

CSb.02

★
A INVENÇÃO DO BRASIL



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

CSB 02 [livro eletrônico] : A invenção do Brasil /
Ágatha Angélica Wiggers...[et al.] ;
organização e curadoria Gabriel Borges, Iury Peres
Malucelli. -- Curitiba, PR : Filmes do Horizonte,
2026. -- (Cineclube São Bernardo ; 2)
PDF

Outros autores: Giovanna Bohrer, Leticia Weber
Jarek, Tanamara Mikalixen, Túlio de Araujo Rocha
ISBN 978-65-979138-1-7

1. Cineclubes - Brasil 2. Cinema - Brasil
3. Crítica cinematográfica 4. Filmes brasileiros -
História e crítica I. Wiggers, Ágatha Angélica.
II. Bohrer, Giovanna. III. Jarek, Leticia Weber.
IV. Mikalixen, Tanamara. V. Rocha, Túlio de Araujo.
VI. Borges, Gabriel. VII. Malucelli, Iury Peres.
VIII. Série.

26-337674.0

CDD-791.4375

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Apreciação crítica 791.4375

Livia Dias Vaz - Bibliotecária - CRB-8/9638



12	Ôrí
22	O Canto do Mar
30	Quelé do Pajeú
40	Compasso de Espera
50	Um Céu de Estrelas
60	Samba da Criação do Mundo
68	As Aventuras Amorasas de Um Padeiro
78	Yãmíyhex, As Mulheres-espírito
86	Cristais de Sangue
96	A Terceira Margem do Rio
108	Terra Para Rose
116	Tristeza do Jéca
128	Quilombo
136	Carnaval Atlântida
146	Braços Cruzados, Máquinas Paradas

154	Equipe
-----	--------

Produção

Rodrigo Tomita

Produção Executiva

Ariane Miake

Assistência de Produção

Giovanna Knaut

Curadoria e Programação

Gabriel Borges e Iury Peres Malucelli

Projeto Gráfico e Diagramação

Clube Nacional

Redes Sociais e Comunicação

Anthony TKO

Críticos Convidados

Ágatha Angélica Wiggers, Giovanna Bohrer,
Leticia Weber Jarek, Tanamara Mikalixen e Túlio de Araujo Rocha

Acessibilidade (LSE)

Iury Peres Malucelli

Edição de Vídeos

Gabriel Borges

Há um enorme desafio na continuidade. Diante do malabarismo necessário para a captação de recursos, pouquíssimas vezes dedicados de fato à promoção de cineclubes no contexto paranaense, a manutenção do CSb parece se tornar quase turva e fazer obscurecer a pergunta mais importante: Que perguntas queremos fazer nos debates do Cineclube São Bernardo?

O 2º ano é um ano de consolidação. Consolidação de uma nova data, às quartas-feiras, e consolidação do próprio cineclube dentro da programação cultural de Curitiba e, mais especificamente, de nosso espaço sede: a Cinemateca de Curitiba, que neste ano completou 50 anos.

A afirmação desta janela para exibição de filmes brasileiros nos exige também um posicionamento reflexivo acerca da natureza desse cinema. O que é brasileiro nesse cinema? Ou melhor, como esse cinema pensa nosso país? Ou será que também foi ele quem o inventou? São tantas perguntas para as quais não temos respostas. Mas apostamos no gesto, no formato, na apresentação, exibição e debate, na investigação do cineclube, do processo de reflexão provocado por este CSb, para mergulharmos cada vez mais a fundo na pergunta, afinal: quem foi que inventou o Brasil?

Em diversos momentos da história, realizadores brasileiros dedicaram-se a construir ou representar uma ideia de cinema em diálogo com uma ideia de país, produzindo diferentes reflexões acerca do que é, pode ou deve ser verdadeiramente brasileiro. Paisagens do Brasil, rostos do Brasil, multidões do Brasil. Em 2025, buscamos jogar luz à filmografia brasileira com interesse especial em obras que colocam em jogo a discussão em torno do nacional. Das chanchadas carnavalescas ao sonho de um cinema industrial nos anos 50, passando pelos cinemas libertadores dos anos 1960 e 1970 ao retrato de um Brasil multifacetado no cinema brasileiro contemporâneo, formam-se no cinema imagens e sonoridades de “Brasis” possíveis, ocupadas com os problemas nacionais e com sua riqueza cultural.

O segundo ano do Cineclube São Bernardo se dedicou à realização de 15 sessões de cinema seguidas por debate com o público, na Cinemateca de Curitiba, com filmes voltados a alguns dos olhares que se prestaram a construir e refletir sobre o Brasil e os sujeitos brasileiros na tela de cinema. Repetindo a fórmula de seu primeiro ano de atividades,

o ano de exposições do CSb se estruturou em três ciclos: o primeiro voltado ao olhar e à fabulação sobre o real, o segundo à alegoria e à invenção, e o último ao cinema popular. As sessões se deram entre os meses de abril e novembro, em periodicidade quinzenal, sempre nas quartas-feiras, às 19 horas.

Um cineclube se faz na coletividade. Ou ainda, em diferentes níveis de coletividade. Em um primeiro nível, a coletividade da equipe que faz o cineclube acontecer: programar os filmes, viabilizar as sessões, negociar direitos de exibição, produzir acessibilidades, montar cards, escrever textos, planejar a divulgação... É um trabalho que acontece em muitas mãos, requer vontade, continuidade e crença naquilo que o cineclube se propõe a fazer. Em um segundo nível, há a coletividade da sala de cinema, que acaba por constituir, muitas vezes, a “cara” do cineclube. Desde o público ocasional, que aparece para sessões específicas, ao público mais assíduo, que acompanha a programação de perto, o cineclube se concretiza nessa coletividade de rostos no escuro, que assistem e reagem na sala de cinema às imagens e aos sons que acontecem na tela, para depois conversar sobre a tal experiência cinematográfica.

Há ainda um outro nível, composto por uma coletividade mais ampla e indireta, que compõe o quadro de todas as instituições e pessoas responsáveis pela preservação e manutenção do cinema brasileiro, garantindo que haja filmes para que investidas como a do Cineclube São Bernardo sejam possíveis. Nesse sentido, estendemos nossos agradecimentos a todos com quem conversamos para obter os direitos de exibição dos filmes programados durante o ano, com destaque especial à Cinemateca Brasileira e seu papel fundamental para o cinema brasileiro, mas nomeadamente: Raquel Gerber, Carlos Alberto Polonio, Tata Amaral, Débora Ivanov, Adriana Figueiredo, Angela Figueiredo, Carlos Antonio Couto, Roberto Mero Junior, Luna Alkalay, Madam Produções, Regina Filmes, Tetê Moraes, Teresa Souza e Roberto Gervitz.

Por fim, este catálogo reúne os textos publicados ao longo do ano no site do Cineclube São Bernardo, escritos por um quinteto de críticos convidados que compõem mais um nível de coletividade que o cineclube engloba: a do pensamento sobre o cinema que se constitui no momento do debate, mas se perpetua para além dele, nos corredores da Cinemateca, no ambiente online, em nosso site e redes sociais e, também, em textos

que enriquecem a fortuna crítica do cinema brasileiro. Os críticos que escreveram para o cineclube em 2025 foram Ágatha Angélica Wiggers, Giovanna Bohrer, Leticia Weber Jarek, Tanamara Mikalixen e Túlio de Araujo Rocha.

Da janela pra lá, o panorama para a produção de cinema brasileiro encontra um cenário que parece tão ou mais profícuo quanto aquele de 2023, sob o qual começamos a idealizar este cineclube. Mas onde circularão esses filmes? Idealizam-se e se disputam cenários de distribuição em cinemas comerciais e plataformas de streamings, mas há um projeto de política pública séria para a manutenção dos cineclubes?

As exibições regulares, a formação de olhares, as reflexões aprofundadas nos debates e as apresentações cuidadosas na abertura. Continuamos acreditando no poder desses espaços para afirmação de um cinema que se queira nacional, em sua diversidade, interesse e pluralidade. Agradecemos à presença e participação de quem pôde estar em cada sessão e esperamos vê-las novamente. Ainda há lacunas a serem preenchidas, filmografias a serem descobertas e imagens a serem vistas. Esperamos que vocês tenham tido uma ótima sessão.

Nos vemos no Ano 3 do Cineclube São Bernardo.

**CINECLUBE
SÃO BERNARDO**

Primeiro Ciclo

Real, diretamente real

01	Ôrí Raquel Gerber	1989
02	O Canto do Mar Alberto Cavalcanti	1953
03	Quelé de Pajeú Anselmo Duarte	1969
04	Compasso de Espera Antunes Filho	1973
05	Um Céu de Estrelas Tata Amaral	1996

Real, diretamente real. Debates sobre o realismo marcam a história e a identificação do público com o cinema brasileiro. Começamos a invenção do Brasil por aí. Olhar para a realidade do país a partir da criação de narrativas calcadas em espaços reais, a partir do registro direto no documentário ou ainda tendo como base a reimaginação de um passado, podendo novamente fabular sobre o real.

O real ganha muitas formas no cinema, e é a partir dessa chave polissêmica que o primeiro ciclo do ano no Cineclube São Bernardo se dedicou a filmes que desdobram o real em imagens. Começamos com *Ôrí* (dir.: Raquel Gerber, 1989) que, entre a pesquisa, o documentário e o ensaio, traça um itinerário entre Brasil e África, demarcando a presença histórica do quilombo na constituição do país. Passamos por *O Canto do Mar* (dir.: Alberto Cavalcanti, 1953), ficção situada no litoral de Pernambuco, destacando em um melodrama a dura vida de uma família após sair do sertão. Enquanto a família deixava o sertão no longa de Cavalcanti, vamos a ele e à Zona da Mata pernambucana em *Quelé do Pajeú* (1969), faroeste brasileiro dirigido por Anselmo Duarte, que adentra o universo de áridos homens entre o realismo e os códigos do Western.

A última parte do ciclo se volta à cidade com *Compasso de Espera* (dir.: Antunes Filho, 1973), longa-metragem protagonizado por Zózi-mo Bulbul, que narra a história de um poeta negro em meio às suas paixões e angústias na São Paulo do final dos anos 60. O ciclo se encerra com *Um Céu de Estrelas* (dir.: Tata Amaral, 1996), filme imerso no cotidiano pacato de uma cabeleireira que, de repente, tem sua vida transformada em um cenário de desejo e violência.

Câmeras na mão, na rua, no sertão ou no mar. A realidade é vista, contraposta e torcida, o real ganha muitas dimensões. O que realmente é este país?

Ôrí
Raquel Gerber

1989 93’

Produzido ao longo de 11 anos entre a África Ocidental e o Brasil, sobre um panorama de documento – a história dos Movimentos Negros no Brasil dos anos 70 e 80 –, ÔRÍ narra a história de militantes negros e da historiadora Beatriz Nascimento, que busca sua identidade através da pesquisa da história dos “Quilombos” como estabelecimentos guerreiros e de resistência cultural, da África do século XV ao Brasil do século XX.



ÔRÍ, DIR. RAQUEL GERBER (1989)



TÚLIO DE ARAUJO ROCHA

Eu me lembro dos fatos
Que meu avô cantava nas noites de frio
Não chorava, porém não sorria
Mentir não mentia, fingir não fingiu

Deu bandeira, dançou na primeira
Dançou capoeira, dançou de bobeira
Dançou na maior, deu canseira
Sambou na poeira, tossiu na fileira
Dançou pra danar

Liberdade além do hÔrizonte
Morreu tanta gente de tanto sonhar
Quem foi? (Foi Zumbi!)

• Itamar Assumpção – Batuque (1981)

Sou negro, realizo uma fusão total com o mundo, uma compreensão simpática com a terra, uma perda do meu eu no centro do cosmos: o branco, por mais inteligente que seja, não poderá compreender Armstrong e os cânticos do Congo. Se sou negro não é por causa de uma maldição, mas porque, tendo estendido minha pele, pude captar todos os eflúvios cósmicos. Eu sou verdadeiramente uma gota de sol sob a terra...

• Frantz Fanon – Pele Negra Máscaras Brancas (1952)

Eu sou Atlântica

• Beatriz Nascimento – Ôrí (1989)

É interessante como as cenas iniciais do filme nos inserem completamente naquele universo imagético que está sendo construído e que vai se desenrolar durante todo o longa: A voz de Beatriz Nascimento se intera com o mar formulando perguntas por meio de poesia, nos transportando para imagens e sons que compõem um mistério. “Onde está a dialética?”. Dentre as respostas propostas, acredito que as mais

evidentes do filme estão nas imagens. Imagens que investigam um certo mundo negro que aos poucos vem sendo reapropriado por esse cinema, sempre esteve ali, mas nunca perante uma iluminação que o evidência e o reconhece como presente na história – do Brasil enquanto projeto de nação e do cinema enquanto representação da história de um povo.

Não acidentalmente, em 1989, completaram 101 anos desde a abolição da escravidão no Brasil. *Ôrí*, assim como *Abolição* (1988) de Zózimo Bulbul e *O fio da memória* (1991) de Eduardo Coutinho, são documentários que marcam o centenário de algo que nunca aconteceu e propõem uma espécie de ethos negro na consolidação da nação (Nesse sentido vale acrescentar o filme da Vera de Figueiredo, *Samba da Criação do Mundo* de 1979). A negritude e as demais racialidades no Brasil continuam sendo representadas pelas categorizações pautadas por um universalismo de uma elite branca. Porém, na ideia de escovar a história a contrapelo, encontramos algumas obras do nosso cinema que fazem questão de evidenciar um povo que permanece no direito de ser humano, e nada além de humano: *Também somos irmãos* (1949, dir. José Carlos Burle); *Compasso de Espera* (1973, dir. Antunes Filho); *Serras da Desordem* (2006, dir. Andrea Tonnaci); *Bicicletas de Nhanderú* (2011, dir. Ariel Kuaray Ortega e Patrícia Ferreira Pará Yxapy); *Até o fim* (2022, dir. Glenda Nicácio e Ary Rosa).

