeldes, na insistência da inocência de Nando, na pose de Soninha em meio às disputas dos garotos e mesmo no certo clímax do baile pela generalização da briga motivada por essa disputa. Utiliza-se conscientemente de um imaginário jovem para lidar com tudo com bom humor e construir cenas memoráveis a seu modo, mesmo em sua eventual caretice.

É possível dizer também que o longa opera em duas chaves, tanto em uma certa ingenuidade narrativa e alienada trazidas pela realidade das personagens quanto em uma noção madura de *mise-en-scène*, com um controle espacial e narrativo, vinda da experiência da turma com os longas de super-8. 40 anos depois, *Verdes Anos* pode ser

visto como o retrato de uma certa juventude gaúcha. Não exatamente pela reprodução de uma realidade, mas sim por ser um retrato da possibilidade de ficcionalização de um grupo de jovens diante de suas vidas e desejos. Retrato esse repleto de baladas radiofônicas da época que quando o filme termina continuam tocando na nossa mente junto das cenas que vimos. *Killing me softly...*



Bibliografia:

<https://mosqueteirasliterarias.comunidades.net/verdes-anos-de-carlos-gerbase-e-giba-assis-brasil>
<https://www.casacinepoa.com.br/blog/2024-06-23-verdes-anos-o-ver%C3%ADssimo-tem-raz%C3%A3o/>
<https://www.casacinepoa.com.br/textos/prazer-cinema-ga%C3%BAcho/>

Feminino Plural

Direção de Vera de Figueiredo

1976 80'

Um grupo de motoqueiras se reúne em uma casa afastada, onde performam uma série de proposições cênicas que tensionam o olhar sobre o corpo feminino. As mulheres buscam saída em um contexto de opressão nas relações de gênero vigentes e na situação política do país. Vera de Figueiredo realiza seu primeiro longa em meados dos anos 1970, no qual transgride com o modelo narrativo do cinema em busca de novas formas de expressão e da constituição de um cinema feminista brasileiro.



OUSAR, SONHAR E CRIAR (*FEMININO PLURAL*, VERA DE FIGUEIREDO, 1976)



CATALINA SOFIA



Feminino Plural inicia do jeito mais real e cru possível no momento em que estampa, já em seu título, de quem está falando. No – e em – primeiro plano, fora de foco, mas repleto de fluido, sangue e dor, apresenta o corpo de uma mulher que exerce ali o que talvez seja o mais determinante papel social atribuído a uma mulher quando ela segue “os caminhos que foram designados para você quando você nasceu mulher”: a capacidade reprodutiva e como a partir disso seu papel de mãe, esposa e trabalhadora será explorado, percurso “natural” este retratado no filme.

Vera de Figueiredo é muito material em *sua visão* sobre a realidade feminina se observamos sua abordagem sobre a condição das mulheres. Essas ideias não nascem com este filme, mas são materializadas a partir dele, concretizadas através dessas imagens. Ela observa sua própria realidade e deixa explícito desde o início a partir de qual *olhar* esse filme então será captado, repetindo inúmeras vezes o mesmo plano de uma mulher que olha para a câmera, mas que ao mesmo tempo parece olhar para si mesma, para sua própria história e nos devolve o que ela olha, as imagens que seu olho observa e captura. É na agência desse olhar que é convocado ao mesmo tempo o que se quer ver e como se quer ver e ser vista, elementos aqui complementares, inegociáveis e por isso pontos chave do filme.

Essa mulher parece atestar que ao mesmo tempo que sente a dor da realidade de existir nesse mundo, insiste em desobedecer as palavras de ordem que lhe são oferecidas desde seu nascimento: “sem ousar, sem sonhar, sem criar”²² e a partir do que seus olhos ainda livres – diferente de muitas outras partes do seu corpo – veem e podem criar, oscila entre essa realidade indigesta e o sonho. Possibilidade de criar algo que não seja sempre outro ser além dela mesma.

A dor de existir nesse mundo é manifestada desde o primeiro plano do filme e se desenvolve na narrativa à medida em que intercala o que é a realidade e as possibilidades de fuga dentro (como desvio) e fora (como sonho) dessa mesma realidade. Após esse primeiro plano do parto, o que vem em seguida poderia não ser tão curioso e passível de estranhamento, mas é, dentro da realidade existente.

Vemos um grupo de mulheres em uma rodovia dirigindo motos, elas estão em bando e por um bom tempo vão dirigir, passar por caminhões, ônibus, pessoas, lojas, tudo o que pode ser facilmente identificável como pertencente ao mundo real, factível, material e mesmo assim existe uma inadequação desse espaço em relação a elas. Há algo que merece ser observado com atenção e estranhamento nessas imagens e não obstante elas nos são dadas e confirmam o estranhamento – tanto pelos transeuntes que são surpreendidos por esse bando e por isso o observam a partir de distintos pontos de vista que nos são oferecidos na cena, quanto por nós espectadores – e tudo isso não porque essa mulher que constrói essas imagens pensa assim, mas porque é assim, inadequado e sem possibilidade de acesso no imaginário vigente.



Após essas imagens que abrem o filme como um golpe de realidade, essas mulheres, que parecem ir exatamente na contramão do que as palavras de ordem “sem sonhar, sem ousar, sem criar” oferecem, chegam a uma espécie de fortaleza, de lugar seguro, onde começa a ser possível tudo que vem sendo constantemente negado. Elas entram nessa fortaleza e vemos todas as mulheres que vão participar da construção desse sonho passar pela porta da frente, todas precisam ser *vistas*. E elas chegam de uma longa viagem com a comida feita, e mais, *feita e não por elas, elas são servidas*. Ali elas comem, comem muito, dançam, bebem, riem até quando se cansam e simplesmente caem no sono.

Novamente, essas imagens poderiam ser banais, mas não são. E é um deleite observar essas personagens fazendo tudo isso, ver essas imagens sendo criadas, porque talvez isso ainda seja um sonho. Esse momento não existe despretensiosamente para preencher a condução da narrativa, nada neste filme. O ato de comunhão da comida não se faz na cozinha, na confissão de uma vida pacata – muitas vezes única oportunidade de lugar seguro para confissões entre suas pares –, infeliz ou restrita umas com as outras em forma de cochicho enquanto cortam legumes e mexem panelas ou na mesa de uma família que se equilibra no trabalho de mulheres para se manter, mas sim no completo ato de devorar o que elas acharem que precisam devorar ali de forma voraz, custe o que custar, e esses primeiros minutos oferecem muito bem o caminho a ser perseguido junto delas.





“Isso era o mais importante: *que essas mulheres não traziam tudo o que elas eram*. Havia uma mágoa, uma vontade de dizer. Estábamos todas explodindo.”³

A fome, a vontade, o desejo não são de forma alguma renegados aqui, eles são constantemente convocados. Se existe uma abertura em *Feminino Plural* (1976), com certeza é para essas mulheres famintas. E se até então estávamos tendo que nos acostumar ao estranhamento, cada vez mais ele vem à fórceps na construção desse sonho, como se essas imagens pedissem para parar de causar estranhamento – muitas vezes em forma de desespero explicitado pelas inúmeras performances, ações, imitações, alegorias – solicitando o tempo todo um espaço na realidade. Aqui nosso olhar vai ter que se acostumar com essas imagens ao menos neste filme, nesta uma hora e dez minutos de duração.

O olhar feminino aqui é central, inclusive o plano do olhar que já foi citado, vai e vem muitas vezes como se precisasse se reafirmar e se fazer presente o tempo todo, porque esse filme tem como foco as mulheres e elas por grande parte do filme se observam, observam umas às outras, se tocam, gritam, riem, acariciam. Para além de explicitar no olhar o que é duro e cruel da realidade material das mulheres, existe também, no entanto, uma abertura à reestruturação de imagens que existem dessa forma dolorida para uma forma diferente, como se esse mesmo olhar precisasse, dentro do que já existe, reestruturar o imaginário do que foi pré-concebido e modificar radicalmente as noções do que ainda é visto. Exemplo disso se dá na relação das mulheres com seu meio, com a velhice, com a maternidade, com a questão racial, sexual. Um outro olhar precisa ser colocado como possível, é urgente e necessário para uma existência justa e plena.