Dentro destes filmes citados, *Ôrí* se inclui também por um recorte interessante na sua autoria, os créditos finais do filme assim como em suas cenas nos chamam bastante atenção aos nomes e rostos diversos que encontramos das personas que compõem um quadro cultural e intelectual brasileiro. Dos registros imagéticos feitos pelo Jorge Bodanzky e Pedro Farkas à trilha composta por Naná Vasconcelos, as danças e falas de Gilberto Gil à inserção da música “Terra” de Caetano Veloso.

Além disso, algo em especial me chama a atenção que é aquilo que acredito ser – pode-se dizer assim – a tríade firmadora do projeto: Raquel Gerber enquanto uma grande pesquisadora do cinema político-decolonial no Brasil, que propõe a investigação à um certo Brasil Negro por mais de uma década, especificamente entre os anos de 1973 e 1988, tempo que precisou para se fazer o filme; Beatriz Nascimento como a voz – e em certos momentos rosto – que dá função ao filme a partir das

suas teóricas sobre as relações entre o espaço e o quilombo, a terra e o corpo negro, a negritude e o movimento da história; Cristina Amaral que talvez seja o nome mais recorrente dentre os demais nos créditos finais do filme, fez assistência de montagem, curadoria de imagens documentais, assistência de direção, edição de som, still, pesquisa e montagem adicional, de tal modo que me faz pensar até onde existiu também por ela um gesto criador dentro do filme capaz de fazer com que sua participação em *Ôrí* tenha sido complementar para sua formação enquanto uma das grandes cineastas do Brasil (é sabido, inclusive, que a sua parceria com Gerber seguiu-se durante anos e gerou alguns filmes como: *Abá* em 1992 e *Ongamira* em 2013). Inevitável ver *Ôrí* e não pensar como é um filme ímpar em vários aspectos dentro do nosso cinema, que do seu lançamento até os dias de hoje é lembrado como documento impossível de ser passado em branco.

Sobre as imagens, acredito que pode ser feita uma relação dos planos de *Ôrí* a partir de três eixos principais: 1) os planos paisagísticos, sejam da natureza que ilustram as águas, a terra e os céus ou dos espaços urbanos; 2) os corpos, quase sempre em movimento, que se aglomeram criando imagens quilombadas onde os seres são também os territórios que ocupam, como nos debates acadêmicos, nos shows de soul music, nas apresentações das escolas de samba, nos terreiros e nas manifestações populares de conscientização da raça; 3) os rostos, quase que absolutamente de pessoas negras, filmados como se fossem o resgate da identidade proposta na fala da Beatriz ao longo do filme, do atravessamento de uma “perda da imagem” ao resgate: “é preciso de uma imagem para recuperar a identidade”.

Também percebe-se como há um tracejado de linhas e contornos bem marcadas nos planos ao longo do filme, como se fossem evidenciadas as divisões de elementos da imagem que funcionam organicamente durante o movimento dado nas cenas. A divisão horizontal entre o céu e a terra, as faixas de sal da água do mar, a luz quando toca os corpos. O que dá mais sentido a essas imagens, é pensá-las dentro de um universo de representações da cultura Iorubá, já que o *Ôrí* (cabeça) é aquilo que faz a relação entre dois paralelos, o Orun (céu) e o Ayê (terra). É a evidência de uma divisão, se faz íntegra dentro de um todo: A dialética está na imagem e no movimento.

Há em *Ôrí*, três cenas específicas que acredito serem bastante esclarecedoras de como as relações dialéticas são propostas pelo filme, se dão a partir de várias frentes. A primeira, é a cena do debate na mesa do Festival Comunitário Negro Zumbi em São Carlos, onde a partir da fala polêmica de Ciro Nascimento e o seu desenrolar, a câmera passeia pelos ouvintes e participantes, onde o foco deixa de ser apenas um aglomerado de pessoas que seguem uma mesma linha de pensamento, agora são rostos de indivíduos que pensam e formulam sobre a racialidade de maneiras distintas. Saímos de um lugar comum e falsamente unívoco que é a ideia de negritude, retomando mais uma vez à Fanon: “a experiência negra é ambígua, pois não existe um negro, mas sim negros”. Talvez a cena mais conflituosa do filme, também é a cena em que mais vemos e ouvimos pessoas colocarem formulações próprias a respeito de suas racialidades, por coincidência ou não, sendo a cena com o maior repetição de closes do filme. Quero dizer, há uma relação de conflito entre as imagens que se aproximam dos indivíduos ao mesmo tempo que os distanciamentos entre eles são colocados a partir de suas falas.

A segunda, é a cena da instalação do Memorial Zumbi dos Palmares no interior de Alagoas. A transição entre ela e a cena anterior é interessante, pois é a primeira vez que o filme se desloca geograficamente do eixo sudestino – São Paulo e Minas Gerais – para olhar as relações raciais no Brasil de maneira mais aprofundada, saímos da noite urbana paulistana e vamos direto para uma ambientação rural, onde os rostos são outros e as identidades raciais também são. No entanto, enquanto há o discurso de Joel Rufino dos Santos pela celebração da memória de Zumbi e o quilombo de Palmares, há também – em sobreposição – os sons das trombetas do hino nacional e a imagem da bandeira símbolo da nação que dizimou aquele mesmo quilombo. Nesta filmagem, existe uma sagacidade em mostrar a contradição de um símbolo (a bandeira) encobrindo um povo que está ali enquanto representação do quilombo e do personagem que está sendo homenageado. Não é exatamente uma contradição que a memória de Zumbi dos Palmares e o símbolo máximo de uma nação que não mediu esforços para dizimá-lo estejam habitando o mesmo ambiente, é apenas mais uma das proposições, a partir de imagens, que o filme coloca sobre a dialética que é o movimento da história negra no Brasil.

A terceira cena é aquela em que é filmada uma mesa sobre um tecido que remete à renda irlandesa (uma técnica de bordado, que hoje é patrimônio histórico imaterial, feita por trabalhadoras do interior de Sergipe, estado onde a Beatriz Nascimento nasceu) e retratos da própria narradora. Chama atenção essa cena porque há uma ligação para além do filme, é uma relação que pode-se fazer com o cinema negro contemporâneo no Brasil. O uso das imagens de arquivos, especificamente fotos e retratos de rostos que são excluídos da completude de sua identidade, neste caso, a Beatriz fala sobre sua história e uma busca pelo divino, mas em outros casos, como em *Zélia* (2020, dir. Lucas Menezes), *Cinema Contemporâneo* (2019, dir. Felipe André Silva) e *Travessia* (2017, dir. Safira Moreira) os filmes narram sobre demais questões, mas sempre partindo da primeira pessoa. Aqui, temos uma relação temporal que o filme acaba se cristalizando dentro deste lugar de proximidade à outros filmes na história do cinema – negro – brasileiro, ao mesmo tempo, que pelo uso da imagem e narração em primeira pessoa, também consegue narrar uma história que determina uma questão de identidade em um lugar comum da negritude e o seu apagamento. “O movimento não é negro, é da história”. Beatriz se coloca dialeticamente como alguém que produz a história ao mesmo tempo que tem sua identidade interferida pela história.

Entre as imagens dos arquivos, das paisagens, das danças, dos sons do berimbau e dos atabaques, *Ôrí* é um projeto fílmico de imensurável esforço e complexidade que desempenha um papel importante dentro da história do nosso cinema e de nosso país.

Pensando dialeticamente outras maneiras de olhar para a construção de nossa civilização, as perguntas que são feitas nas cenas iniciais ainda procuram respostas, mas esse filme consegue investigar e traçar um caminho interessante para melhor compreensão e caminhos para a superação deste mundo.

O Canto do Mar

Direção de Alberto Cavalcanti

1953 84'

Não chove. Uma família de sertanejos, tentando escapar da seca no interior de Pernambuco, se desloca para o litoral. A mãe é uma lavadeira que se esforça para manter a família unida, o pai enlouqueceu depois de um acidente com o mastro de uma embarcação, e os filhos, Raimundo e Ponina, planejam para si uma vida melhor, cada um à sua maneira. No segundo filme de Alberto Cavalcanti após o seu retorno ao Brasil nos anos 1950, ele realiza um melodrama que coloca em evidência o tema da miséria no cinema brasileiro.



O CANTO DO MAR, DE ALBERTO CAVALCANTI



GIOVANNA BOHRER

Em torno de 1953, época em que “O Canto do Mar” foi gravado e distribuído, o Brasil experimentava os primeiros anos de uma forte, e tardia, transformação social. A urbanização, a industrialização, e a sociedade de massa solidificavam suas raízes — cada vez mais fincadas quase exclusivamente na região Sudeste do país, onde grandes cidades tornavam-se polos atrativos para a vinda de migrantes de outras regiões brasileiras. E o Nordeste, que já havia passado por diversos processos migratórios desde a época de um Brasil ainda império, inaugurou um novo êxodo, agora rumo ao sul. E aqui, em especial, rumo ao mar. É esse o contexto que encontramos na obra de Alberto Cavalcanti.

A sequência praticamente documental que inaugura o espaço da tela contrapõe o hoje familiar cenário da Caatinga em Pernambuco com uma narração que preenche o silêncio desses elementos estáticos. Solos secos, vegetação escassa, carcaças de animais, esporádicas casas e pessoas que não conversam. Somos lembrados de que não chove. Somos lembrados da seca que obriga esses personagens ainda sem nome, ainda reais em nosso ponto de vista, a deixarem tudo para trás em busca de outro bioma. Aos poucos, no entanto, o documental volve-se em teatralidade. Chegamos à ficção no momento em que os sertanejos chegam ao litoral do estado. O papel dramático que o mar adquire se apresenta e transforma a obra.

Não é por acaso o flerte com o documentário. Cavalcanti, afinal, durante suas realizações na Europa, foi um importante nome da escola documental britânica dos anos 30 e 40. Essas reminiscências estilísticas muito nítidas nos primeiros minutos do filme poderiam dar a entender, portanto, que trata-se de uma narrativa acerca das secas no interior de Pernambuco — o que já representaria, à época, um significativo rompimento com uma indústria de cinema que tentava se desenvolver na venda de um Brasil idealizado, irreal, para o exterior. Mas é o mar quem demonstra ser o grande denominador comum dessa história.

É na região portuária de Recife que tudo se desenrola — no mar mais próximo possível, mais imediato —, onde a família que a voz em off acompanha no início da obra aguarda pela embarcação que os levará a São Paulo. Chegando lá, porém, é outro núcleo familiar pernambucano que toma o espaço da ficção. Uma mãe, um pai, um filho, e uma filha, residentes desta área litorânea e atordoados pela desesperança em

relação ao futuro que os aguarda neste local, são os personagens com os quais Cavalcanti opera seu drama. A miséria da mãe e a loucura do pai são a força motriz para o desejo nutrido pelos filhos em buscar maneiras de não repetir a mesma vida. Uma dessas maneiras é a fuga, a evasão para um local ideal. Tema que transpassa a obra de maneira geral.

Essa premissa, mais realista e alcançando a discussão de temas sociais, poderia até remeter a feitos do neorealismo italiano e do ainda prematuro cinema novo brasileiro. Afinal, a ideia de distanciar-se de temáticas importadas dentro do cinema nacional faz-se presente. Mas a forma, a revolução no modo de filmar, ainda não podia ser observada. Há algo de muito clássico em *O Canto do Mar*, desde a trilha sonora instrumental assinada por Guerra Peixe até a decupagem e a montagem fluída, acompanhadas de um minucioso trabalho de iluminação nas cenas. Esses elementos evidenciam a busca por uma perfeição técnica orientada por códigos cinematográficos tradicionais. Afinal, vale levar em consideração que o filme é uma adaptação da produção francesa “*En Rade*”, que Cavalcanti dirigiu ainda em 1927. É natural que alguns aspectos contextuais da obra original se mantenham.

Essa pode ser a razão pela qual *O Canto do Mar* exale um forte artificialismo, mesmo retratando fatias de um Brasil real. A técnica seguida a rigor, as marcas de uma realização de mais de 20 anos atrás, e os vícios herdados da produção em estúdios, mesmo aqui gravando em localidades, acabam posicionando uma barreira na representação deste país que Cavalcanti buscava traduzir à tela. No fim, a premissa por si acaba não sendo o suficiente para desvincular a obra de uma percepção estilizada da miséria daquele povo, evidenciando um inseparável fascínio pelo exotismo terceiro-mundista na filmagem clássica do diretor.

São características como essas que Glauber Rocha irá criticar em “*A Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*”, onde contempla também o fracasso da companhia cinematográfica Vera Cruz, a infâme tentativa de uma Hollywood brasileira, da qual o diretor já foi defensor. “Cavalcanti de certa maneira é um cineasta do passado. Em seu livro desenvolve teorias de argumento, roteiro, cor, cenografia, produção, direção e interpretação tipicamente industriais — segundo as quais, na prática, torna-se impossível a liberdade de um autor”. Estes apontamentos, indiretamente ocasionaram na seguinte réplica de Cavalcanti, décadas

depois, referindo-se às obras do cinema novo e acreditando a si um caráter precursor nesse sentido: “Desde que deixei o Brasil começaram a fazer filmes brasileiros como os que eu concebia. Engraçado, não é?”.

Mesmo ainda estando fundamentalmente longe das bases da estética da fome, é possível, sim, encontrar pioneirismos em *O Canto do Mar* — assim como é possível entender a vontade dos cinemanovistas em buscar uma alternativa nacional à sua maneira importada de filmar. No entanto, se não houvesse o cinema de Cavalcanti, não teria como haver existido essa sua frutífera negação. Não haveria “*Barravento*”, “*Vidas Secas*”, “*Rio, 40 Graus*”. Não haveria a revolta e a consequente vontade de explorar novas formas de representação do Brasil e sua realidade direta. Talvez seja nesse aspecto que resida o mais importante dos legados desse dito conservadorismo fílmico.

Mas ainda é válido, claro, deixar-se levar pela narrativa e pela sutileza em que Cavalcanti escolhe retratar certas temáticas. É bela, por exemplo, a maneira como conduz um olhar progressivamente místico deste mar como elemento comum ao que é sentido por cada personagem, ao ponto em que torna-se possível enxergar o corpo d’água como protagonista da história. Ele é a resposta final, o que carrega toda a culpa — seja pela miséria que traz ou pela liberdade que representa. A ambiguidade presente no próprio nome da obra chega a permitir que enxerguemos a narrativa dentro desse paralelo entre o poético e o metódico, o místico e a miséria, o sonho e o real. O canto do mar pode fazer alusão a situação de marginalidade enfrentada no fragmento de vida desses indivíduos, representando o pequeno espaço litorâneo em que ocupam e exercem lutas diárias pela sobrevivência. Mas o canto também confere vez à possibilidade poética de uma suposta voz do mar, que tanto é escutada por esses personagens que desejam encontrar o ideal para além de suas águas.

Seja o que for — em qualquer definição que se queira atribuir a esses cantos e mares —, uma tensão constante entre sentidos opostos paira sobre qualquer caminho de análise da obra de Cavalcanti. Dentro ou fora da diegese, não há alternativa senão abraçar suas contradições.

Quelé de Pajeú

Direção de Anselmo Duarte

1969 115'

Clemente, ou melhor, Quelemente, ou para a lenda: “Quelé” (Tarcísio Meira) parte em uma jornada de vingança. Em Pajeú das Flores, sua irmã havia sido violentada por um desconhecido viajante. Quelé se embrenha pelo sertão, as matas e brejos de Pernambuco em busca do perpetrador de quem sua irmã lembra apenas de dois detalhes: uma cicatriz no rosto e a falta de um dedo. Para além do realismo, navegando pelas aventuras de Quelé e os códigos do gênero, o já experiente ator e diretor Anselmo Duarte conduz, nesse filme quase perdido, um atípico verde nordestern.



CONHECER DE VISTA: QUELÉ DE PAJEÚ



Tal como as cenas iniciais de *Quelé do Pajeú*, Anselmo Duarte está longe de desfrutar de um cómodo consenso crítico. Apesar de ter conquistado a única Palma de Ouro já atribuída a uma produção nacional, com *O Pagador de Promessas* (1962), ele permanece numa ingrata zona cinza da história da cinematografia brasileira. Chamá-lo de cinemanovista seria uma perversa distorção, assim como vinculá-lo a outros movimentos como o cinema marginal e as pornochanchadas — são tiros fora do alvo. Ao contrário, Duarte aparece mais como um cineasta limiar, nem tanto ao mar, nem tanto à terra: antigo galã da Atlântida e da Vera Cruz, suas incursões como ator, roteirista e diretor ocupam o vasto terreno das produções brasileiras que almejaram o grande espetáculo, sem, contudo, renunciar a um certo desejo de descrição social. Com a ambição de “encarnar o típico cineasta hiper-ativo da Hollywood industrial dos anos 1940”¹, Duarte preocupava-se com a recepção do público, tomava notas das vaias e dos risos para compor seus filmes, e demonstrava um zelo particular pela técnica “bem-feita”, segundo seus próprios termos². Daí advém sua profunda incompreensão diante do programa estético do Cinema Novo, com o qual compartilhava, todavia, a efervescência criativa que marcou a passagem dos anos 1950-1960.

O interesse de Duarte, e aqui particularmente de *Quelé do Pajeú*, está na maneira com a qual ele negocia com os fantasmas do passado cinematográfico brasileiro (suas sucessivas tentativas de cinema industrial) e o seu difícil não-pertencimento ao Cinema Novo. Ao retomar um projeto fracassado de Lima Barreto, voltando-se então para o nordeste dos anos 1930, o cineasta traça uma inusitada ponte entre a Vera Cruz e os jovens autores cinemanovistas, dando a ver uma cronologia do cinema brasileiro que se faz muito mais de “transições e continuidades subterrâneas” do que de “rupturas e recomeços sucessivos”³.

1 OLIVEIRA Bernardo, “Terra e transe: Performance hierofânica e política em Vereda da Salvação”, Cinelímite, julho de 2021. Disponível no link: <https://www.cinelimite.com/articles/terra-e-transe-performance-hierofanica-e-politica-em-vereda-da-salvacao>.

2 Longa entrevista publicada no livro de Luiz Carlos Merten, intitulado Anselmo Duarte – O homem da Palma de Ouro, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 130-131.

3 Como define Paulo Antônio Paranaguá, a propósito da influência da Vera Cruz na implementação de temáticas nacionais, na entrevista “Paulo Antônio Paranaguá sur l’histoire du cinéma brésilien”, publicada no livro Brésil: l’atelier des cinéastes, de Sylvie Debs (L’Harmattan, 2004, p. 86-87).

LETICIA WEBER JAREK

Dessa forma, *Quelê do Pajeú* sintetiza à sua maneira, em seu derradeiro close de Tarcísio Meira com o chapéu de Lampião, o projeto paradoxal do cinema dos anos 60: articular um cinema popular e político à formação de uma indústria cinematográfica autônoma — tudo isso sem resvalar nos moldes do cinema comercial, partidário ou meramente industrial, relembra José Carlos Avellar⁴. No sincretismo de Quelemente, herói nordestino encarnado contudo pelo primeiro galã da televisão brasileira, Duarte cria um nordestern que dialoga, ao mesmo tempo, com seus conterrâneos (Barreto e Glauber Rocha) e correspondentes internacionais que fizeram a fama, em especial nos Estados Unidos, através de faroestes.

Filmado em Salto, *Quelê* integra o fascinante grupo de faroestes verdes que, em Hollywood, se desenvolveu nas mãos de cineastas como Henry Hathaway (*Amor e Ódio na floresta*, 1936), Henry King (*Jesse James*, 1939) e Jacques Tourneur (*O Gaúcho*, 1952). Pois na tentativa de reencontrar seu cinema e recuperar-se da mágoa de ter sido excluído do Cinema Novo, Anselmo retorna a sua terra natal, ao cerrado paulistano, a fim de reproduzir a caatinga de Pernambuco tal como havia feito Barreto em *O Cangaceiro* (1953). Na fotografia de José Rosa, responsável também pelo P&B de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Grande Sertão* (Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, 1965), sobressaem agora esparsas mas imponentes formações vegetais e rochosas, cactos e árvores desnudadas que compõem em volumes o plano. Porém, antes de lembrar os clássicos hollywoodianos, *Quelê* remete sobretudo, no impacto de sua cena inicial, à violência de Sam Peckinpah e aos saltos visuais da montagem de atrações de Eisenstein. Nessa dura abertura do filme, os gritos de Marizolina (Elizângela), que estende as mãos na tentativa de pedir socorro ao espectador, casam ironicamente com o aboio ingênuo e despreocupado de Quelemente (Tarcísio Meira); o rosto em desespero da menina funde-se na montagem com o cavalgar oscilante do irmão, capturado, entre raios da alvorada, por uma teleobjetiva que se faz bem presente. Na mente do espectador, através de uma montagem nervosa, o ato do estupro alia-se

desconfortavelmente à condução da boiada. Inquietante provocação que nos põe então em curso com o herói de *Quelê do Pajeú*, rumo à vingança da inocência perdida nesse amanhecer — no plano subjetivo do estuprador, quando “água é pra se beber, terra e mulher pra gente ter”.

Se essa sequência inicial clama pelo movimento, em planos próximos dos cavalos em galope, o que virá a seguir aproxima-se muito mais de uma busca existencial de Quelê: mudo e errante, o rosto impassível de Meira é preenchido pelas divagações femininas das personagens Maria Rita (Guy Loup) e Maria do Carmo (Rossana Ghessa). Enquanto uma se instala no cavalo sem cerimônias, com as pernas dobradas sob o fundo da saia vermelha, como quem repousa despreocupadamente em um leito, a outra se abandona ao horizonte, no êxtase do gozo, no dorso do animal — nas entrelinhas, Duarte parece dizer que, sim, essas mulheres sofrem da mesma violência com a qual essa terra é explorada, entretanto, são elas também que revelam a beleza desse território. O descompromisso e a leveza com que elas selam seus acordos sexuais (Rita desce lentamente da rocha para beijar Quelê; Do Carmo o beija tal como um príncipe adormecido) esculpe lentamente o “rosto de pedra”⁵ do herói — *água mole em pedra dura...*

Numa métrica pausada e quase recitativa, esses momentos de introspecção de Quelemente se impõem tanto nos encontros com as mulheres quanto no contato com os rituais litúrgicos do vilarejo. Em plena poética realista, Duarte insere o corpo estrangeiro de Meira no turbilhão dos cultos populares para que, nessa confrontação de opostos, ambos se deem a ver. Não é surpresa que a obra perdida de Anselmo Duarte tenha sido encontrada na Itália, pois, nos seus melhores momentos, *Quelê* se aproxima do credo neorrealista: é preciso conhecer de vista a Sexta-Feira Santa, o Sábado de Aleluia, é preciso buscar a cicatriz no corpo de Cristo e retirar o manto que cobre o defunto – procurar ver para crer, perder-se na multidão como Ingrid Bergman e Giulietta Masina, em *Viagem à Itália* (1954) e *Noites de Cabíria* (1957), e presenciar tudo ao mesmo tempo: o nascimento, o casamento e a morte.

4 AVELLAR José Carlos, “Le Cinéma Novo : les années soixante”, em Le cinéma brésilien (dir. Paulo Antônio Paranaguá), Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 93.

5 GUIMARÃES Pedro Maciel, “Subvertendo o galã: Tarcísio Meira na televisão e no cinema”, Revista Famecos, vol. 32, jan.-dez. 2025, p. 8.

Ao passo que os cangaceiros emergem aqui como os guardiões do horizonte, eles também vêm pontuar a montagem episódica de *Que-lé* e firmar, por fim, o duro batismo do herói. Se o filme não está longe de Rossellini e Fellini, tampouco abandona os ensinamentos do faroeste italiano nas sequências finais, à medida que o que permaneceu em latência durante todo o filme explode, no espaço exíguo da casa cercada, nas cenas do duelo final. Exemplo primoroso de montagem, Duarte comprova nesse momento o que tanto o afastou, para o bem e para o mal, de seus colegas cinemanovistas — isto é, nas palavras de Glauber Rocha⁶, a força do grande espetáculo e o seu senso do ritmo popular. É verdade que Anselmo excita bastante e não reflete muito, como prescreve Glauber... Contudo, como irmãos que ora se odeiam, ora se amam, cabe-nos lembrar também o que os aproxima: essas últimas palavras de Quelemente que não apenas antecipam o Tarcísio Meira de *A Idade da Terra* (1980), mas também se juntam, em uníssono, ao brando desesperado do cinema brasileiro sob a ditadura militar. Quelé grita após presenciar a morte à queima-roupa de sua esposa grávida: “Vamo bota fogo nesse mundo de merda!”. O bandido da luz vermelha adiciona: “O Terceiro Mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra!” Macunaíma faz troça: “Cada um por si e Deus contra todos.”



Compasso de Espera

Direção de Antunes Filho

1973 98'

Jorge (Zózimo Bulbul) é um proeminente poeta negro. Embora reconhecido, ele atravessa os círculos de intelectualidade convivendo com toda a forma de racismo - algumas veladas, outras explícitas. Em meio ao contato com o movimento negro e seus pares, Jorge mantém um relacionamento com Ema (Elida Palmer), uma mulher branca mais velha, até conhecer e se apaixonar por Cristina (Renée de Vielmond), uma jovem proveniente da alta sociedade. Zózimo Bulbul interpreta com maestria as angústias dessa nova paixão, dilacerada por uma sociedade de preconceitos raciais levada às telas pelo diretor de teatro Antunes Filho.



PELE NEGRA TELA BRANCA: COMPASSO DE ESPERA



A espera do compasso é o tempo em que um músico aguarda sua deixa para entrar no ritmo da melodia.

“Compasso de Espera” é escrito e dirigido por Antunes Filho, dramaturgo e diretor de teatro de relevância, branco. O filme narra a solidão de um poeta e publicitário negro de classe média: Jorge, interpretado por Zózimo Bulbul, que lida com diversos casos de racismo no ambiente de trabalho e na relação amorosa. Jorge conhece Cristina, interpretada por Renée de Vielmond, uma jovem branca e rica, e eles se apaixonam. Paralelamente, ele mantém um conturbado relacionamento com sua chefe na agência publicitária, Ema (Élida Gay Palmer) – relações que, embora distintas na abordagem, compartilham uma mesma impossibilidade de plenitude.

Filmado em 1969 e finalizado em 1973 devido à censura militar, o filme foi lançado sem cortes graças aos esforços de Zózimo Bulbul e, apesar dos esforços, o filme encontrou dificuldades com o mercado de exibição, tendo lançamento limitado e recebendo quase nenhuma repercussão crítica. Os principais exibidores não se interessaram pelo filme por conta da estética dos negativos em preto e branco. O preto e branco, além de ser uma opção que barateava os custos da produção, foi uma opção monocromática para dar ao filme um aspecto mais bruto, cru e como marca do cinema novo: do subdesenvolvimento.

“Compasso de espera” é o primeiro e único filme de Antunes Filho. Em um encontro promovido durante o FestA! – Festival de Aprender de 2017, o diretor clamou ter feito o “primeiro filme a retratar o negro na classe média”. Fora dos méritos, a ficção funciona aqui com catalisadora da realidade: ao retratar uma história de um personagem negro de classe média, o filme propõe pensar um personagem negro como sujeito universal de sua história. Mas há um ruído que se produz, não só com a trilha estonteante e destoante em jazz anárquico; um ruído de imaginário em angústia: Jorge nunca será poeta, e sim poeta negro (ou negro poeta?).

Essa perturbação evidencia falências e ignorâncias do dito progresso, do futuro promissor, do mito da igualdade racial que o Brasil promete ad infinitum. “A luta no Brasil nunca será racial, será contra a pobreza: uma luta comum de brancos e negros”. Se há uma luta comum, quais as lutas incomuns? O filme é uma resposta a essa afirmação.

ÁGATHA ANGÉLICA WIGGERS

O racismo é tratado como um assunto inexistente no Brasil tanto pelo governo militar quanto para o status quo nacional. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, mostrar um relacionamento interracial era também um fato ameaçador, uma perturbação da ordem natural das coisas, visto de forma degradante: baixaria intrinsecamente ligada à safadeza.

Racismo no Brasil? Não, capaz. Afinal, temos Pelé, a constituição, as leis, e tantos outros exemplos como esses citados pelo apresentador de TV branco. Falsos sentidos práticos de cidadania plena de direitos. Ideias-imagens que refletem um país diferente da realidade. As aparentes mudanças são só ações paternalistas que mantêm o funcionamento da desigualdade enfeitada com caprichos condescendentes.