A possibilidade imagética como demanda para o real no que diz respeito a modificar de forma radical como as mulheres querem ver e ser vistas não somente na vida, mas nas suas representações em filme que nos leva a ver aqui uma mulher idosa se observar no espelho e gostar do que vê, das marcas da sua pele, do tempo que passou justamente por ter uma vida que tem valido a pena de ser vivida nesse mundo recriado por essas imagens. A saída de Léa Garcia de dentro de um baú gritando com orgulho e satisfação após a constatação orgulhosa, dentro de uma realidade que assim permita, de ser uma mulher negra livre, a relação de apoio e comunidade quando essas mulheres acariciam a barriga de uma mãe ao mesmo tempo que a olham no olho e lhe acariciam com afeto, com conversa, com sonhos, com pertencimento.

“Acho que o filme está sendo redescoberto porque as pessoas estão redescobrindo a elas próprias.”⁴

Até então o ambiente de sonho, a fortaleza, continua livre de quem normalmente costuma desestruturar essas estruturas seguras para as mulheres: os homens. Eles não aparecem de forma tão frontal ou destacada nessa primeira parte do filme, no entanto, surgem em momentos que os colocam no lugar que normalmente ocupam na realidade e no filme são apresentados como alegorias para figuras masculinas atreladas à violência, poder e autoridade de um jeito jocoso, desengonçado e pouco atribuído ao que é construído como masculino, viril.

Há um jogo de estranhamento entre a imagem e o gesto desses personagens, como se eles, representantes dessa masculinidade construída, não pudessem sustentar esse ideal, assim como as personagens femininas que aceitam essa relação com eles lidam com certa ojeriza à aproximação, o que culmina em uma total falta de comunicação e de entrosamento desses corpos, restando apenas o contato através de um beijo – imagem desestabilizadora da “ordem” e não por acaso censurada à época do lançamento do filme nos anos 70 – entre os únicos que ali se afeiçoam por só conseguirem se entender na superfície entre seus pares: os homens. O afeto não é destinado às mulheres que ali observam

tudo de longe e se divertem fazendo graça de toda essa encenação da performance masculina.

Dentro desse sonho aquilo é uma encenação, não que na realidade também não seja, mas certamente não há espaço de muita diversão para as mulheres quando os homens exercem suas posições de poder a partir da imposição da submissão e da censura. Entretanto, fica evidente que ninguém ali desempenha bem os papéis oferecidos, dentro desse sonho que grita por um espaço na realidade também existe brecha para uma reconstrução possível da relação entre homens e mulheres e a proposta para uma dissolução desses papéis.

O poder aqui é proposto através do olhar e nós sabemos quem normalmente está submetida, quem é observada, exposta, mas como Vera propõe o caminho contrário, aqui quem tem o poder do olhar é a mulher e essa ideia se materializa de forma muito forte em uma cena em que mais uma vez o plano do olhar é repetido como uma espécie de aviso. O que vemos a seguir é a formação imagética do desejo de uma mulher, a fantasia em relação a um homem, ao corpo desse homem e tudo que ele pode lhe oferecer.

Se as mulheres estão famintas, é de tudo e também é de poder devorar os homens com os olhos assim como eles as têm devorado há tanto tempo. Não ser *apenas* objeto de desejo, afinal que mal há em extrair do corpo todo potencial que ele pode nos dar – Vera não nega isso, ao final os homens vão chegar de todos os lados – mas também reivindicar a construção e existência de um objeto de desejo que supra nosso olhar, uma via de mão dupla.

O erótico é um lugar entre a incipiente consciência de nosso próprio ser e o caos de nossos sentimentos mais fortes. É um senso íntimo de satisfação ao qual, uma vez que o tenhamos vivido, sabemos que podemos almejar. Porque uma vez tendo vivido a completude dessa profundidade de sentimento e reconhecido seu poder, não podemos, por nossa honra e respeito próprio, exigir menos que isso de nós mesmas.⁵



Essa cena se inicia com um plano que observa um homem na praia, em seguida há um corte para o plano do olhar e depois vemos uma mão feminina agarrar o cabelo desse homem que é inicialmente observado. Quem deseja e vai atrás do seu objeto de desejo é essa mulher e a construção da relação sexual desses personagens se diferencia de uma forma muito sutil do que é comumente oferecido nas representações, sutil como o tecido branco fino que cobre parcialmente o corpo da mulher – comumente super exposto nesse tipo de cena – e deixa completamente nu o corpo daquele homem desejado. A inversão de papéis aqui ocorre porque assim precisa ser para desestabilizar o que é vigente e abrir espaço para o desejo e a vontade, que vai além de ser apenas sexual, mas aponta para a ordem do que é simbólico e reivindicado a partir dessas imagens: a liberdade de desejar e de poder ver isso à sua disposição no mundo, para assim poder fazer parte de forma integral desse mesmo mundo, pertencer.

Todas as imagens dessa uma hora e dez minutos de sonho representam isso, a urgência e a necessidade desse sonho virar realidade

e Vera contribui demais com a construção desse imaginário quando torna isso possível em filme, na certeza que essas imagens ecoam com o que carregam em seu estranhamento e seu prazer no olhar de cada pessoa que se permitir ser atingido por elas. Se essas imagens instigam a vontade da construção real de um mundo em que isso aconteça fora das telas é porque algum dia precisou existir dentro delas.

Alguém teve que ousar, criar e evidenciar dentro das possibilidades da linguagem esse desejo muitas vezes negado, reprimido e principalmente não oferecido às mulheres por também existir pouco espaço de construção dessas imagens partindo de quem era de real interesse para elaboração de um pertencimento verdadeiro no mundo com tudo que ele tem a oferecer para quem quer se fartar de tudo que nos torna realmente humanas.

Para Vera e tantas outras mulheres no cinema e fora dele também, um dos caminhos dentre tantos outros que possam existir contrários às palavras de ordem “sem ousar, sem sonhar, sem criar” com certeza passa pelo poder que é olhar com firmeza ao que se deseja e para isso precisamos de imagens que sejam também agradáveis, prazerosas ao nosso olhar e para nós como mulheres. *Feminino Plural* (1976) com toda certeza traz muitas delas.

Fomos criadas para temer o sim dentro de nós, nossas mais profundas vontades. Mas uma vez reconhecido, aqueles que não melhoraram nosso futuro perdem seu poder e podem ser mudados. O medo de nossos desejos os mantém suspeita e indiscriminadamente poderosos, pois suprimir qualquer verdade é dar a ela uma força além da resistência. O medo de que não podemos crescer além de quaisquer distorções que possamos achar em nós mesmas nos mantém dóceis e leais e obedientes, externamente definidas, e nos leva a aceitar muitas facetas da opressão que passamos enquanto mulheres. [...] Reconhecer o poder do erótico em nossas vidas pode nos dar a energia necessária pra fazer mudanças genuínas em nosso mundo, mais que meramente estabelecer uma mudança de personagens no mesmo drama tedioso. Pois não só tocamos nossa fonte mais profundamente criativa, mas fazemos o que é fêmeo

e autoafirmativo frente a uma sociedade racista, patriarcal e anti-erótica.⁶

CINECLUBE SÃO BERNARDO: UMA CONVERSA EM ESPIRAL COM ADRIANA FIGUEIREDO, ATRIZ DE FEMININO PLURAL (1976)



O Cineclube São Bernardo entrevistou Adriana Figueiredo, produtora cultural, artista e atriz que interpreta Vitória em *Feminino Plural* (1976), também filha da cineasta Vera de Figueiredo. A entrevista aconteceu via Google Meet, com a participação dos curadores do CSb e de Catalina Sofia, crítica convidada a escrever sobre o filme.

CSb [Gabriel]:

Como e em que contexto surgiu o *Feminino Plural*?

Adriana:

Primeiramente, é importante saber que foi nos anos 1970. Nós preparamos o filme em 75, e filmamos de 75 para 76. Na época o feminismo ainda era uma coisa nova para o Brasil, era novíssimo esse conceito do que é o feminismo. E depois dessa época, anos 60 e 70, meio que ficou quieto, e agora que voltou essa força, né? E quando minha mãe fez o *Feminino Plural*, ela queria fazer um filme que mostrasse o valor feminino, que fosse um filme feminista, procurando também uma linguagem feminina, que não fosse masculina, racional, porque no mundo patriarcal a gente está acostumada a usar – mais linear, mais constante. Como seria essa ligação com um feminino, com a força feminina? Tanto homens quanto mulheres, como seria se expressar?

Ela era artista plástica, e antes era arquiteta e urbanista. Ela tinha feito um curta-metragem chamado *Artezanato do Samba* (Vera de Figueiredo e Zózimo Bulbul, 1974), e tinha feito vários filmes em super-8, e esse filme (*Feminino Plural*) originalmente ia ser um super-8. Aí alguém falou “não, você não pode fazer essa história em super-8, tem que ser 16mm”. A gente estava aqui nos Estados Unidos, em Nova Iorque, e uma das pessoas que disse isso para ela foi o diretor de fotografia, o João Fernandes, que falou que se for para rodar em 16mm, então roda em 35mm, porque aí vai para o cinema e mais gente vai poder ver. E assim o filme foi indo.

A linguagem do filme não é linear. Eu vejo como uma espiral, com ciclos dentro. Eu tenho um contato com as culturas indígenas e eu

vejo que eles se comunicam dessa forma, isso é interessante. Eles são bem conectados com a natureza, então para eles é difícil falar linearmente. Eles contam uma história e já dão vários aspectos dessa história, e só no fim você comprehende tudo. O filme tem isso. Você vê que o desfecho do filme chama a força xamânica pela natureza, quando aparece o arco-íris. Tem algo que eu acho que foi de Deus, aquele arco-íris ali que representa esse contato com a força feminina.

Um parêntese aqui é que no último filme da trilogia, que é o *Amazônia Como Metáfora* (Vera de Figueiredo, 1992), ela usa cenas do Feminino Plural, a cena do arco-íris, mostrando que o encontro com o feminino é o contato com a natureza, que o feminino é uma parte da gente que nós suprimimos de alguma maneira, e que a mulher tem essa força com o feminino. Porque a gente gera o filho, né? Os ciclos, e tem toda uma ligação com a sobrevivência também. Voltando para as nações indígenas, aqui mesmo nos Estados Unidos, as mulheres mais velhas eram sábias que os guerreiros iam ouvir. É muito interessante, porque para preservar a tribo, como é que você faz? Você tem que olhar para uma pessoa que tenha esse pé no chão, esse contato da mente com as estrelas e o pé no chão. Então ela [Vera] estava nessa busca.

Nos anos 1970 havia ainda a ditadura militar, então tudo tinha que ser falado por simbolismo. Se você fosse falar alguma coisa mais concreta, não podia ser óbvia. Então, por exemplo, aquela cena do pessoal do Poder. O Poder contrasta com o que aquelas mulheres estão buscando, fazendo e manifestando. O filme começa na estrada e termina na estrada, porque na verdade aquelas mulheres estão sempre na estrada – na estrada da vida, enfrentando essa barra pesada, representada naquela Avenida Brasil com aqueles caminhões. É a força das Amazonas. Ela procurou trazer arquétipos positivos de força feminina no filme, e um deles são as Amazonas, protetoras daquela comunidade. Então, originalmente, havia a ideia de que as mulheres fossem semideusas realizadas com a sua força feminina. O filme acabou não seguindo por esse caminho, mas elas são diferentes, porque vivem na comunidade, têm esse poder, por exemplo, de fazer o resgate da pessoa injustamente abandonada na estrada. Na hora que aparece a personagem que eu faço, que abre a blusa e aparece o seio, é para dar de mamar. É o corpo feminino sendo entendido de uma maneira real, e não uma

fantasia para servir um desejo sexual sem noção, eu diria. Na cena de amor, vemos o que importa em uma cena de amor, um envolvimento das pessoas. Essa é a sensação que a gente quer numa cena de amor, né? Quando a gente ama alguém e se envolve fisicamente, a gente quer sentir aquela sensação boa.

Voltando para o assunto de novo dos poderosos – estou circular igual o filme. No filme tem um militar, um poderoso que é um César, o filme trabalha com arquétipos. Tem uma mulher que vive à parte, tem aquela que é meio odalisca, - não sei se odalisca é a palavra certa -, mas é uma mulher bem fútil, com seus prazeres, sua sedução. Tem o malandro, tentando se dar bem ali na situação. E tinha uma cena em que o Poder beijava o Militar, que foi cortada, porque tinha censura antigamente. Os filmes tinham que passar por censores que procuravam onde, no filme podia ter alguma coisa subversiva. Então ali eles viram isso, e nesse momento o filme dá um *piquezinho*, porque obrigaram a cortar e não dava para tirar depois. Com o filme pronto, como é que você vai tirar uma cena?

A personagem que eu faço se chama Vitória. É a Vitória das mulheres, ela mostra essa trajetória. Como é que ela saiu de uma situação que não estava boa, na hora que existe uma possibilidade de morrer, simbolizada no filme pelo momento do sangue. Como se renasce para uma outra vida? E muitas pessoas que têm essa experiência de quase morte, elas vão ver a vida totalmente com outros valores, né?

CSb [Catalina]:

Eu quero perguntar uma coisa relacionada às atrizes do filme, como você é uma delas. Eu queria saber em que nível se deu a intervenção nas cenas por parte das atrizes. A Vera tinha uma forma de trabalho mais estrita para chegar na ideia que ela queria alcançar, ou existia uma abertura maior que se dava pelo entendimento mútuo entre as atrizes, o filme e as ideias da Vera?

Adriana:

Existia, com certeza. Ficamos quase 2 meses fazendo vários laboratórios. Eram os anos 1970, então tinha o teatro experimental, aquelas coisas todas. O Klauss Vianna fez a preparação corporal, a Cecília Conde trabalhou a voz – tinha um jeito para falarmos o poema do Pablo Neruda na floresta. *Esta es una mañana del Brasil*, um trecho do poema

dele. Então tinha toda aquela coisa de pesquisar uma certa maneira de se expressar, bem anos 70. E tem muita coisa ali que as atrizes trouxeram de experiências próprias. Todo mundo comprou, vestiu a camisa do filme. Todo mundo quis botar uma parte da sua experiência ali também, que achava que era importante estar no filme.

CSb [Catalina]:

Então para além dessa abertura no momento da filmagem, vocês também tiveram muita preparação para encontrar essas personagens?

Adriana:

Teve, teve. E uma outra coisa que eu quero te falar é que as sete mulheres são cada uma e todas são uma. São fases da mulher. Tem a mulher mais velha, a mulher jovem, a mulher negra que também é madura, a grávida... São fases da mulher. A Léa Garcia trouxe essa parte da experiência de ser uma mulher negra. A Maria Rita fez uma mulher mestiga. São coisas que vieram nos ensaios, surgiram e ficaram, sabe? “Olha, ótimo, vamos botar isso”, entendeu? Era assim. Também é um momento de espiral, quando cada uma vai dando seu depoimento. Existem coisas no filme que são fictícias e coisas que a pessoa falou “olha, tive essa experiência, eu vou colocar ali”, ou “acompanhei uma experiência assim, vou colocar no filme”. E a chegada do novo bebê, né? Há a gravidez, e o bebê vai nascer em uma outra dimensão de realidade. E aí vem a cena de dar de mamar para o bebê, de nutrir o futuro. Essa é a ideia. Complementando isso, hoje em dia eu vejo como nós, com as questões climáticas, estamos procurando ajuda exatamente nos povos que têm conexão com essa força de preservação do futuro. Ali nem se falava disso, era a idade do plástico que chegava para aliviar os custos. Era outra coisa, não se pensava em madeira em extinção, sabe? Não existia isso. Eu acho que é um filme para agora.

CSb [Catalina]:

Eu gosto muito de uma entrevista que a Vera deu em que ela fala que acha que o filme está sendo redescoberto porque as pessoas estão redescobrindo a si mesmas. Eu acho isso muito forte.

Adriana:

Exatamente. Tem uma frase em que ela fala que “o feminismo é uma revolução, é a grande mudança. E tenho o prazer de ter colaborado, de ter deixado uma obra que não foi entendida na época, mas que agora está

sendo.” Na educação comigo e com a minha irmã ela sempre foi bem livre, em relação às questões femininas. Sempre tivemos muita liberdade de falar sobre todos os assuntos. Não tinha “Ah, esse assunto não pode falar”. Não existia isso, as conversas eram sempre bem francas.