O dilema não só se estende à ficção, mas à técnica, à produção de imagens: Jorge trabalha com publicidade, criando designs, visitando gravações, ensaios de foto, mas nunca é visto e entendido inteiramente. No final da sequência da entrevista para a televisão, vemos a perspectiva da sala de edição, e lá o diretor manda: “atenção câmera, você aproxima o máximo, assim a gente não precisa dar escurecimento no final”. As ferramentas de produção e divulgação de imagens também fazem parte do circuito de violências, de estereotipação do corpo negro. Nesse breve comentário, pontua-se que o tratamento de imagem também está enviesado às práticas excludentes por caráter racial.

A inspiração em estudos acadêmicos influenciou na forma do filme como resquícios sobreviventes da escravidão. Várias cenas são Jorge fazendo palestras, falas públicas, que citam diversos autores como o martinicano Aimé Césaire, o trinidadiano Stokely Carmichael, e o brasileiro Millôr Fernandes entre vários outros que também exploram as dimensões do racismo. O filme apresenta como um caleidoscópio um panorama das ideias em debate, sem assumir um caráter panfletário do que fazer, mas expondo contradições internas, vulnerabilidades emocionais, os altos e baixos, as ferramentas de sobrevivência etc.

Na mesma época, outros filmes do Cinema Novo narraram a figura do intelectual-artista atormentado por questões políticas, tanto na vida pessoal quanto numa escala macro e institucional: Em “O Desafio” de Paulo Cesar Saraceni e “Terra em Transe” de Glauber Rocha há protagonistas urbanos que encarnam um impasse individual e coletivo – Zózimo Bulbul, inclusive, faz um pequeno papel como jornalista

em “Terra em Transe”. Nesses filmes, o tema do racismo aparece entre outros assuntos políticos, já “Compasso de Espera” coloca a perspectiva racial em primeiro plano. Perspectiva que faz o filme ecoar até hoje: a presença do personagem negro no mundo e no cinema.

A relação com Ema é ao mesmo tempo mutualista e predatória: ao dar oportunidades de trabalho e ajuda financeira, ela é simultaneamente uma presença ameaçada e possessiva ao longo do filme, invadindo espaços, como no apartamento de Jorge, ou se intrometendo na narrativa amorosa com Cristina. Jorge até chega a confrontar em forma de uma confissão para Ema que sente medo. Esse medo é o que está por baixo de todas as armaduras erguidas por ele, seu sentimento mais presente e externalizado ao longo do filme. Solitário e coletivo.

O tema da solidão é crucial para Compasso de Espera. O filme trabalha de diferentes maneiras o tema do isolamento através de seu protagonista. Jorge é mostrado em muitas cenas como exceção: em espaços hegemônicos é o único num ambiente branco. Tolerado como curiosidade nos espaços intelectuais pelos brancos, e sendo aquele que pensa diferentemente de seus amigos e colega do movimento negro. Até mesmo em sua família, como o filho que deixa o lar familiar e deixa de pertencer àquele ambiente, tendo as críticas mais assertivas dadas pela irmã Zefa (Léa Garcia).

A solidão de Jorge é construída através de uma linguagem cinematográfica precisa e direta: planos em plongée que o diminuem na paisagem urbana, na montagem que enfatiza seu descompasso com o entorno e o contraste do preto e branco como metáfora visual da segregação: o mundo branco e o mundo negro fazem contato, mas estão profundamente separados.

Isolamento é também um elemento espacial em “Compasso de Espera”. No entanto, tal isolamento é mais do que espacial; Jorge está sozinho mesmo na presença de outros. A montagem dinâmica o faz ver, sentir, ouvir, mas ele não pode responder sinceramente sobre o que pensa ou sente.

O filme se encerra de uma semelhante forma como começa: com Jorge à margem do quadro, pequeno e isolado na mise en scène. Seu destino é ambíguo, mas alude a uma circularidade. Sem pertencimento, Jorge é condenado à invisibilidade em um mundo branco que insiste

em negar sua existência. Quase no fim, caminha em ruas com buracos, rumo a uma nova possibilidade de fabulação própria. No único momento em que é tratado de forma humana: na interação com outros três personagens negros. A trilha sobe com um soar de violinos otimistas que, aos poucos, conforme seus caminhos divergem, destoa em um ensurdecido ruído angustiante. Não há outra saída para ele neste mundo, a não ser o caminho de pedra. Fade to white. O branco está em toda parte.



Um Céu de Estrelas

Direção de Tata Amaral

1996 80'

A cabeleireira Dalva (Leona Cavalli) vai viajar. Ela venceu um concurso e irá para Miami, uma oportunidade para que ela se livre do seu cotidiano difícil. Ela ainda não contou para sua mãe, com quem mora. Subitamente, neste último dia de Brasil, enquanto Dalva arruma as malas, Vítor (Paulo Vespúcio Garcia), seu ex-noivo, toca a campainha. A partir daí, em seu primeiro longa, Tata Amaral aproxima a câmera de seus personagens e os conduz por um enclausurado jogo de poder, em uma profunda escalada de desejo e violência.



UM CÉU DE ESTRELAS



TANAMARA MIKALIXEN

Cartaz de "Um Céu de Estrelas"

A cabeleireira Dalva vence um concurso e ganha uma passagem para Miami, e com isso, finalmente, vê sua chance de mudar de vida e sair da situação opressiva que leva ao lado de sua mãe controladora e seu ex-noivo Vítor.

A cena de abertura do filme de Tata Amaral parece inofensiva. Dalva (Leona Cavalli) pós banho, caminha entusiasmada com seu novo corte de cabelo pelo quarto, confiante arruma as malas com suas unhas e batom vermelhos, vida cotidiana de uma jovem adulta. Tudo ainda é possível. O céu do título ainda não foi negado, um plano a mais, e tudo já está decidido, não pela nossa protagonista. O céu, afinal, não era um lugar para onde se ia, era uma promessa decorativa dessas que servem pra colar na parede do quarto, não pra orientar o caminho. A tensão entra sorrateira, como entra o invasor que um dia já teve esta mesma porta aberta com carinho. A violência começa com permanência. É a primeira sensação que o filme entrega: já é tarde demais, a história já começou antes da gente chegar, não vai ter surpresa, só o inevitável.



Nesta adaptação livre Tata Amaral filma como quem sabe que não adianta correr, é uma direção que não tenta criar tensão, mas que confia nela. A própria casa não é só o espaço da violência, é a própria estrutura da tragédia. O espaço que em outros filmes seria cenário, aqui engole os personagens. O plano não liberta, cerca, diminui. O quadro não acolhe, aprisiona. Dalva está ali o tempo todo, e o tempo todo ela já sabe. Sabe que ele vai ficar. Sabe que não tem santo, nem vizinha, nem mãe

que resolva. E a antígona que não grita, que mesmo sabendo tenta, mesmo assim, muddar seu destino. O drama aqui é sem espetáculo, ou melhor: é o espetáculo da banalidade. O copo d'água, o som da torneira, a porta que não abre, o jornalismo da carnificina e do lucro sobre a violência. É o caso Eloá anunciado há mais de uma década de antecedência.

O homem, aqui, Vítor (Paulo Vespúcio), não precisa levantar a voz para ocupar tudo. Ele está em cada respiro, cada silêncio, cada tentativa frustrada de Dalva em realizar seu novo sonho, cumprir seus planos, planos que são seus e não incluem mais ninguém. A câmera tenta dividir o plano, mas ele sempre escapa da borda, a presença dele é o próprio plano. Se no teatro grego a tragédia se dá quando o herói tenta lutar contra o destino, aqui o destino é estrutural: a classe, o gênero, a cidade, a casa. O horror é previsível. A câmera de Tata é bem sucedida na construção visual de domínio.



O filme, até então costurado como tragédia, com seus tempos fechados, seus espaços que se estreitam, seu destino aparente, de repente desvia, dobra, escapa pela fresta causando rasgo na estrutura, como um sopro de contranarrativa. E se o cinema não tem como tarefa ensinar, convencer ou consolar, ainda assim pode tocar o que nos escapa. Pode fazer ver aquilo que tantas vezes passa em silêncio. O título Um Céu de Estrelas sugere esperança, quase decorativo, todavia o que se vê é uma terceira coisa. Um céu que não se move, uma cidade que observa sem se comprometer. É tragédia moderna travestida de realismo doméstico.

Segundo Ciclo

Alegoria e Invenção

01	Samba da Criação do Mundo Vera de Figueiredo	1978
02	As Aventuras Amorosas de Um Padeiro Waldir Onofre	1974
03	Yãmĩyhex, As Mulheres-espírito Sueli Maxakali e Isael Maxakali	2019
04	Cristais de Sangue Luna Alkalay	1975
04	A Terceira Margem do Rio Nelson Pereira dos Santos	1993

“Alegoria” e “invenção” são termos muito associados à história do cinema moderno brasileiro. Aqui, essas palavras servem como disparadores para a reunião de filmes que partem de uma realidade brasileira, inesgotável, e inventam novos mundos e mitos a partir da experimentação, da fantasia e do místico.

Se no primeiro ciclo do ano partimos do real para pensar a forma com que o cinema brasileiro lida com uma ideia de país, aqui esse real é encantado pelos olhos do espírito, tornando-se metafísica, dança, cor e ritual. Samba da Criação do Mundo (dir.: Vera de Figueiredo, 1978) abre alas para esse novo momento, a partir da música, do carnaval no Rio de Janeiro e do mito da criação Nagô. Com os signos das religiões afro-brasileiras e da comédia, os contornos da ficção voltam à tona a partir de As Aventuras Amorosas de Um Padeiro (dir.: Waldir Onofre, 1975). Yãmĩyhex, as Mulheres-Espírito (dir.: Sueli Maxakali e Isael Maxakali, 2019) nos coloca próximos ao cinema-ritual de encenação e cores na Aldeia Verde Maxakali, em Minas Gerais, habitada e atravessada pelos ancestrais. Já nas exuberantes paisagens históricas da Chapada Diamantina, Cristais de Sangue nos apresenta um conto inebriante de família e posse (dir.: Luna Alkalay, 1975). O caminho segue pela fantasia rumo ao cinema popular em uma obra pouco vista de um dos cineastas mais conhecidos de nosso cinema: A Terceira Margem do Rio (dir.: Nelson Pereira dos Santos, 1993), baseado na literatura de Guimarães Rosa.

Nos horizontes e curvas das paisagens, na multiplicidade de costumes e na aparição de entidades e espíritos estão contidas imagens de invenção, em busca de uma brasilidade e de novos e desafiadores ares para o cinema brasileiro.

Samba da Criação do Mundo
Direção de Vera de Figueiredo

1978 84'

No compasso do samba-enredo da Beija-Flor de Nilópolis, a criação do mundo de acordo com o mito da tradição Nagô é narrada pela música e pela contação de história das princesas Iá Kalá, Ia Detá e Ia Nassô. Neste musical experimental de Vera de Figueiredo, orixás e divindades do Candomblé habitam as ruas e as matas do Rio de Janeiro, canalizando a energia festiva do carnaval brasileiro em um cinema vivo e colorido, que pulsa nas batidas dos surdos.



DE UM SACO DE TERRA, ELES REFAZEM O MUNDO: VERA DE FIGUEIREDO E O SAMBA DA CRIAÇÃO DO MUNDO



Artista versátil e multimídia, Vera de Figueiredo está em casa ao filmar o samba-enredo da Beija-Flor no verão de 1978. Intitulado *A Criação do Mundo* na Tradição Nagô e inspirado na tese da antropóloga **Juana Elbein dos Santos**¹, o desfile premiado de Joãozinho Trinta permite à cineasta reforçar seus laços com as manifestações populares afro-brasileiras, que, desde seus primeiros anos como artista visual e superoitista, alimentaram a poética de suas criações. Se obras anteriores teceram um elogio bem tátil aos bastidores do carnaval, antessala de um **precioso artesanato**², agora, em *O Samba da Criação do Mundo*, Vera volta o olhar para as origens culturais dessa festa e, ao reencarnar o altar pan-teísta da mitologia nagô, faz emergir algumas centelhas da identidade afro-brasileira, que fora sistematicamente apagada.

Seja registrando o desfile in loco com dez câmeras, seja reencenando essa narrativa mítica em cenários naturais com atores não profissionais, a cineasta parece se render à fantasia primordial do carnaval: essa abertura de um parêntese de liberdade que suspende “**a formalidade de todo dia**”³, os códigos sociais e de gênero, e, sobretudo, expõe as fissuras da opressão estrutural vivida pela população negra. Emprestando o olhar de uma criança fascinada por esse mundo às avessas, *O Samba da Criação do Mundo* é um filme de contra-plongées — obra de uma cineasta que não tem vergonha de se ajoelhar para melhor observar aquilo que a ultrapassa; um filme de pessoas que sujam as barras das saias de tanto **dançar**⁴.

1 Tese de doutorado em Etnologia, apresentada na Sorbonne em 1972 e traduzida pela Universidade Federal da Bahia, com o título *Os Nago e a Morte — Pâdê, Asèsê e o Culto Ègun na Bahia*.

2 Anteriormente, Figueiredo havia montado a exposição *Estandartes (1972–1973)*, na qual empregou a mão de obra de bordadeiras de escolas de samba e, em 1974, codirige com Zózimo Bulbul o curta-metragem *Artesanato do Samba*.

3 Exibido em março de 2021, na Cinemateca do MAM, o ciclo *Trilogia Feminista* de Vera de Figueiredo contou com uma entrevista na qual a cineasta revelou a Hernani Heffner: “Eu era envolvida com o carnaval desde criança. Eu adorava carnaval, porque era a liberdade, era quando a gente botava batom, o salto-alto da mamãe. Sabe essas brincadeiras assim... fantasias, eu gostava do mundo da fantasia e eu frequentava escola de samba desde sempre, jovem ainda, eu saía na ala de Tereza Aragão da Salgueiro. (...) No samba existia justamente a possibilidade da confraternização racial, da possibilidade das ideias se envolverem, das liberdades acontecerem, não havia aquela formalidade de todo dia (que é importante também para o trabalho, etc.), mas essa quebra, que é até da religião, eu acho muito importante... Sempre achei, desde jovem.”