Uma outra coisa, para colaborar aqui na história do filme ter sido o que ele é. O Klauss Vianna ia dirigir uma peça e ela ia trabalhar com o cenário, figurino, ou assistência dele, alguma coisa assim. Uma peça chamada *Alzira Power*, e eu não lembro se chegou a entrar em cartaz, eu acho que não. Mas o Klauss teve uma ideia de que a *Alzira Power* fosse interpretada por diferentes mulheres. Teve um teste, e muitas mulheres tinham que dar um depoimento delas. Falando, de novo, que eram os anos 70 e tinha todas aquelas coisas de criação coletiva. E de todas as mulheres que vinham falar, algumas eram atrizes e outras não. E elas falavam da dificuldade de ser quem elas eram, mesmo com a liberação. Você vê só, estava liberando, mas uma parte estava no caminho da liberação e outras não. E foi isso que inspirou ela a escrever o filme, ela falou “nossa, eu tenho que achar um caminho, tenho que sair disso”. Então o filme tinha uma proposta de sair disso, de assumir a força feminina. Não fica sempre nessa coisa de “o pai não deixa”, “o marido não deixa”, “não sei quem não deixa”. Tinha isso, e se você ia fazer alguma coisa, era meio ovelha negra, era um grande acontecimento.

CSb [Iury]:

O Feminino Plural tem essa proposta de romper com o cinema narrativo clássico, partindo para uma ideia de cinema experimental. Eu queria perguntar como que isso se deu no filme em termos de roteiro. Você tinham um roteiro para lidar com essa proposta alegórica?

Adriana:

O filme tinha roteiro, tínhamos um plano de gravação, o que seria filmado a cada dia, todos os ângulos de câmera eram decididos antes, todas as entradas e saídas de cena. Bem certinho, tudo foi bem planejado.

CSb [Iury]:

Uma outra pergunta que eu tinha é sobre a primeira cena do filme, que é a cena do parto. É uma cena que foi feita para o filme, ou era uma imagem de arquivo? E sobre o fato de a cena ser desfocada, me remete muito a esse momento de ditadura, das coisas não poderem estar plenamente visíveis, teria alguma relação com isso?

Adriana:

Era uma cena retratando um parto real, que foi filmado. Eu vou te falar um negócio, não existia *Leboyer*, não existia parto natural, não existia parto em casa. Quer dizer, a pessoa tinha filho em casa porque não chegou no hospital. E ali você percebe que em um parto se ouve muito metal. Era assim. Dali para frente, eu pensei “não quero ter filho assim, não vou ter filho assim”. Quero ter filho na posição que eu quiser, do jeito que eu quiser. Mas a cena era para mostrar a força feminina de dar a vida. Mais uma vez, para valorizar a mulher. Porque muitas vezes as pessoas entendem feminismo como se a mulher quisesse superar o homem. O verdadeiro feminismo é simplesmente isso: mulher é mulher, homem é homem, um complementa o outro. Na vida precisa ter esse diálogo entre o homem e a mulher, o masculino e o feminino, para a vida seguir adiante.

Você vai ver isso no outro filme dela, *O Samba da Criação do Mundo* (Vera de Figueiredo, 1978). A criação do mundo no mito Nagô tem isso também, você precisa que os dois estejam em harmonia, mas precisa também respeitar o valor de cada um. Você não pode infantilizar um, tirar o poder de um para que o outro se mantenha superior, sendo que é coisa que tem que ter um equilíbrio, se não ninguém fica feliz. Mas na cena, é porque era um parto, e era para a gente acompanhar sem ver com a nitidez real, porque era praticamente uma cirurgia. Não era natural, mas essa era a condição que a mulher estava e, mesmo nessa condição, ela dá vida. E nasceu um menino, inclusive. No filme é um menino que nasce.

CSb [Gabriel]:

Vocês já falaram de como o filme está sendo redescoberto hoje, e dessas exibições novas que ele tem tido nos últimos anos. Queria que você comentasse um pouco de como foi lá atrás, de como foi a recepção do filme na época, se ele chegou a ser exibido em salas comerciais.

Adriana:

Foi difícil, porque quando o filme ficou pronto ele não era um filme comercial. Aquela época era o auge da pornochanchada. Então olha a situação, a mulher nua era super sexy, uma coisa para seduzir, e tudo o mais. Era meio piada, meio uma coisa assim, né? Na pornochanchada, tudo era motivo para depois ter uma cena quente em que normalmente

a mulher era meio idiotizada na situação. E o Feminino Plural é um outro tipo de filme, que teve dificuldades de distribuição, com certeza. Ele passava no Cinema 1, acho que nas quintas-feiras à meia-noite. Entre Copacabana e o Leme tinha um cinema, que era um cinema mais artístico. Se chamava Cinema 1. Era um cinema que passava filmes não comerciais, e foi assim que o Feminino Plural ficou. Depois ele foi selecionado para Cannes, para a mostra da *Semana da Cinemateca Francesa*, e lá foi muito elogiado. Aí mudou tudo, e na Europa ele foi distribuído, foi super bem recebido e ficou nas salas. Mas no Brasil não. Só que lá na Europa tinha um movimento forte, a busca para entender a mulher sobre um outro ponto de vista era forte lá. Aqui nos Estados Unidos tinha até mais luta do que na Europa, mas lá tinha muitos cinemas de arte que não serviam para passar Rambo. Havia cinemas que procuravam filmes políticos, filmes que tinham algo para dizer, não só para entreter. Nunca teve uma distribuição comercial no Brasil. Pelo menos até hoje, e daqui dois anos, o filme faz cinquenta.

CSb [Catalina]:

É bom que você falou dessa representação das mulheres na pornochanchada, porque tem um momento muito especial nesse filme que é a cena da praia. A gente tem a imagem daquele homem na praia, logo em seguida tem um corte e tem o plano desses olhos que se repetem ao longo do filme várias vezes. E eu acho genial o que isso significa ao longo do filme. E então vemos a mão de uma mulher segurando o cabelo desse homem. Logo em seguida, vemos os dois nus, só que existe um pano, um tecido que cobre parcialmente o corpo daquela mulher e o homem está completamente nu. E eles começam a rolar pelo pela areia e tudo se consuma ali na praia, naquele ambiente úmido. Eu fiquei: “gente, isso aqui é uma loucura”. É maravilhoso. A construção dessa cena é maravilhosa. A construção desse olhar ao corpo masculino, ao desejo dessa mulher em relação a esse homem é muito bonita. O que você consegue me falar sobre essa cena?

Adriana:

Os dois eram bailarinos de dança moderna, dança contemporânea. Tanto a Ângela (Figueiredo) quanto o Rainer (Vianna). E ele está lá procurando algo, né? Pelo menos essa é a minha leitura. O filme é para a gente ler de várias dimensões, então você vê que ele está procurando

alguma coisa, e ele está fascinado com o surfe nessa praia. Ele está ali olhando aquelas pranchas de surfe, querendo algo mais na vida, e então tem esse encontro com o feminino. E é interessante, porque é ela que vem para ele, e depois ele vai ser protegido por essas mulheres também, porque ele embarca nessa. Ele entra nessa frequência, então é quase uma dança, como deve ser. É um encontro que acontece, é a busca do verdadeiro encontro num relacionamento entre um homem e uma mulher. É esse encontro de almas, de energias, de fusão. E termina no mar, uma representação de um êxtase que se conecta com a natureza, mas também com o inconsciente, com essa força maior que o mar representa. Tem muita coisa de potencial no mar do nosso inconsciente, é Iemanjá sem dizer Iemanjá. Vejo essa força do êxtase como uma bênção divina, uma bênção de uma força superior. E esse homem vem triste, talvez meio perdido, tendo uma vida meio solitária, e então tem o encontro, como se ele tivesse ouvido um chamado, sido abençoado. Acho que aí entra esse lado mágico daquelas mulheres que estão ligadas com a força xamânica e a gente vai entender isso só lá no fim. A minha mãe nunca falou “força xamânica”. Isso é fala minha, mas com a linguagem de hoje é só ver, está tudo ali.

Você vê só, na nossa sociedade a mulher não se apresenta de uma forma confortável. Vem melhorando, mas precisa sempre de muitas coisas, de roupa apertada e tudo o mais. Sempre tem uma moda. O homem, você sempre vê que está normal, só põe uma roupa rápido e sai. Se a pessoa quer se arrumar de um determinado jeito, tudo bem, mas na convenção tem lugares em que a mulher tem que trabalhar de salto alto, inclusive. Depois de um tempo, cansa o joelho, cansa a coluna, e o homem está lá com o sapato dele, confortável. Então, quando eu falo sobre a força feminina, é sobre quando a mulher pode andar descalça, entendeu? Andar confortável, sei lá, cantar para a natureza. Ser quem ela é e não ficar preocupada com um certo julgamento. Se uma mulher vai dar uma palestra, as pessoas vão ver com que roupa ela se vestiu, como é que estava a maquiagem, como é que estava não sei o quê... O homem chega descabelado e todo mundo só ouve o que ele está falando. Interessou? Não interessou? A mulher vai falar, é está gorda? Está magra? Está alta? Está baixa? Está com cabelo pintado? Não está? Tem uma exigência muito grande. E quando eu falo da força xamânica,

é uma força que também é boa para o homem, porque ele também não precisa de terno e gravata. Mas nos lugares eu vejo que o homem largou o terno e a gravata e a mulher ainda está com uma dificuldade de poder, sem ser julgada. Você pode se vestir como você quiser, mas a maneira como você se apresenta vai influir. O homem, não tanto.

CSb [Gabriel]:

Pra gente fechar, você também chegou a produzir *O Samba da Criação do Mundo*, então queria que você contasse um pouco sobre como foi essa relação profissional entre você, sua irmã (Ângela Figueiredo) e sua mãe.

Adriana:

Especialmente na juventude eu trabalhei bastante com ela. Depois eu fui seguindo o meu caminho e ela o dela, fui experimentando. Trabalhei como atriz, fiz filmes, curtas-metragens, também escrevi roteiros. Mas quando eu fiz esse primeiro filme, que foi o *Feminino Plural*, eu já era atriz. A minha irmã também era atriz, mas ela era mais focada em dança. Eu trabalhava mais como atriz, fazia teatro. E eu fazia super-8 com história. Tenho que explicar: minha mãe fazia super-8, mas era mais documentários e filmagens dos trabalhos de artes plásticas. E como eu era atriz, ela falou, “olha, tem um personagem aqui para você. E aí, quer fazer?” Eu li o roteiro, vi qual era a ideia e falei “Ah, achei ótima a proposta”, e então fiz esse filme como atriz. Depois, como eu gostava de cinema, ela falou, “então vem trabalhar comigo n’O Samba da Criação do Mundo”. Aí esse eu fiz a pesquisa do roteiro, fiz produção executiva, assistência de direção, depois fui da equipe de montagem, foi até a fase da distribuição. E depois disso eu fui seguindo o meu caminho, e no outro filme dela, *Amazônia Como Metáfora*, eu não participei. Mas ela era uma pessoa muito estimulante de se conviver, porque ela tinha ideias originais, tinha uma maneira própria de ver a vida. Ela tinha uma forma muito interessante de ver as coisas. Ela tinha um olhar que eu gostava muito.

Trabalhar nos filmes foi uma barra pesada. O *Feminino Plural* não tanto, mas o outro era uma produção grande. Você trabalhar com escola de samba e equipe de filmagem não era mole, e eu era bem jovem. Eu e ela, duas mulheres. Mãe e filha, as pessoas não entendiam aquilo. Tinha gente muito legal, mas às vezes tinha gente que era difícil

de lidar. Ela era uma pessoa pioneira e eu me preocupava com ela, era difícil abrir aquele caminho. Às vezes as pessoas não entendiam, porque ela não tinha um cara protegendo ela na retaguarda. No Feminino Plural o meu avô ajudou um pouco com coisas burocráticas, mas ele não era do cinema. Meu avô era engenheiro e, aposentado, ajudou, mas ela que levava tudo, era ela que fazia tudo. As negociações eram todas com ela. E no outro filme não tinha ninguém, mas normalmente seria mais fácil se ela tivesse um companheiro, um alguém, um sócio que fizesse “eu sou produtor, você dirige”. Seria mais fácil. No caso, ela era produtora e dirigia, então foi muito interessante porque eu sempre tive uma maneira crítica de ver a vida, muito estimulada pela maneira dela de ver. O meu pai também não era uma pessoa dentro dos padrões, mas ele era mais, era arquiteto. Mas a minha mãe sempre teve essa visão surpreendente, e era muito interessante ter conversas com ela, trocar ideias, e faz falta.

Para mim, era natural estar fazendo isso. Eu vesti a camisa, comprei a ideia dela, eu achava ela genial. Achava que era isso mesmo que tinha que fazer. Hoje em dia que eu olho e falo gente, foi uma loucura. Eu acho que nem ela tinha noção do que iria enfrentar. É muito puxado. Ela veio assim: arquitetura, urbanismo, arquitetura, urbanismo, depois artes plásticas, filmando. E aí foi fazer um filme, e entrou na indústria. A indústria que não era uma indústria, era bem artesanal. Mas aí você pensa, “agora estamos no cinema profissional”, e isso também teve um impacto, porque ela foi pioneira nisso também. Ela tinha feito um curta, então ela também já conhecia o pessoal do cinema. O filme *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) foi filmado na nossa casa em Ipanema, e ela também trabalhava com cenário e figurino, então ela conhecia o pessoal do cinema. Ela foi casada com Zózimo (Bulbul), que é com quem ela fez o *Artezanato do Samba*, que era uma ideia dela e que ele foi fazer com ela. Ele era ator também, ainda não era cineasta. Hoje em dia o Zózimo Bulbul é bem reconhecido, mas foi depois que ele seguiu para fazer cinema. E quando ela foi dirigir o *Feminino Plural* ela encontrou com todo mundo profissionalmente, e isso também teve um impacto para as pessoas entenderem que ela sabia o que ela queria fazer. Aí entenderam, mas nem sempre, e até com a própria equipe. Se ela fosse pensar em todos os prós e os contras, talvez ela tivesse

pensado mais. Mas ela não sabia, achou que só ia fazer um filme. “Vamos lá, ao invés de fazer super-8, vamos fazer em 16mm?” “Ah, vamos.” “E por que não faz em 35mm?” Pô, mas é um salto gigantesco. E era um filme diferente, porque não é como se ela dissesse “vou virar cineasta, vou fazer um filme para botar no cinema”. Não, foi assim: “eu vou fazer este filme. A ideia veio para se manifestar e manifestou assim”. E agora, já fazendo o filme, como é que vai distribuir? E foi vendo que tinha essa dificuldade. O *Samba Da Criação do Mundo* já não teve. Foi distribuído, inclusive aqui nos Estados Unidos, e tem um prêmio em Veneza. Eu sempre tive uma mãe que era diferente, sabe? Em várias coisas muito igual, mas em outras diferente. Mas essa experiência é muito rica. Nem sempre é fácil, mas é a experiência que eu tive, e eu agradeço que eu pude ter esse estímulo. Para a minha vida, para o meu entendimento, para a busca da minha identidade feminina, da força feminina em mim também.

Bar Esperança

Direção de Hugo Carvana

1983 127'

Rio de Janeiro, Zona Sul, Bar Esperança. Em meio aos chopes, discursos ebrios e papos soltos, conhecemos Anna Moreno (Marília Pêra), atriz que interpreta a odiada vilã de uma novela de sucesso e é casada com Zeca (Hugo Carvana), um escritor e autor de teatro e TV em crise. É o início dos anos 80, início da abertura política, pós-anistia... A esperança, as frustrações, as amarguras e alegrias de artistas, intelectuais, bêbados e anônimos ocupam o panorama. Carvana nos convida a sentar à mesa, de casa e do bar, a rir e se emocionar com seus personagens.

Filme exibido em 31 de outubro de 2024

Sinopse da curadoria



AMANHÃ (BAR ESPERANÇA, HUGO CARVANA, 1983)



WELLINGTON SARI

A vista fica duplicada: o efeito que um filme tão marcadamente atrelado a determinado tempo e lugar é capaz de provocar, observado com a distância dos anos, é dos mais complexos. Em que ano estamos, mesmo? O que era um bar (ou, o BRA... sil, como, algumas doses depois, poderia embaraçar o bêbado) em 1983 e o que é a mesma instituição, hoje? Quantas cenas de bar, com gente, muita gente, gente pra caramba, o leitor consegue lembrar no cinema brasileiro recente? Uma, duas, talvez nenhuma: todos os bares fecharam, estão fechando, vão fechar. O bra acabou. E não se pode nem esperar muito do fim.