4 Entre essas pessoas encontramos, como não poderia deixar de ser, Dib Lutfi na direção de fotografia.

LETICIA WEBER JAREK

Com as imagens que apresentam a orixá Nanã (Yolanda Alvarenga), acompanhada por uma ala de mulheres com vistosas saias baianas, começamos a apreender o doce paradoxo que alimenta o filme: reencenar a criação do mundo à beira de uma poça de lama, segundo a canção, o “manancial misterioso da criação” no qual revolvem os pés das sambistas. Ora, uma postura artística que vê nos caminhos de terra batida das periferias do Rio de Janeiro, nas suas pequenas brechas de natureza, um esboço de um mundo por vir. Enquanto as princesas e os orixás criam o mundo na ficção, os artesãos da escola de samba, que dão corpo a essas entidades no filme, permitem-se reinventar mais uma vez essas paisagens por meio da teatralidade do carnaval e do dispositivo cinematográfico. Ao narrar a origem do mundo segundo os nagôs — uma história feita de acidentes, conluíes e alegres coincidências — almeja-se, então, um novo céu para o nosso velho mundo. Daí a preponderância dessa cor-mãe, plena de religiosidade, que banha o filme como um todo: o branco das nuvens, dos vestidos, dos acessórios... Quando Obatalá (Élcio P. V.) surge pela primeira vez, navegando numa bruma atemporal, sambando displicente e inebriado à beira de um córrego, intuímos aí um desejo silencioso que o filme parece herdar do desfile: lavar a alma, na profusão dos sambas e nas texturas dos figurinos, para que possamos enxergar melhor.

E mesmo que adornado por diversos cristais, coroas e mantos, O Samba da Criação do Mundo permanece um filme deveras terreno, até mesmo faceiro na sua própria estrutura, que mistura a reencenação das danças com os cenários naturais, a magnificência dos trajes com a leveza das falas e das músicas e, principalmente, a exuberância da atuação da escola de samba nas cruas locações reais — como nesse primeiro plano, quando as princesas africanas rebolam jocosamente no abraço do Cristo Redentor. Nesse sincretismo assumido, os comentários descontraindo do coro das princesas iluminam o — e são iluminados pelo — gigantesco espaço urbano no qual elas se encontram, no jogo de vai-véns do zoom. Como esquecer que Obatalá vacilou porque não fez as oferendas a Exu e, ó, dançou? Do mesmo modo, como não se impressionar com as aparições dos orixás, Ogum (José Carlos), Obaluaiê (Virgílio), que pulsam nas clareiras de matas que, por sua vez, são atravessadas pelos fios de eletricidade?

São detalhes simples, mas que fazem toda a diferença no filme de uma cineasta que foi⁵, e continua sendo aqui, uma diretora de arte. Acima de tudo, a sensibilidade plástica de Vera de Figueiredo abre diversos caminhos, no decorrer das cenas, que desembocam numa noção muito plural e concreta dos corpos: num dos primeiros zooms do filme, passamos pelos ventres fartos dos policiais em uniforme, aos braços erguidos ao céu dos dançarinos para chegarmos, enfim, aos quadris das sambistas. Não há pudor, nem vergonha, muito menos seletividade — estamos longe do carnaval televisivo que exclui a rainha de bateria mais velha ou a criança desajeitada no seu sambar. Aqui, a cor branca vem realçar as múltiplas nuances da pele negra; os figurinos, por sua vez, cingem com delicadeza os contornos de corpos ora mais velhos, ora mais magros, ora mais robustos.

Se em *Feminino Plural* (1976) Vera de Figueiredo tecia uma crítica lancinante ao essencialismo e à cegueira do feminismo de sua época diante dos problemas raciais, ao inserir a cena de Léa Garcia presa no baú, com *O Samba da Criação do Mundo*, a cineasta junta-se ao coro de filmes brasileiros que apontam para a objetificação do homem negro, como *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1969) e *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (Waldir Onofre, 1975). Porém, em vez de simplesmente negar essa imagem, Vera escolhe transbordar o estereótipo ao oferecer uma miríade de retratos masculinos: na beleza e na opacidade desses indivíduos que dançam com os mais diversos adornos, nas alas de Ogum e Oxóssi (Pimentel), ela registra outras noções de beleza, de sensualidade e de força. Tal como a criação do mundo na tradição nagô, o universo nasce aqui desse confronto alegre entre homens e mulheres. Assim, os nagôs vão ao encontro do feminismo da cineasta, quando este aparece como “o começo de um mundo novo, porque liberta mulheres e homens”⁶.

5 Além de seu trabalho como artista plástica, Vera atuou na assistência de direção de arte e figurino do filme *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman (1967), e compôs os cenários e figurinos para as montagens da peça *Orfeu Negro*, de Vinícius de Moraes, em 1972.

6 CAVALCANTE Alcilete, “Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar”, in HOLANDA Karla, TEDESCO Maria Cavalcante (orgs.), *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*, Campinas, Papirus, 2017, p. 69.

As Aventuras Amorosas de Um Padeiro
Direção de Waldir Onofre

1975 109'

Rita (Maria do Rosário) está desiludida com o casamento. Mário (Ivan Setta), seu marido, é um chato. Estimulada por suas amigas, Rita começa a viver uma vida mais livre e um dia aceita as investidas do padeiro português do bairro, Marques (Paulo César Pereio) para uma aventura de um dia. O padeiro torna-se obcecado por ela, mas Rita tem outros interesses e apaixona-se por Saul (Haroldo de Oliveira), um homem negro, pintor, poeta, malandro da praia carioca. O quadrado amoroso está posto e o cenário pronto para uma típica comédia de costumes à brasileira, aqui conduzida com uma energia pulsante pelo cineasta-ator Waldir Onofre, que com esse filme viria a se tornar conhecido como um pioneiro do cinema negro brasileiro.



AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO



Dirigido por Waldir Onofre, *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* acompanha a crise conjugal de Rita (Maria do Rosário), uma mulher ingênua, que mais tarde, descobre que gostaria de viver sua sexualidade. Seu marido, um homem trabalhador e muito reprimido sexualmente (Ivan Seta), um artista de rua negro (Haroldo de Oliveira) e um padeiro português (Paulo César Pereio) que, ao se sentir traído se vê envolvido numa trama surreal de adultério, moralismo e justiça popular. O filme funde humor grotesco, crítica social e elementos do folclore urbano brasileiro, culminando num caos tragicômico onde o privado se transforma em espetáculo público. Lançado em 1975, não por acaso, o período mais repressivo da ditadura militar, a obra escapa da censura através do humor, mas sua crítica permanece, revelando as contradições de um país que se pretendia moderno mas mantinha estruturas profundamente racistas, machistas e homofóbicas.

Waldir Onofre, constrói aqui uma narrativa que opera em dois registros complementares. Por um lado, temos uma comédia escrachada, herdeira direta do nosso cancionário popular, especialmente as músicas de “corno”, com seu personagem arquetípico do marido traído e inconformado. A cena da descoberta da traição, com seu timing preciso e exagero caricatural, funciona como uma pequena obra-prima do gênero. Por outro lado, desenvolve-se uma crítica mordaz aos moralismos hipócritas, abordando com ironia temas ainda dolorosamente atuais: a exclusão de artistas negros, o machismo disfarçado de progressismo e a repressão sexual travestida de moralidade.

Na linguagem cinematográfica, Onofre demonstra toda sua maestria em transformar limitações orçamentárias em potência estética não ficando refém da narrativa. Na fotografia, típica dos filmes B da época, alterna entre planos amplos de cenas coletivas, filmadas com estética quase documental, e closes sufocantes nos momentos de drama íntimo, reforçando o contraste entre o público e o privado. A câmera brinca em alguns momentos de voyeurismo, montagem acelerada e os cortes bruscos acentuam o tom de farsa no último terço do filme, enquanto a iluminação natural contribui para a atmosfera de realismo grotesco. Essas escolhas refletem a técnica que subverte as convenções narrativas e estéticas do cinema clássico, combinando influências da pornochanchada, do teatro de revista e da sátira política. O clímax

TANAMARA MIKALIXEN

do filme materializa o que poderíamos chamar de estética do absurdo brasileiro: o adultério transformado em espetáculo popular, o crime que vira festa, a desgraça que se converte em riso coletivo. Sequências como a da multidão correndo pelas ruas ao som de sambas sobre traição. O filme também conta com frases icônicas como “vamos ver o adultério!”, “é, amizade... a gente lambuza o selo. se colar, colou”, ou ainda ““Os maridos me assustam. São como o Pan, da mitologia grega: muitos chifres e pé de bode”, sintetizam essa visão de mundo onde o trágico e o cômico se fundem e não se pode separá-los. A umbanda ou candomblé como pano de fundo espiritual completa esse retrato do Brasil em estado bruto, onde instituições formais convivem com práticas culturais marginalizadas.

Quase cinco décadas depois, a obra permanece atual não apenas por sua qualidade técnica, mas por capturar com precisão antropológica uma essência nacional que resiste ao tempo. Sua mistura de crítica social e estética marginal consolida Onofre como um dos maiores observadores do absurdo nacional, mostrando que o excesso narrativo reflete o caos social e a leveza do humor esconde a profundidade da dor. Uma imagem que consegue ser ao mesmo tempo espelho e caricatura do Brasil.



Yãmĩyhex, as mulheres-espírito

Direção de Sueli Maxakali e Isael Maxakali

2019 76'

Depois de um tempo, as Yãmĩyhex (mulheres-espírito) se preparam para ir embora da Aldeia Verde Maxakali, em Minas Gerais. Todos da aldeia se envolvem nos preparativos de um grande ritual, no qual a permanência da ancestralidade é registrada por olhares atentos e, também, profundamente envolvidos. Entre o visível e o invisível, o cinema e o mito, os espíritos ancestrais marcam sua passagem, neste longa-metragem realizado por Sueli e Isael Maxakali em que, por alguns instantes, filme e ritual se tornam um só.



YĂMÏYHEX – AS MULHERES ESPÍRITO (2020, DIR. SUELI MAXAKALI E ISRAEL MAXAKALI)



TÚLIO DE ARAUJO ROCHA

As Cortinas

Na cortina grande pintem a rabugenta
Pomba da paz do meu irmão Picasso. No fundo do palco
Estiquem a corda de aço e pendurem
Minhas meias-cortinas leves e esvoaçantes
Que devem atravessá-la como duas ondas de espuma
para encobrir
A trabalhadora que distribui panfletos
E o Galileu que abjura.
Conforme a mudança das peças em cartaz, elas podem ser
De tecido áspero ou de seda,
De couro branco ou vermelho, etc.
Sò não as façam muito escuras, pois nelas
Vocês deverão projetar as legendas dos próximos
Acontecimentos, para assegurar a tensão e a
Expectativa correta. E por favor coloquem
A minha cortina a meia-altura, não bloqueie o palco.
Confortavelmente, o espectador deve
Ver os preparativos
Cuidadosos destinados a ele, uma lua de lata
Descendo, um telhado de madeira
Em instalação; não precisa mostrar muito
Mas mostrem alguma coisa. Ele poderá observar
Que nada disso é mágica mas
Trabalho, meus amigos.

• Bertolt Brecht (trad. de Iná Camargo da Costa)

O filme inicia com uma tela preta e uma frase: “Antigamente, há muito tempo, nossos antigos quase acabaram”. Me parece muito sintomático que esse prelúdio do filme seja uma afirmação tão impactante, feita da forma que é: há uma imagem – digo, a ausência dela – e o som de uma língua falada cujo idioma, apesar de originário, não é o oficial de seu país – um outro tipo de ausência, podemos dizer. Nesse sentido, as imagens seguintes ganham mais força, pois se configuram sob um

regime absolutamente contrário ao desta ausência: a encenação. A criação de “outro” mundo a partir dos registros feitos pela dupla de cineastas, Sueli e Isael Maxakali, parece refletir no agenciamento empreendido por todo trabalho deles – não só no cinema. É a realização sobre uma vontade de não apenas criar, mas reafirmar a existência desse outro mundo, ou dessas outras formas de vida. Numa determinada entrevista, a cineasta Maxakali fala sobre como essa distância, que foi propositadamente imposta aos povos indígenas, seus territórios e sua cosmovisão, se traduz em um cinema “diferente” daquele que se costuma ver, e portanto, ser feito: “Eles fazem filmes diferentes sobre nossa própria vida, nossos rituais, nós vemos de outro jeito e nós nos vemos de outro jeito”¹.

O caminho narrativo que o filme percorre me parece muito específico. No início, para nos apresentar à narrativa original pela qual nos conduzirá, se dá, pelas palavras da própria Sueli como: “as Yãmĩyhex [no tempo ancestral] se transformaram em Yãmĩyhex [mulheres-espírito] por conta da violência machista dos homens, não é? Que antigamente, quando os homens foram caçar e não queriam dividir a caça, as mulheres comeram sucuri, e aí, eles não gostaram e mataram uma das Ûhex (mulheres). O espírito da mandioca [Kotkuphi] flechou essa mulher e então, elas foram descontar, se vingar dos homens”². A partir desta encenação inicial, a condução que a dupla de cineastas propõe segue por dois tipos de cenas. As ritualísticas, nas quais os moradores de Aldeia Verde Maxakali (Minas Gerais) se empenham – coletivamente – em realizar um outro tipo de encenação, agora mais voltado para as crenças, sempre envolvendo as músicas, as danças e as batalhas entre os espíritos. As preparativas, cujas cenas são entregues de uma maneira muito próxima ao que Brecht coloca em seu poema citado no início do texto, “nada disso é mágica, é trabalho”, um tipo de “bastidor” do ritual

em que acompanhamos a pesca e a fabricação de um cenário propício para que os rituais aconteçam. Portanto, é como se cada preparação (ou ensaio) servisse a uma ação (cena). Temos aqui, não apenas a criação de um outro mundo, o filme vai além, pois trata do registro de como esse mundo é criado.