Bar Esperança é o gesto derradeiro, precedido por *Vai trabalhar, vagabundo* (1973) e *Se segura, malandro!* (1978), da tentativa de Hugo Carvana em pensar um tipo de Brasil que, 2013, 2016, 2018 e 8 de janeiro depois, soa distante. Já foi possível imaginar um país assim? Trata-se do Brasil pré-ascensão do *Grande Goiás: Veredas*, pré-agropop. O imaginário é o do cariocacentrismo, com seus malandros, articuladores de pequenos golpinhos, intelectuais em crise, jornalistas fadigados, funcionários de repartição com gravata arriada, bêbados. Um Brasil ainda crente no ideário modernista, embalado por Chico, Caetano, João Bosco. Em *Vai trabalhar, vagabundo*, estreia de Carvana na direção, há até a tentativa de capturar a genealogia de tal ideário: embora se passe nos anos 70, o longa-metragem vai buscar no mítico pano verde de um passado à Noel Rosa o *tableau* para repintar, em cores mais vivas, um presente de chumbo (lembremos que a presidência de Emílio Garrastazu Médici, entre 1969 e 1974, é marcada como a mais violenta, delinquente e assassina do período da ditadura cívico-militar brasileira).

O bar de *Vai trabalhar, vagabundo* é bastante distinto do Esperança — é um boteco de sinuca, em que impera a economia da aposta: ganha-se dinheiro e casa-se acertando a bola 8 na caçapa. Estamos ainda no Brasil bufão do aloprado e macunaímico de Secundino Meirelles, vulgo Dino, interpretado por Carvana. É um personagem de fantasia, a delirante e divertida caricatura do malandro ideal (é sempre um proveitoso exercício observar como se colocam nos próprios filmes diretores que também atuam; em *Vai trabalhar, vagabundo* o personagem de Carvana atravessa a narrativa invencível, como um Didi Mocó ou um Ferris Bueller; em *Se segura, malandro!*, Carvana é um

radialista que, de um estúdio improvisado no alto do morro, comenta, observa, faz chacota; em *Bar Esperança*, é um roteirista descontente escrevendo para a TV, e que em determinado, momento da trama, ausenta-se para trabalhar com uma tribo indígena em um projeto de documentário).

Apesar das diferenças entre o boteco e o Bar, está em *Vai trabalhar, vagabundo* uma das ideias fixas de Carvana, que aparece como rascunho no filme de 1973 e atinge forma plena em *Bar Esperança*: a arquitetura dramatúrgica que reúna, ao fim da narrativa, todo o recorte atropológico do filme em um só espaço. Em *Vai trabalhar, vagabundo*, há a revanche do bilhar entre Babalu e Russo, organizada por Dino, que vai juntar, em clima apoteótico, quase todas as dezenas de personagens que compõem o longa-metragem. Em *Se segura, malandro!* há a revolta do ex-funcionário exemplar, que resolve sequestrar um elevador (lotado) e exigir que todos morem por ali mesmo. A comoção espalha-se pela cidade, atraindo novos potenciais habitantes de ascensor.

Bar Esperança, como já deve estar claro a essa altura, eleva a ideia fixa descrita acima ao status de ideia guia. O filme inteiro é construído, de início, a partir do bar e os conflitos iniciam-se e encerram-se ali mesmo, no seu interior. Estamos em 1983 e, agora, ao invés do rádio, como em *Se segura, malandro!*, é a televisão (mais precisamente, a telenovela) que atua como mediadora da experiência coletiva com objetos culturais. Embora o filme veja de modo bastante crítico as limitações do produto — é hilária, por conta da precisão, a caricatura executada pelas personagens de Marília Pêra e Maria Gladys, durante a gravação da cena de folhetim, em que as palavras são articuladas de forma pausada, o queixo está sempre ligeiramente levantado e o volume da voz alguns decibéis mais alto do que a prática geral dos seres humanos —, é inegável que seu imaginário permeia o longa-metragem.

A decoração do bar, com os (hoje) absurdos neons competindo selvagemente com elementos *art déco*, lembra um estúdio. Não é muito diferente, inclusive, daquele que é usado na feitura da novela, na trama. O aspecto deliberadamente cênico do Esperança confere ao filme algo de *encerrado*, de recorte artificial da realidade. Diferente do elevador de *Se segura, malandro!*, que apresenta situação absurda — um sequestro de elevador — em uma realidade plausível, cacofônica, dinâmica,

como um programa de rádio, o bar Esperança é exibido como um espaço mágico, idealizado. É uma tela de TV. Dentro dos seus exígues limites, os vários tipos se revezam em variados núcleos. Passarinho, o bêbado de terno e gravata, com seus maneirismos (colocar o copo de uísque ao lado da orelha, como se o ouvisse), Cabelinho, o alcoólatra que faz do bar o refúgio ao casamento ruim, Tuca, o ator jovem que topa qualquer parada, Valfrido Salvador, o artista conceitual de banheiro, Profeta, o jornalista-intelectual de esquerda cansada, Zeca, o personagem de Carvana, em crise com o trabalho na TV, Ana, interpretada por Pêra, a vilã da telenovela. Como em um programa de esquetes, os tipos estarão no Esperança, confinados em seus papéis. Em uma das cenas mais bonitas de *Bar Esperança*, Zeca e Passarinho têm uma discussão. Zeca propõe que deixem o bar, “pra sair na porrada”. Na areia da praia, com o *djavanesco* céu lilás ao fundo, Zeca fica interpellando o amigo, pede que lhe dê um soco, para “me fazer o sangue subir à cabeça”. O desnorreado Passarinho, além de alcoólatra profissional, um “fascistinha” falastrão, nada faz. “A gente a caricatura de nós mesmos, a caricatura!”, diz um agoniado Zeca, que ainda vocifera sobre o fato de ambos serem bundões. Antes de voltar para o bar, o roteirista de TV desarruma a gravata de Passarinho, para que evitem o vexame e retornem com cara de quem brigou. É uma cena profundamente tocante, por quebrar a artificialidade calculada que se dá no interior do bar. Do que Zeca está falando, no monólogo? são bundões os personagens, que não conseguem romper com os aparentes confortos de classe média zona sul carioca, apesar da alma esmagada? são bundões a classe artística, que pouco ou nada consegue interferir no processo de abertura lento, gradual e seguro, do regime, mesmo com a lei da anistia, de 1979? Se no mundo mágico novelesco do Esperança Passarinho pode até mesmo voar (“arriba!”), ali na areia, diante do angustiado Zeca, ele só pode oferecer o silêncio confuso de quem nada entende.

E como entender algo? fora do Esperança, a vida é complicada, talvez insuportável. Zeca e Ana, na corda bamba, não conseguem se sustentar — não é possível que esse casal não fique junto, depois do “te amo”, dito a distância por um Zeca, mão apoiada no queixo, para Ana, cercada de outras mulheres, em um plano/contraplano que liga um personagem no outro com um fio de esperança, logo nos primeiros minutos

de filme. A trama da separação, que conduz o longa-metragem, é bastante dolorosa. O conflito permite que Carvana equilibre a profusão de planos de conjunto no Esperança com gritantes momentos de intimidade conflituosa entre Zeca e Ana, no apartamento do casal. A dicotomia vida “real” (fora do Esperança) e universo mágico (dentro do Esperança) além de espelhar a dinâmica sociedade/novela, um dos pontos centrais da narrativa, serve de contraste para ressaltar as qualidades de um e de outro. Ao sairmos do bar, a vida parece ainda mais real, confusa, inebriante; ao entrarmos, as coisas parecem mais claras, postas à mesa. Mas, assim como o reino da novela vaza no mundo real — tal qual a cena do mercado, em que Ana, vilã do folhetim, é assediada pelo público — no Esperança há também espaço para a crise, a dúvida. É nesse sentido que *Bar Esperança* representa o ápice do projeto de Carvana até então: a teoria crítica de boteco nunca foi feita com tanto coração.

O bar Esperança vai fechar. Se a anistia, que trouxe de volta os exilados, e com as promessas de desanuviamento do horizonte e da chegada de um novo tempo, no campo extradiegético, não são suficientes para manter o otimismo no filme de Carvana, o que seria? Quer dizer, trata-se de uma obra pessimista? talvez a resposta esteja na música tema, de Caetano Veloso. Voltamos já a ela. Pois bem, o glorioso esperança vai fechar. O que é, também, uma (excelente) desculpa dramatúrgica para que Caravana possa, como nas suas duas obras anteriores, promover o já citado momento apoteótico coletivo. Estão lá todos os personagens, e mais participações especiais brevíssimas, como é o caso da aparição de Betty Faria aqui, reunidos, em festa (é necessário reforçar a imensa capacidade de Carvana em lidar com planos gerais entupidos de pessoas, cada uma com as suas atividades, seus trejeitos; são composições bastante distintas do que se vê no cinema brasileiro contemporâneo que, por diversos motivos, inclusive econômicos, muitas vezes é esvaziado de gente). A derradeira noite no Esperança é melancólica, mas é doce, mas é alegre, mas é triste. “Paixão e Carnaval/Meu zen, meu bem, meu mal/Você é meu caminho/Meu vinho, meu vício”, como diz a letra da música tema, Meu bem, meu mal, de Caetano (que virou nome e tema de novela, em 1991). As contradições do país em que convivem o porre no bar e o porrete no porão são incontornáveis.

Esperança e fechamento, tudo se anuncia em simultâneo. O que Carvana percebe, já em 1983, é que o *bravatanismo mágico* (uma espécie de realismo mágico bem mais interessante) do Dino de *Vai trabalhar, vagabundo* já não é mais possível. As quixotices de Zeca, seus pequenos discursos idealistas, dão com os burros n’água. O malandro agora toma golpe do capitalismo e tem problemas conjugais.

Eis que Zeca retorna do “exílio” na floresta e retornam também as imagens já vistas do escritor e Ana. Revemos o “te amo”, mencionado acima (o plano e contraplano é quase o mesmo, com uma curiosa diferença: no início do filme, a resposta de Ana é um “obrigada”; quando a imagem reaparece, Ana apenas sorri, com os olhos fixos na direção do marido). Revemos, também, os momentos de briga, embalados por Meu bem, meu mal, interpretado por Carvana. O que era amargo, agora é doce: cabem as duas sensações na mesma boca. O casal se beija. Renasce o casamento. O bar fechou. O braço começa de novo, talvez não por muito tempo — pelo menos enquanto durarem os retratos sorridentes, em *freeze frame*, no fim do filme. Nesse meio tempo, arriba!

Babilônia 2000**Direção de Eduardo Coutinho****2000 80'**

Ventos de um novo milênio arrebentam na orla de Copacabana e morro acima. O cineasta Eduardo Coutinho se aproxima dos habitantes do Morro da Babilônia no último dia de 1999 para questioná-los sobre as expectativas que têm do ano que chega e sobre os preparativos das comunidades para o réveillon. Dramas pessoais, relatos de violência e instantes de festejos se entrelaçam nessa caminhada filmica por ruas, casas e rostos de pessoas comuns, em uma das datas mais celebrativas do Brasil.



ADEUS ANO VELHO (BABILÔNIA 2000)



PEDRO FÁVARO

No filme, o quão enganosamente simples são as coisas talvez só seja menos arrebatador que perceber o quão verdadeiramente simples elas são. Não é nenhum segredo e talvez seja até um pouco envelhecida a ideia de que é necessária uma complexidade desproporcional para chegar numa compreensão (analítica e reprodutiva) da simplicidade. Porém, também não é surpreendente, apesar do trabalho e das complicações – o rigor e o planejamento –, reconhecer que a simplicidade surge de forma espontânea, alheia ao planejamento apesar de inserida no seu contexto. Cabe ao cineasta achar uma forma justa e expressiva pela qual canalizar o sentimento do que existe para a obra. Uma forma na qual caber as coisas e tudo que sua simples existência carrega, comunica e engendra através de processos pouco compreendidos pela lógica.

Equipes de filmagem sobem o Morro da Babilônia no último dia de 1999 para entrevistar seus moradores.

Só essa premissa, que já prevê tanto uma estrutura quanto um conteúdo argumentativo, estabelece algo absolutamente central ao filme e inseparável de qualquer interpretação e apreciação possível, seja ela formal ou discursiva – uma relação (nem sempre uma segregação) constante entre “nós” e “eles”, principalmente entre equipe e entrevistados. Existe, porém – e é nisso que o filme desenvolve uma relação documental mais interessante que o protocolar –, uma inconclusão sobre quem são exatamente “nós” e “eles”. É um filme sobre a equipe conhecendo o povo do Morro ou um filme sobre o povo do Morro sendo visitado pela equipe? É possível que o filme caminhe começando como um e vá em direção a se tornar o outro, a descobrir que na verdade é outro – nada muito diferente do encontro entre interpretações da realidade e veracidades da ficção com o qual o Coutinho sempre foi acostumado.

Babilônia 2000 começa com imagens da equipe, armada de equipamentos de filmagem, indo em direção às suas primeiras entrevistas. Logo, de protagonistas se tornam visitantes dos moradores, que lhes oferecem água e refrigerante. No fim, o Morro toma conta; engole a equipe e encerra o filme com a promessa de um churrasquinho. Se as identidades de “nós” e “eles” de alguma forma se confundem durante o filme, podemos dizer um pouco mais empiricamente que o “nós”

começa sendo a equipe e acaba sendo o Morro; e mais: acaba colocando na mesa a possibilidade de se tornar tudo a mesma coisa, um único “nós” sem “eles”. Obviamente, sem esse conflito, o filme já não pode continuar e acaba.

Entre esses dois “espectros”, algumas coisas ficam visíveis ou perceptíveis mesmo se não explicitamente descritas em forma discursiva. Elas são, no que diz respeito à equipe: o trabalho de filmagem, a organização das tarefas, as táticas de entrevista, a diferença de habilidade entre os entrevistadores, suas intenções, a correria, a condição estrangeira ao Morro e o interesse com o qual os moradores observam o movimento, os aparelhos, os documentaristas e todo o aparato – *o deslumbramento com a prática cinematográfica*. No que diz respeito aos entrevistados, elas são: o entusiasmo com o estrangeiro e a percepção extrema e impiedosa de que somos todos jogados ao mundo e ao que acontece, simplesmente *tentando* controle, escapatórias, pertencimentos, mudanças, melhorias, piedade, almejando conquistas ou pelo menos alguma felicidade; se não, resistir, fazer rir, sobreviver ao cinismo com cinismo (o romantismo está nos pequenos atos e relações, não numa mensagem universal), rir na cara do perigo, não dar a mínima para o que não nos dá a mínima, amar os seus, continuar nem que o fim seja só fim, trocar de ano nem que absolutamente tudo se desfaça – *o deslumbramento nosso com a obra cinematográfica*.

Se como espectadores ficamos fascinados por esses personagens, por essas pessoas que povoam as comunidades da Babilônia e do Chapéu Mangueira, é não só porque as pessoas são fascinantes mas porque o filme também as considera assim. Portanto, olha pra elas com um interesse que se sobressai à vontade do filme de ser, ele mesmo, interessante. Num filme que busca, num período de um dia, uma progressão, uma estrutura, uma dinâmica narrativa, sua melhor e mais justa aposta é considerar seus personagens mais relevantes que si mesmo. Nenhum estranho à ficção, Coutinho provavelmente sabia – de uma forma ou outra – da importância dos personagens à construção dramática. Essas pessoas não são apenas (porém isso já seria mais que o suficiente) contadoras de histórias e de suas próprias histórias, mas contadoras da história do morro, da comunidade, da relação com o passado, suas loucuras, sua sobriedade, o presente e o futuro, as expectativas

possíveis, as impossíveis, e as tristezas sem fim. De forma mais ampla – se as histórias particulares são as mais universais –, contam a história do povo brasileiro, pois neles o espectador se identifica em diversas formas possíveis (uma casa, um comportamento, uma atitude, uma forma de falar); e o reconhecimento é um dos prazeres do brasileiro: se reconhecer culturalmente, reconhecer no outro algo de si ou de conhecidos, e até mesmo a distância (reconhecer a diferença) – a tendência de julgar e escolher favoritos.