Algo que me chama a atenção são as relações sobre o binarismo que o filme carrega consigo, seja pela relação de gênero entre homens e mulheres que é parte fundamental do filme, tanto na narrativa (como já foi mostrado), quanto pelas cenas divididas, ora como inteiramente masculinas, ora como inteiramente femininas, ao mesmo tempo em que existe a mistura, geralmente, dada pelo conflito entre os gêneros; pela relação das cenas que são as preparações e os ritos, nelas, existem também, uma relação com o tempo em que o ritual percorre, principalmente, a partir da variação entre o dia e a noite; a relação com os elementos da natureza, a água e a terra pelas quais a câmera passeia, e quem em determinado momento as imagens se misturam e o que vemos é a lama sobre os corpos dos praticantes; a alternância entre o registro que serve como prerrogativa para a ficcionalização, assim como é o que estreita os sentidos com a realidade pela documentação; a dupla agência do olhar entre os cineastas que expõe um modo de vida e seus ritos, e os espectadores que participam ativamente da descoberta de um ritual que existe há anos antes do próprio cinema.

Não à toa, a programação deste ciclo do Cineclube São Bernardo vislumbra a ideia de “alegoria” e “invenção”, conjuntas, como palavras que marcam certo momento histórico do cinema brasileiro e suas apostas para um certo horizonte. O jogo, entre o que é “criado” – no sentido da imagem – juntamente com o que é “narrado”, como se pudessem ser categorias díspares, segue um caminho nítido, tanto em “Samba da Criação do Mundo” (1979, dir. Vera de Figueiredo), filme inicial desse novo ciclo, quanto em “Yãmĩyhex: As Mulheres-espírito” (2020). São filmes, podemos dizer, que misturam a ideia de opacidade e transparência dentro de um único filme, às vezes em uma única cena. Isso configura o que talvez tenha de mais interessante nessas possibilidades de se fazer cinema empenhadas por cineastas que estão distantes do lugar de hegemonia representacional: o deslocamento do espectador de um lugar “comum”, para arriscar outro tipo de olhar a outros tipos de imagens.

1 CADA UHEX [MULHER, MENINA] TEM A YÂMİYHEX [MULHER-ESPÍRITO] QUE A ACOMPANHA. Entrevista realizada por Júnia Torres com Sueli Maxakali. Em: <<https://verberenas.com/article/cada-uhex-mulher-menina-tem-a-yamiyhex-mulher-espírito-que-a-acompanha/>>

2 Ibidem

As imagens têm características muito próprias. Seja pela nitidez – onde a luz e o brilho saltam à tela, não por uma falta de cuidado no processo de realização-finalização do filme. Acredito, que seja muito mais por uma intenção de revelar uma crueza dessas imagens, que buscam evidenciar uma certa urgência a este tipo de cinema, mostrando nas cenas os recursos possíveis que existiram para a execução da obra. Seja pela forma como a câmera se movimenta junto com os cineastas por todo o filme. Nós vemos o que eles veem, não pelos olhos, mas pelas mãos e pelas escolhas do ir vir que ambos resolvem capturar. De maneira que, em duas cenas, há uma exposição da Sueli, enquanto narradora e cinegrafista, sob a câmera durante as filmagens, tanto no momento do rito, quanto na preparação. Esse gesto remonta, mais uma vez, ao lugar do fazer cinematográfico, um “outro” tipo de fazer. Principalmente situado a partir das identidades que propõem esse cinema e dos territórios e tempos em que esse cinema é trabalhado. Em um primeiro momento, há um receio que os praticantes do ritual atinjam a câmera, num segundo, quando é dito como é difícil passar de tal cerca com uma câmera na mão. Nestes momentos é evidenciado que tanto a existência dessas pessoas quanto o fazer cinematográfico delas não é bem vindo. Felizmente a desobediência da dupla de cineastas Maxakali se faz presente e firme ao tipo de registro que ambos propõem, em produzir um outro tipo de sentido às imagens, e situá-las como pertencentes ao cinema. Mais uma vez uma tela preta, e as últimas palavras do filme: “Mais uma vez as Yãmiyhex entraram debaixo da terra e foram embora. Mas depois elas vão voltar de novo...”.



Cristais de Sangue

Direção de Luna Alkalay

1975 80'

Cores, adereços, arquétipos, fantasia. Luna Alkalay ficciona um território, inventa uma lenda, e em plena ditadura filma na Chapada Diamantina uma história de garimpo, diamantes e coronéis. Ruy (Rui Polanah) vem de Moçambique à procura de seu pai, Sunzé, e é o primeiro motor dessa trama. Ele ouve rumores e histórias de fantasmas na região. Em sua busca, encontra Maria do Rigoletto (Salma Buzzar) a filha de um poderoso coronel presa em uma casa mal-assombrada. Sunzé parece estar envolvido na guerra pelo poder na região. O encontro entre os personagens desencadeia uma jornada de ares surreais, mas atenta a cada um de seus espaços.



CRISTAIS DE SANGUE: EPOPEIA MUTUALMENTE CONSTRUÍDA



GIOVANNA BOHRER

“[...] Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...”

• Cruz e Sousa – Antífona

À primeira vista, o aceno do panorama atlântico colorido pelo pôr-do-sol. Na despedida, saudações desse mesmo cenário: o corpo d’água na mesma placidez anterior, sob um céu banhado pela mesma família de tons laranja. Tomo esse aspecto cíclico como uma das primeiras certezas, à medida que percebo e me familiarizo com o processo de atemporalidade que Cristais de Sangue propõe. Não é que este seja um caso de não-linearidade, mas sim de um desafio geral à passagem do tempo, onde podemos situar os sucessos no período em que bem entendermos; a extensão dos acontecimentos como bem quisermos. A diretora ítalo-brasileira Luna Alkalay nos presenteia com essa liberdade a partir do momento em que torna a cidade de Mucugê, no interior da Bahia, em um espaço destacado do espaço-tempo, onde toda a história é crível.

O cenário naturalmente herdado da Chapada Diamantina é fundamental para a representação visual dos misticismos que o texto expõe. Além da própria Luna, Aloysio Raulino e Caetano Lagrasta, é necessário ainda atribuir mais alguns créditos à história: são as crenças populares da região que norteiam o roteiro do filme, permitindo uma epopeia mutualmente construída. É Ruy (Rui Polanah) o protagonista dessa polifonia mitológica. Vindo de Moçambique e desembarcando em Salvador, o homem chega ao interior da Bahia em busca do pai Sunzé (Waldemar Santana), um conhecido caçador de minérios da região que, ao encontrar um diamante gigante, fugiu para as montanhas.

Na caminhada, Ruy se junta à Maria do Rigoletto (Salma Buzzar), filha de um coronel (Fernando Peixoto) que até então vivia presa em uma casa enfeitada. Ambos compartilham inquietações e decidem unir suas peregrinações pessoais.

Nem flâneurs, nem transeuntes heroicos: resta um nebuloso meio-termo aos protagonistas, que, ao mesmo tempo que são movidos por um objetivo, também se permitem viver situações fortuitas pelo caminho. O denominador comum entre essas características é, no entanto, sua constante deambulação pelos planos. Esse movimento operado pelos personagens acaba sendo essencial para que possamos apreender o entorno, adquirir perspectiva do cenário, e notar como esse horizonte é trabalhado narrativamente. Exemplifica-se a percepção simbólica do ato, afinal, “o caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem”¹. Diretamente ligada a esse aspecto condutor ao qual Luna acomete seus protagonistas incategorizáveis, está a fotografia assinada por Aloysio Raulino, que sela com maestria os tensionamentos entre real e ficcional.

Cores vívidas, enquadramentos preocupados com a evidência do verde dos matos e do azul dos céus, planos abertos marcando a sintonia entre os movimentos humanos e todo o ecossistema que os cerca. Nessa construção concebida num fundo orgânico, surgem as figuras místicas, apartadas do real, capazes de reposicionar nossa experiência como espectadores: Maria do Rigoletto, que é retratada como uma espécie de ninfa onisciente, a única que quebra a quarta parede e nos confia parte da história; o coronel amaldiçoado, que só usa roupas pretas e monologa enclausurado em sua casa escura e mal-assombrada; e o barqueiro fabular que conduz os personagens principais ao desfecho da história, introduzindo um fator quase auto referencial na obra. E superando esses exemplos, algo especial acontece também quando a câmera é apon-tada às verdadeiras faces a que as histórias pertencem. Os descompassos nas interpretações ou os olhares desacostumados de “figurantes” não afetam essa obra como poderiam afetar qualquer outra. Há, aqui, uma dialética mitológica-cotidiana em que figuras arquetípicas se misturam

a rostos comuns, dissolvendo a fronteira entre realidade e fabulação. O não-ator entra em harmonia com essa lógica, nos colocando diante de uma construção simbólica que traça o pertencimento da narrativa à cidade e às pessoas que a habitam.

Para além desse real fantasioso, chega a hora de reconhecer a presença de outro enredo certamente menos mágico, mas igualmente pertencente ao imaginário de Mucugê: o garimpo. O que mais interessa, nesse sentido, é entender a maneira distinta em que o banho ficcional opera também sobre esse panorama da cidade. A própria História com “H” maiúsculo contribui para isso, visto que, à época em que Cristais de Sangue foi filmado, a prática do garimpo já não se fazia tão presente naquelas regiões — em comparação ao auge da extração de minérios preciosos presenciado na metade do século XIX. Luna, portanto, reviv o imaginário da população e permite que os exageros de memórias distantes tomem as rédeas da narrativa. Coronéis, seres mágicos, caça de diamantes, brigas familiares e tantas outras alegorias se misturam a partir daí, incorporando o passado no presente, a política no épico e o documental na ficção, em um jeito bastante único de bagunçar códigos cinematográficos e temporalidades.

Não acho justo buscar uma possível temática oficial, ou ponto de partida para o filme, visto que “nossa tarefa não é descobrir o máximo de conteúdo numa obra de arte, muito menos extrair da obra mais conteúdo do que já está ali”². No entanto, é inegável a existência de capas que se sobrepõem ao conto mágico, metáforas que se escondem muito bem de um espectador desatento e contextos anteriores à realização difíceis de serem ignorados. Faz-se necessário (assim como se fez ao lembrar do garimpo como incitador do imaginário) tratar do momento político brasileiro à época. A própria diretora, entrevistada pelo Opera Mundi, destacou esse fator.

“A única forma que tínhamos de poder expressar alguma coisa era através de metáforas. (...) Estava sempre em busca de metáforas e sempre em busca de alguma coisa que nos aproximasse da cultura popular. (...) Eu estava na Bahia em busca disso. E começaram a me

contar histórias do diamante e histórias magníficas, histórias mágicas. E eu tenho uma predileção pelo que é mágico”³.

Se falamos do tempo extradiegético, torna-se impossível desconsiderar a Ditadura Militar. Há dez anos mergulhado no contexto ditatorial, o cenário que testemunhava o período da realização de *Cristais de Sangue* estava longe de ser receptivo para o exercício da criatividade e pensamento pleno — muito menos quando esse divergia e articulava contra a ordem prevista pela repressão militar. Para exercitar a arte, portanto, era preciso encontrar uma outra linguagem, era preciso encontrar metáforas para ultrapassar as cercas às quais a expressão era submetida. Essa limitação (e consequente convite à invenção) acabou tornando-se fundamental para o destaque da obra de Luna, tanto por lograr ultrapassar a censura da Embrafilme, quanto pelo resultado cinematográfico que alcançou diante disso.

Além desse disfarce vindo da fantasia, outra razão que talvez explique a travessia relativamente impune de *Cristais de Sangue* pela censura militar é a dificuldade em categorizar a obra dentro de movimentos do cinema brasileiro. O filme reúne Emmanuel Cavalcanti, Fernando Peixoto e Ruy Polanah, atores que circularam, ao longo de suas carreiras, por distintos projetos cinematográficos, sejam os mais convencionais do cinema de retomada, sejam movimentos vanguardistas voltados à experimentação. Isso, por si só, já denota certo deslocamento. No campo estético, o filme ainda dialoga com a liberdade formal anárquica e desregrada do Cinema Marginal, ao mesmo tempo em que recupera a dimensão alegórica-política do Cinema Novo — se considerarmos as duas disseminadas categorizações fílmicas de vanguarda da época. Nesse espaço fronteiro, sem se fixar em uma estética ou corrente específica, o filme de Luna Alkalay escapa às classificações fáceis e talvez encontre aí uma de suas maiores forças: a de se manter ambíguo, incômodo e, por isso, resistente.

Em última instância, me parece necessário recordar o motivo pelo qual, hoje, posso redigir uma crítica a esse filme — que após seu lançamento, ficou em cartaz durante apenas uma semana e permaneceu sem ser assistido por décadas⁴, tornando-se ausente na história canônica do cinema brasileiro. *Cristais de Sangue* é ressuscitado em 2024, diante de uma forte onda de restaurações que felizmente seguem revivendo e preservando realizações cinematográficas nacionais. Por isso, agora temos acesso amplo ao primeiro filme gravado na Chapada Diamantina — durante a Ditadura Militar e com uma mulher à frente da direção.

É normal que algumas questões nos habitem diante das vicissitudes de uma obra como essa. O que fazer com tantas lacunas? Onde despejar o desejo involuntário por categorização, por apreensão de todos esses elementos intra e extradiegéticos? Luna Alkalay responde em forma de cinema. Ressoam os traços narrativos de sua realização mitológica em cada uma dessas perguntas. Reconhecemos a necessidade do fantasioso para representar o real quando a memória não se faz suficiente ante a imaginários tão plurais. Reconhecemos a caminhada — seja em busca de um pai, de independência, de um filme esquecido. E ela cessa, eventualmente. Tudo se aquieta, na forma plácida de um mar sem ondas. Aparece a liberdade, que ciclicamente nos convida a encontrar novos alvos, novas inquietações.

3

OPERA MUNDI. ‘Cristais de Sangue’, filme brasileiro sobre o drama do garimpo, completa 50 anos e é resgatado. São Paulo: *Opera Mundi*, 29 jul. 2025. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/cultura/cristais-de-sangue-filme-brasileiro-sobre-o-drama-do-garimpo-completa-50-anos-e-e-resgatado/>.

4

HOLANDA, Karla. Cristais de sangue: resistência no cinema brasileiro feito por mulheres em uma análise implicada. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p.3. O filme chegou a ser exibido em algumas mostras durante os anos 2000. Em 2004, teve sua última exibição, em uma mostra organizada pela Cinemateca Brasileira. Depois desses breves reavivamentos, retornou à circulação somente no ano passado a partir da cópia restaurada.

A Terceira Margem do Rio
Direção de Nelson Pereira dos Santos

1993 84'

Certo dia, o pai de Liojorge deixa a família, desaparecendo em seu barco na curva do rio. Quando crescido, Liojorge (Ilya São Paulo) se casa com Alva (Sônia Saurin), com quem tem uma filha, Nhinhinha (Barbara Brant). Tranquila em sua mesmice, a família se espanta ao descobrir que a menina é milagreira. Nelson Pereira dos Santos traduz às telas cinco contos de Guimarães Rosa, fundidos em uma extensa narrativa fantástica que parte de um confim interior de Brasil e migra até os arredores de Brasília.



JAMAIS, JAMENOS: A TERCEIRA MARGEM DO BRASIL



ÁGATHA ANGÉLICA WIGGERS

“Sabe, a vida de um ser humano entre outros seres humanos é impossível. O que vemos é apenas milagre.”

Duas ou três coisas acerca da Terceira Margem do Rio. Guimarães Rosa lança em 1962 a obra “Primeiras Estórias”, livro que reúne vinte e um contos breves. Entre eles, A Terceira Margem do Rio. Adaptado ao cinema por Nelson Pereira dos Santos somente em 1994 – Trinta e dois anos depois. Esse decurso do tempo, essa abertura temporal, talvez seja uma das chaves para tornar o filme mais sensível. (...)

“Por que o homem abandona a família e vai viver no meio do rio? São indagações que não procurei responder. Talvez a terceira margem do rio seja o que todo mundo procura e não sabe o que é. Quis mostrar que talvez exista uma terceira margem para o Brasil, entre o velho e o novo.”

Os desafios não se restringem ao processo de transcrição que envolve o processo de adaptação cinematográfica, mas às condições ímpares de seu tempo: Collor extinguiu a Embrafilme, afetando drasticamente a produção cinematográfica brasileira. Fazer um filme nacional é impossível, o que vemos é apenas milagre – e coprodução com a França. O filme foi bombardeado com críticas negativas. Nelson, em depoimento triste e cansado, chegou a dizer: “Mas consegui fazer o filme. As dificuldades não podem servir para justificar se fiz filme bom ou ruim. Não teria sentido ficar me justificando atrás delas”. Entre o cinema novo e a retomada, entre a ditadura militar e Collor, entre cidade e campo, entre o ordinário e extraordinário, entre o milagre e a violência, entre o cinema e a televisão, A terceira margem do Brasil.

Nelson juntou outros contos para montar seu filme. Além do conto homônimo do título mais quatro narrativas entraram no roteiro: A menina de lá, Os irmãos Dagobé, Fatalidade e Sequência. Essa autonomia criativa em relação aos textos-base, fundamentada numa releitura transformadora e trans criativa do texto literário. Talvez por isso certo choque possa ser sentido numa primeira aproximação com o filme. Em uma entrevista publicada em 2007 pela revista Estudos Avançados, Nelson explica como encontrou um meio para estruturar todos os outros contos em um só roteiro:

“O meio foi a questão da loucura. Segundo Paulo Rónai: ele afirma que todos aqueles contos eram da mesma família, e os personagens dos contos se assemelham por serem loucos, ou quase estarem numa espiral alucinatória.”

Essa loucura pode ser lida também no modo como formalmente Nelson constrói e costura o filme, unindo em sequências os cinco contos. Não se preocupando com a fidedignidade da obra original, mas contaminando, recriando suas novas histórias. Histórias essas que possuem uma diegese própria, atrelada e ao mesmo tempo tangente à realidade. Artimanha o nome do Cinema Novo que agora repensa o Brasil que tanto filmou. Essa encenação caminha entre duas margens: existem os fatos acontecidos e os acontecimentos milagrosos. O documentário e a ficção. A partir delas surgem as margens de possibilidade que invadem a dita realidade fixa. Nada existe pois tudo é milagre.

A terceira margem do rio transcorre às margens de um rio sem nome, a não ser pai, num tempo que abarca a vida de um homem, Liojorge, cujo pai havia partido, sem chegar a lugar algum, para nunca mais voltar. O Rio não é cenário, e sim personagem. Recorrentemente é enquadrado com zoom, suas proporções gigantescas são tão densas que tomam conta de todo o quadro. Sua dimensão total não é suficiente para o olhar, e há muito mais no fora de campo. A presença paterna está não só relativa na dimensão geográfica e fluvial, mas, sobretudo, na figuração qualitativa. O Rio é qualitativamente diferente do que qualquer outro rio, sendo o próprio Pai. Tanto que Liojorge conversa com ele, apresenta o desenrolar de sua vida para o Pai/Rio, reconhecendo sua presença testemunhal mesmo em outro ser ontológico. Um filme de paisagens. Históricas, naturais, sociais, humanas.

É com a sua simplicidade de cinema que nos encantamos dos seus “milagres”. Um plano e contraplano fazem surgir novos planos. Em uma transição de *raccord* de movimento Nelson pula a passagem do tempo. Em um plano primeiro, o filho menino coloca um prato de comida para o pai, bem guardado e perto da margem do rio. No seguinte plano, o filho, agora homem, retira o prato vazio do mesmo lugar. Essa síntese elíptica é trabalhada novamente no filme. Em um plano, Liojorge apresenta a mulher ao Pai/Rio; no plano seguinte, ergue um bebê,

sua filha Nhinhinha, e, no terceiro, vemos que a criança cresceu, com cerca de quatro anos. E é com Nhinhinha que o filme irá acentuar ao longo da história, uma dimensão mágica, explorando acontecimentos miraculosos em planos mais poéticos.

Santinha é, talvez, uma figuração do sagrado filmada de forma inocente. Desde pequena consegue operar milagres: um sapo que surge em meio a seca, a pamonha com goiabada, a cura das dores crônicas da mãe. Esses processos de figuração dos milagres de forma inocente contrastam com os movimentos de violência. Talvez não só contrastam, mas relacionados de alguma forma correlaciona, de ação e reação. Quando a Santinha faz chover para trazer fartura no campo, é justamente o toró que faz o bando dos irmãos Dagobé encostarem na beira da casa da família de Liojorge. Signos da violência, armas em mãos, um refém anônimo. A lei dos mais fortes, presente em muitas cidadezinhas do interior. O grupo persegue a família mesmo eles se mudando para Brasília. Espaços não homogêneos de um mesmo lugar.

Na capital, uma das cenas-chaves do milagre da santinha é o cinema. Após fugirem do grupo Dagobé, se refugiam em uma pequena casa de uma cidade-satélite, nos arredores de Brasília. O terror da perseguição é abafado pela televisão. A distração das imagens televisivas com suas propagandas chama a atenção da avó, que pede um bombom pra Nhinhinha. Como uma varinha mágica, os doces atravessam o aparelho televisivo, num efeito prático simples, barata, prática (alguns dirão preguiçosa), mas é singelo, e na montagem Nelson figura um faz-de-conta, uma brincadeira. Não demora para os tios capitalizarem os milagres da Santinha. A certo ponto a casa está cheia de bens materiais que acabaram de sair das propagandas. Inclusive os pedidos de milagres materialistas do povo que clamava pela Santinha são cessados quando um homem aidéico pede cura. Diante de pedido verdadeiramente importante Santinha nega e cessa com os milagres. Talvez o modo de Nelson de transpor um comentário acerca da epidemia de HIV e AIDS na época. Minha única pedra no sapato com relação ao filme.

Penso no final. Quando Liojorge retorna à margem do rio. Observa e chama por seu pai/rio. “O senhor vem que eu tomo seu lugar na canoa.” Eis que Liojorge aparenta enxergar algo vindo na distância. Na tentativa de ver melhor, entra na margem do rio. Um vulto em uma

canoa surge de longe. O pai está voltando. Mas o pedido logo se transforma em angústia. Liojorge começa a se desesperar, tenta sair das águas do rio, mas uma força lamacenta, talvez, parece prendê-lo. Após muito se relutar, consegue sair da água com pressa. O vulto que se aproximava era miragem. Liojorge foge rumo ao infinito horizonte. A câmera não acompanha, permanecemos imóveis diante do homem se transformando em uma pequena silhueta à medida que continua sua corrida. Quando na mais distante margem do centro do horizonte, como se quase estivesse sumindo, o frame congela. Um pequeno círculo de luz agora enquadra nosso personagem em seu fim. Seja a jornada da morte, seja a do sentido da vida, ela deve ser enfrentada pelo próprio Liojorge. Sozinho. Nenhuma transcendência é possível sem transformação social.



Terceiro Ciclo
O Popular

01	Terra Para Rose Tetê Moraes	1987
02	Tristeza do Jéca Amácio Mazzaropi	1960
03	Quilombo Carlos Diegues	1984
04	Carnaval Atlântida José Carlos Burle	1952
05	Braços Cruzados, Máquinas Paradas Roberto Gervitz e Sérgio Toledo	1979

A invenção do Brasil passa pela invenção do brasileiro, do povo brasileiro. O popular vem do povo. Ele está nas massas das ruas e nas salas de cinema lotadas. Na luta por condições de vida melhores e no riso fácil de sujeitos típicos e canções conhecidas. O ano do CSB terminou com um ciclo voltado ao popular: ao popular no cinema, e ao cinema popular. Cinco filmes que refletem essa face dupla e trazem consigo alguns reflexos da massa diversa e pulsante que é a população nacional.

Com *Terra Para Rose* (dir.: Tetê Moraes, 1987), começamos caminhando junto ao povo no terreno documental. Seguimos ao lado de Rose, mas também de milhares de famílias camponesas que, como a protagonista, lutam pela ocupação de um grande latifúndio improdutivo no Rio Grande do Sul. Ainda no espaço rural, passamos ao espantoso sucesso de público que foi e continua sendo o cinema de Mazzaropi. Entram em contato figuras tradicionais e estereótipos de épocas e lugares específicos, mas que reverberam aos milhões. *Tristeza do Jéca* (dir.: Amácio Mazzaropi, 1960) nos lembra da personagem do título, mas também do conflito camponês com o coronelismo, na chave da comédia e da troça. No *Quilombo* (dir.: Carlos Diegues, 1984), o popular está na revolta e na luta dos povos escravizados, mas também na construção narrativa de um Quilombo aos moldes clássicos, e na inserção de Palmares dentro de uma ideia de cinema popular. Retornamos ao tempo das chanchadas com *Carnaval Atlântida* (dir.: José Carlos Burle, 1952), com as figuras magnéticas de Grande Otelo e Oscarito e os grandes projetos industriais de cinema popular nacional dos anos 1940 e 50. Por fim, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (dir.: Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, 1979) nos devolve ao documentário e ao registro “direto” com a realidade, neste caso com a luta trabalhista. A câmera, pelo ponto de vista da oposição, acompanha as eleições de um sindicato há anos comandado por uma diretoria pelega e se insere em meio às greves metalúrgicas que movimentaram o contexto político brasileiro nos anos 70 e influenciam até hoje a vida no Brasil.

Nessa toada, o Cineclube São Bernardo concluiu sua programação no ano de 2025, acontecendo quinzenalmente às quartas-feiras, às 19 horas, na Cinemateca de Curitiba.

Terra Para Rose
Direção de Tetê Moraes

1987 82'

Rose é uma. Uma força entre as 1500 famílias que ocupavam e lutavam pela posse da Fazenda Annoni, propriedade improdutiva de 8 mil hectares no Rio Grande do Sul. Rose é uma mas não está sozinha. A vida, a família e o cotidiano de Rose ganham destaque sob o olhar de Tetê Moraes, que nunca perde de vista a luta coletiva. O Movimento Sem Terra, àquele momento em crescente organização, toma o documentário na força da luta de mulheres em movimento e batalha pela reforma agrária no país.



TERRA PARA ROSE



TANAMARA MIKALIXEN

O documentário acompanha a ocupação do Assentamento Annoni e revela a construção lenta de um mundo. As barracas de lona, o fogo aceso nas latas, as crianças brincando entre a poeira, tudo compõe uma paisagem em que a precariedade se mistura à esperança. O trabalho coletivo, as reuniões políticas, o aprendizado da organização, tudo ali é um gesto de construção de consciência. Marx escreveu que “os filósofos apenas interpretaram o mundo de diversas maneiras, o que importa é transformá-lo”, em “Terra para Rose”, o povo encena essa transformação, não como teoria, mas como prática diária e ação como o lugar onde a política nasce. No acampamento, a ação é o próprio ato de existir. As pessoas falam, decidem, se organizam, e a vida comum vai se tornando o espaço público mais essencial que há. O filme revela esse instante em que a palavra volta a ser coisa viva, instrumento de sobrevivência e de dignidade. Entre uma reunião e outra, o que se funda é um novo modo de estar no mundo do Brasil que prometia reforma agrária.

A comunhão está em cada quadro do filme. A partilha do pão, a solidariedade entre mulheres, o cuidado com as crianças, a construção coletiva das casas e da plantação são pequenas revoluções. São gestos que contradizem a lógica do latifúndio, a lógica da escassez e do medo. Tetê Moraes faz da câmera um instrumento de partilha: ela olha junto, caminha junto, ouve junto. O entrave é ter a esperança no Brasil sempre vigiada. O filme mostra o cerco policial, os tratores prontos para destruir o que foi erguido a tanto custo. A repressão atravessa o campo como um vento frio. A violência do Estado se revela no rosto dos soldados, nas balas de borracha, na tensão dos corpos, no medo de perder mais uma vez o que ainda não pôde ser conquistado. “Terra para Rose” é o retrato da contradição: o povo constrói o futuro e o Estado insiste em reencenar o passado. A reforma agrária, que nos anos 1980 parecia um horizonte possível, segue hoje como promessa adiada. A desigualdade fundiária é a mesma, e os assentamentos resistem com a força da memória, que também é responsabilidade de quem vive nos centros urbanos. O olhar de Tetê não é piedoso, mas ético. Ela não reduz os personagens à condição de vítimas, e sim de sujeitos inventando a própria história. O documentário é um gesto também de ternura. É a lembrança de que, antes de qualquer ideologia, há a necessidade elementar de viver com dignidade.