Coutinho nos dá uma série de personagens que nos conduzem pelo último dia de 1999 no Morro da Babilônia; e ali ele filma pessoas que nos mostram não uma única personalidade do povo brasileiro, mas indivíduos com dores e alegrias particulares que compõem o que entendemos como povo. Uma junção de intelectos e corações mais do que uma massa populacional acéfala. Voltamos, então, à indefinição entre “nós” e “eles”, dessa vez protagonizada pelo espectador e pelos personagens. O espectador, porém, desprovido de câmeras, não consegue jamais ser consumido pelo Morro assim como a equipe de filmagem ao fim do filme. Ao invés disso, permanece num estado constantemente instável entre identificação e estrangeirismo. Na cena dos fogos na praia temos a vista da praia e a do morro – as pessoas da praia e as do Morro. Nela vemos alguma presença do Morro na praia, deslumbrada, de braços abertos celebrando o Brasil ou de cabelos ao vento contemplando o céu. Qual vista é a melhor também não parece ser óbvio, as duas são belas e uma ser mais distante que a outra não parece ser necessariamente uma desvantagem. Um ponto de vista mais avançado, que vê uma pintura no céu. O barulho dos fogos de artifício que estouram à meia-noite, ao contrário das outras horas do dia, não se confundem com a possibilidade de serem tiros. Como dizer, então, que o trabalho do documentarista num filme como esse não permite a organização de elementos, a estruturação de momentos, a encenação de pessoas e objetos e a colocação de elementos em quadro, nem que seja mais uma adaptação do quadro aos movimentos do mundo?

Na entrevista com a Fátima, vemos a encenação de Coutinho em ação. Ele quer que ela cante pra câmera, mas não ali na frente da casa. Pra isso, eles vão até a Pedra do Urubu, onde a câmera a circunda e vemos ao fundo a Praia de Copacabana de um lado e o Pão de

Açúcar do outro. É ali ou próximo dali onde foram filmados *Fábula*, *Meu Lar é Copacabana* e *Orfeu Negro*, dois filmes que figuram diretamente na vida de pelo menos dois dos entrevistados. Mais pra frente, uma das equipes encontra Fátima voltando das compras. Ela pergunta se ficou legal a filmagem e revela que foi Coutinho quem escolheu a música – provavelmente dentro de algumas possibilidades – e que ela teria preferido cantar “Mercedes Benz”, pois sabe melhor a letra. Nesse momento explicitamente revelada, a manipulação do documentarista não é propriamente uma ficcionalização, mas simplesmente um trabalho artesanal, formal. O risco do documentarista é achar que o filme simplesmente acontece. Quando se trata de entrevistas, o risco é maior ainda pois arrisca que o filme não faça jus aos seus personagens, que exista uma impenetrabilidade, uma falta de empatia ou até de química entre o filme e entrevistado. Coutinho jamais permitiu que o filme se sinta mais interessante que seu objeto, mas que a batalha seja capturar de forma justa, por mais que estilizada (filmar Fátima cantando na Pedra do Urubu e não em frente à casa, por exemplo), a abstração da realidade que é o cinema documentário. Ele entendeu, como poucos, que o interessante é ser interessado.

Sobre tudo que é dito pelos personagens existe um universo de reflexões. Nesse sentido, o filme é quase inesgotável. É possível (não é necessário, o filme tá aí pra isso) um texto pra cada entrevistado, horas de conversas só sobre as pessoas e o que elas nos contam. Porém, uma coisa parece dizer respeito a vários – uma relação potente com os anos passados; a vida que continua, mas a partir de algo que foi e não é mais. Celebramos o ano novo mas não sem carregar nos olhos e nas costas os anos passados. E assim por diante, a cada mudança de ano, a cada novo milênio. Antes de um feliz ano novo, um adeus ano velho.



Equipe

Anthony TKO
Gerenciamento de Redes Sociais

Multiartista experimental natural de Florianópolis (SC). Bacharel em Cinema e Audiovisual e mestrando em Cinema e Artes do Vídeo pela UNESPAR e co-fundador da produtora de audiovisual independente SINGRE, pesquisa cinemas dissidentes com foco em produções experimentais. Atua nos campos da realização cinematográfica analógica e digital, ilustração e design. Seus filmes exploram o uso de tecnologias baratas e datadas, como VHS, projetor de vídeo, película e as primeiras filmadoras digitais como ponto de partida para pensar a estética a partir dos dispositivos de captura, impactando a forma e conteúdo das obras. É transgênero não-binário, autista e TDAH.



Ariane Miake
Produção Executiva

Bacharela em Direito pela PUCPR e em Cinema e Audiovisual, da Universidade Estadual do Paraná. Fundou a produtora Rasga Filmes com o intuito de criar conteúdos-homenagem que se voltem para as diferentes realidades brasileiras e que consigam dialogar e dar protagonismo a corpos e existências dissidentes. Diretora Executiva da Associação de Vídeo e Cinema do Paraná (AVEC-PR), na gestão Visoriários (2023-2024), função que tem desempenhado dando enfoque na proteção das produções regionais e no fortalecimento das produtoras locais. @miwarii



Clube Nacional
Identidade Visual

Escritório de serviços gráficos, pesquisa e experimentação criativa que, desde 2015, atua entre Montreal, Curitiba e São Paulo.



Gabriel Borges
Curadoria

Gabriel Borges é pontagrossense, montador, curador e diretor de cinema. Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná e mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Unespar, Borges tem experiência na curadoria e organização de festivais de cinema, mostras e cineclubes, além de atuar na realização de filmes ficcionais e documentais como montador e diretor. Atualmente é co-diretor artístico do Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba, diretor artístico do Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro e conselheiro da região Sul da APAN - Associação de Profissionais do Audiovisual Negro.



Iury Peres Malucelli
Curadoria

Curador, cineclubista e pesquisador. Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), na Universidade Estadual do Paraná. Graduado em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição. Curador do 6º e do 7º Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro (2022, 2024), do Cineclube São Bernardo (2024-) e do 1º FECICO - Festival de Cinema de Colombo (2024). Realizador do curta-metragem *Tudo Que o Céu Permite* (2021) e correalizador dos curtas *Na Impermanência dos Equinócios* (2019) e *styrofoam01.cos* (2019).



Rodrigo Tomita
Direção de Produção

Rodrigo Tomita é Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), nipo-brasileiro, montador, diretor, roteirista e membro do coletivo cinematográfico Coco Filmes. Nasceu na capital paulista, mas vive em Curitiba desde 2018. Dirigiu e roteirizou o longa-metragem *Até Amanhã*, realizou o curta-metragem *amarelo-angústia* (2019), montou obras de curta e longa duração como *Eu Te Amo*, *Bressan* (2021, direção de Gabriel Borges) e *Dublê de Namorado* (2024, direção de Christopher Faust).

A edição, formatação e conteúdo dos textos são de inteira responsabilidade e autoria de seus respectivos autores.



Críticos convidados

Camila Macedo

Camila Macedo atua nas áreas de pesquisa, curadoria e realização em cinema, com principal enfoque nas interfaces entre arte, educação e os estudos de gênero e sexualidade. É doutora e mestra em Educação pela UFPR e bacharela em Cinema e Vídeo pela Unespar. Tem passagem pelas equipes de programação de mostras e festivais como Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2022), Cinefantasy (2021), FIDÉ Brasil (2022), dentre outros. Participa da equipe de curadoria do Olhar de Cinema desde 2018.



Catalina Sofia

Bacharela em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Mestranda em Cinema e Artes do Vídeo no PPG-CINEAV pela mesma instituição. Integrante do Coletivo Atalante desde 2018. Curadora, Programadora e Produtora Executiva do Cineclube do Atalante na Cinemateca de Curitiba.

**Daniela Klem**

Graduanda em Cinema e Audiovisual pela UNESPAR (PR).



Eduardo Kogut

Eduardo Kogut é mestrando em História, pela UFPR, e graduando em Cinema, pela UNESPAR. Atua também como crítico de cinema e cineasta experimental.



Pedro Fávaro

Pesquisador, cineclubista, músico, crítico e tradutor. Programou o CineFAP por vários anos e programa o Cineclube Soberano desde o início. Colaborou com diversas publicações e atualmente desenvolve pesquisa sobre o humor no PPGI (Estudos Literários) – UFSC.



Teodoro Andrade

Graduando em Cinema e Audiovisual na UNESPAR – Campus Curitiba II (2021-Atualmente). Curador e organizador do CineFAP (cineclube universitário da FAP), realizador e pesquisador independente, freelancer de audiovisual.

**Wellington Sari**

Wellington Sari é cineasta/professor/pesquisador/critico de cinema.



CINECLUBE SÃO BERNARDO

O catálogo foi composto nas tipografias Times, Eurostile e Helvetica
em fevereiro de 2025.



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

PROJETO REALIZADO COM RECURSOS DO PROGRAMA DE APOIO E INCENTIVO À CULTURA - FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA, MINISTÉRIO DA CULTURA E GOVERNO FEDERAL

CSB.01