Rose, a mulher cuja ausência desenrola sobre a narrativa, torna-se o centro invisível da história. Ela é símbolo das vidas que se perderam na caminhada pela terra. Sua morte é uma semente lançada. A lembrança de Rose paira sobre o acampamento como um chamado, e cada rosto filmado pela diretora parece carregar a mesma pergunta: “Quantas morreram para que o chão voltasse a ser chão?” O filme de Tetê Moraes prova que o tempo da terra é o tempo da espera, e que sem o direito a terra não há futuro possível a ser sonhado.

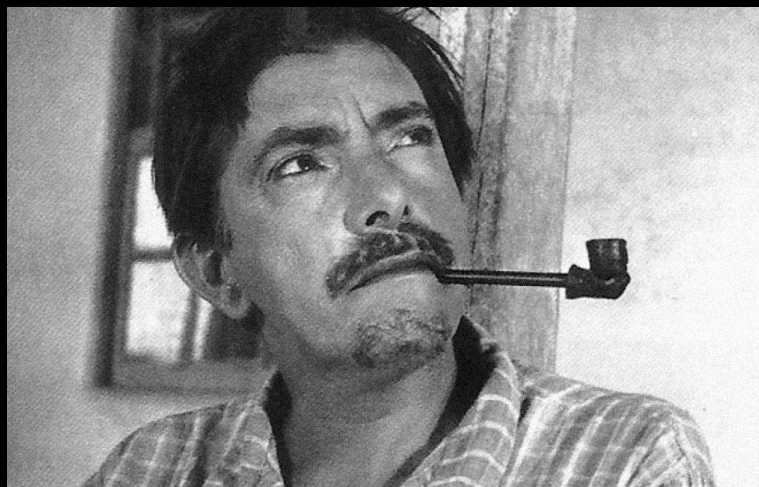


Tristeza do Jéca

Direção de Amácio Mazzaropi

1960 93'

No campo, Jéca (Amácio Mazzaropi) vive em paz com sua família. Mas as eleições estão chegando e, com elas, todo o tipo de discórdia. Dois coronéis disputam o voto de Jéca e sua influência na comunidade, transformando sua existência pacata em uma grande confusão de paixões, segundas intenções e mal-entendidos. Nesta comédia, Mazzaropi continua a interpretar o típico caipira Jéca Tatu, enquanto também assina um de seus primeiros filmes como diretor.



PRAZERES ROUBADOS E DE SEGUNDA MÃO (TRISTEZA DO JECA, AMÁCIO MAZZAROPI, 1961)



Antes de tudo, um rosto. Olhos lancinantes, às vezes enternecidos, que repousam sob bolsas delicadas de uma pele repuxada, vincada pelo tempo. Depois essa arcada dentária: grande demais para um rosto pequeno, caninos salientes e um céu da boca que se revela em largas risadas. Daí esses dentes que o transformam num personagem de desenho animado, quando o Mazzaropi dos cartazes de cinema, com a boca escancarada, encontra o Jeca Tatuzinho dos almanaques de saúde de Monteiro Lobato. O bigode retilíneo vem, então, marcar os lábios finos, o queixo discreto e suprir a distância que separa o Jeca dos faroestes e de Carlitos. Como esse último, o Jeca Tatu é um personagem composto de contrastes formais: calças muito curtas, botinas gastas, camisa xadrez que mal contém seu ventre projetado à frente; nas mãos, um pedaço de pau que serve de apoio e um cachimbo que, de tempos em tempos, dita a métrica de suas respostas. Com um chapéu judiado, Jeca desbrava o caminho lenta e pausadamente, dando cotoveladas nesse aqui, naquele outro — a barriga sempre à dianteira. Primeiro um passo, depois o outro, e lá vem o Jeca... Como anuncia o título de seu primeiro filme: *Sai da frente!*

Mazzaropi sempre foi Jeca Tatu. Mesmo que, em seus 32 filmes, o ator, diretor e produtor não se limite ao estereótipo do caipira — aparecendo, por vezes, como motorista, vendedor de linguiças ou fanático

LETICIA WEBER JAREK

por futebol —, persiste, em todas essas figuras, uma mesma maneira de rir, falar e olhar. “O espectador estava sempre vendo o Mazzaropi”¹. Nascido na grande cidade, mas desde cedo hipnotizado pelo circo e pelo teatro popular, o ator não representa apenas o homem simples dos campos paulistas, das fazendas de Taubaté onde nasce o caboclo de Monteiro Lobato, mas reúne em si um pouquinho da alma desse brasileiro comum, um João Ninguém imaginário — ora camponês oprimido pelo latifundiário, ora vítima do êxodo rural. É um personagem, como lembra Lobato², que está jeca: preso entre os delegados de polícia e fazendeiros, entre antigos e novos costumes, ele dá a ver o conflito entre pessoas de diferentes origens étnicas, raciais, mesmo linguísticas e culturais. Daí essa cena tão paradoxal quanto significativa do complicado sentimento de ser brasileiro, quando, em *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida, 1953), o camponês recém-chegado à cidade grande é confrontado por policiais que pedem os documentos que comprovem sua nacionalidade, sua origem e filiação. Mas *Candinho* não possui certidão de nascimento, muito menos papéis ou sobrenome, o que leva as figuras da lei a concluir: “Então você não nasceu, não é brasileiro.” Ao contrário dos demais personagens da cena — um japonês e um alemão — que, embora mal falem português, possuem documentos que confirmam sua legalidade, *Candinho* dá de ombros, segurando com as duas mãos seu pobre chapéu. Diz humildemente: “Devo ser turco, então”.

Entre Zé do Caixão e Antônio das Mortes, Jeca representa assim a difícil “essência da alma cabocla de um cinema em busca de sua identidade”³. Não é diferente em *Tristeza do Jeca* (Amácio Mazzaropi, 1961), filme em que esse personagem se vê novamente entre dois coronéis, no centro da disputa pela prefeitura de uma pequena cidade, enquanto seu filho caçula é sequestrado e sua filha mais velha ludibriada pelo mauricinho da metrópole numa clara estratégia de pressão sobre o

líder camponês. Poderíamos nos perguntar: é possível que, ainda hoje, alguém aprecie o cinema de Mazzaropi? Mal-amado pela crítica, que o tinha como o epítome de um anticinema, ele é, sim, deveras repetitivo: encontramos sempre os mesmos temas (conflitos geracionais, de classe e mesmo raciais) que culminam no problemático casamento dos filhos, ao passo que a estrutura fílmica permanece sempre episódica, pontuada ora pelas gags, ora pelas canções. Nos planos da jovem caipira cortejada por seus três namorados, desabrocha assim a inocência desse ponto de vista: de um lado, a menina usa desajeitadamente seu salto alto numa tentativa de requinte; do outro, enfileirados na profundidade de campo, seus admiradores a observam incrédulos, sem compreender. A cada passo, ela torce o pé, e o *mickeymousing* da trilha sonora pontua esse bambear — a cada nova torção, a batuta do maestro oscila novamente no ar.

Mas é preciso fazer justiça a Mazzaropi... ao que ecoa a voz desse fantasma: “só quero ver quando eu morrer, daí vão fazer festivais com os meus filmes...”⁴. Como define claramente Paulo Emílio, “o segredo de sua permanência é a antiguidade”⁵, por aí, ele toca as camadas mais arcaicas do público e da sociedade brasileira. Se o cinema clássico hollywoodiano conheceu os pioneiros e os primitivos, cineastas da eternidade, se os cinemas francês e italiano toleraram os seus toscos e brutos, por que Mazzaropi não poderia ser, como eles, um artista da redundância? Um cineasta do trivial e do clichê, que trabalha os lugares-comuns numa lenta e incansável erosão, mas que conhece também seus momentos de poesia. Em qual outro cinema o céu azul, como em *Tristeza do Jeca*, teve tamanha presença? Em *contra-plongée*, sempre ocupando 1/3 do quadro, esse personagem celeste parece nos dizer algo desses camponeses, ora, dessa realidade. Nos pequenos ajustes de panorâmicas, na lentidão dos *travellings*, observamos, entre uma cerca e outra, entre uma ferramenta de trabalho e o feno, o conflito desses camponeses contra

1 “O Brasil é o meu público”. Entrevista de Mazzaropi, por Armando Salem, Revista Veja, 28/01/1970. As citações de Mazzaropi e as referências aos jornais da época estão todas disponíveis no arquivo do site www.museummazzaropi.org.br.

2 LOBATO Monteiro, Urupês, São Paulo, Brasiliense, 1984.

3 FERREIRA Jairo, “A alma caipira do cinema que deu certo”, Estado de S. Paulo, 13 de junho de 1991.

4 MENDES Oswaldo, “Querem que eu mude. Pra quê?”, Última Hora, junho de 1981.

5 GOMES Paulo Emílio Sales (org. Carlos Augusto Calil), Uma situação colonial?, São Paulo, Com panhia das Letras, 2016, p. 352.

delegados, coronéis e policiais. Jeca é certamente grosseiro nas suas palavras, mas Mazzaropi é paciente nos seus planos gerais — é importante não confundir um com o outro. Descrever a luta de classes, seria essa uma das intenções não declaradas de Mazzaropi? É, todavia, o que ele faz nos planos americanos, que não abandonam por nada esse primeiro desejo de filmar as paisagens e de situar esses indivíduos entre um céu e uma terra tipicamente brasileiros.

Seres errantes de uma reforma agrária que jamais verá o nascer do sol, presos aos seus bons e maus coronéis, os personagens de *Tristeza do Jeca* vivem entre a ode e a farsa, o melodrama e a comédia. Como seu pai espiritual, Carlitos, Jeca serve à política a contragosto, na destreza de seu gesto burlesco, levanta na passeata um painel de duas faces — *Viva Coronel Policarpo! Viva Coronel Felinto! Se Jean-Claude Bernadet*⁶ definiu o cinema de Mazzaropi como ao mesmo tempo conservador e politicamente atuante, talvez seja finalmente o momento de compreender a posição desse cineasta no que poderíamos chamar, com alguma hesitação, de cinema popular brasileiro.

Nesse sentido, ao desenvolvimentismo dos anos 1960, Jeca responde na mais pura inação: permanecerá assim, carregando sua velha espingarda sem nunca “carcar de chumbo grosso” os seus algozes. Sempre bem literal e do contra, ele retorna, contudo, ao perímetro do abraço paternal de seus coronéis — ao fim de *Tristeza*, é Policarpo quem salva o povo de Jeca, concedendo-lhes novas terras em troca de empregos. Mazzaropi dizia oferecer ao seu público “*distração em forma de otimismo*”⁷, na medida em que, nos seus filmes, lhe parecia documentar muito mais a realidade do que construí-la. Ora, a poeira que cerca esse primeiro gesto documental trava também, nem que por alguns instantes, o mecanismo desse otimismo apaziguador. Surgem então, como relembra Paulo Emílio, momentos de uma inesperada poesia: vemos o vazio de Jeca, desolado sem o filho, entre a cerca e o casebre, seus camaradas de trabalho igualmente imóveis frente às montanhas do Vale do Paraíba.

6 BERNADET, Jean-Claude, “Nem pornô, nem policial: Mazzaropi”, *Última Hora*, 22/23 de julho de 1978, p. 11.

7 “O Brasil é o meu público”. Entrevista de Mazzaropi, op. cit.

Ou quando, sem o apoio da vizinhança, ele vaga no quintal dessa propriedade comunitária em planos gerais e americanos.

Nessa cena central, ele não é tanto Mazzaropi, mas muito mais esse João Ninguém, corpo no qual se misturam as imagens dos outros camponeses acudados. Sua voz off, que clama por ajuda, ilumina os planos de outros caipiras — um fuma um cigarro de palha, outro tenta ler, o último faz uma cesta. No relevo construído pelos rostos desses atores, nas cores dessas roupas desbotadas, o vazio de Jeca dá lugar à ideia de uma comunidade e, assim, voltamos à base desse cinema popular, sobretudo, melodramático. Ou seja, obras que provêm da árvore desse gênero, tão desprezado quanto amado, o melodrama; obras em que “*a instância de enunciação se dá como parte integrante do povo ao qual ele se dirige, e que o faz surgir para mostrá-lo no palco ou na tela*”⁸. Como resume *Françoise Zamour*⁹, um gênero do, para e pelo povo. Tanto quanto o teatro popular ou o cinema dos primeiros tempos de Charles Chaplin, influências manifestas desse cineasta-ator, Mazzaropi recorre ao melodrama para tentar vislumbrar o que chamamos desajeitadamente de povo brasileiro. Ao tentar completar essa panorâmica no pátio dos camponeses, Mazza imagina o que seria esse povo.

Na teimosia de Jeca, há uma maneira de se proteger dos grandes padrões. Na rudeza de Mazzaropi, um apreço pelo documental que não exclui, contudo, os grandes arroubos de um cineasta Deus ex machina que pune o velho coronel com um acidente de carro. Se os espectadores fiéis de Mazzaropi saíam das salas com algumas gotas de otimismo, isso não impede que eles ficassem à beira desse perigoso e tentador poço, sobre o qual pula o caçula de Jeca. Entre o otimismo e a desolação, no vazio e na distração, Mazzaropi nos oferece esses chamados prazeres baixos, como num espetáculo de boiada, como no golpe de uma velha senhora sem dentes. A fim de definir sua arte, Charles Chaplin retomou um dia, nas páginas de um jornal francês, a imagem do pobre soldado que, sem nenhuma carta de amor ou de preocupação, chora com

8 ZAMOUR Françoise, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain: Une fabrique de peuples*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 124.

9 *Ibidem*.

a correspondência de seus colegas de trincheira. Eis uma boa descrição do cinema desse outro cineasta-ator:

Prazeres roubados e de segunda mão, da categoria daqueles que os pobres cães obtêm. Com a calma resignação dos pobres, aceito meu destino sem alegria. Isso, em uma palavra, resume a filosofia dos deserdados, cujo tipo acredito ter simbolizado nas telas. Seu único crime é ser privado dos bens da terra e das alegrias deste mundo. Seu estado não parece nem repugnante, nem repulsivo; muitas vezes é cômico, mas às vezes é sublime.¹⁰



Quilombo

Direção de Carlos Diegues

1984 119'

Depois da fuga, o quilombo. Em meados do século XVII, no Nordeste do Brasil, um grupo de escravizados se revolta e escapa do domínio dos portugueses. No grupo está Ganga Zumba (Tony Tornado), que torna-se líder do Quilombo dos Palmares quando se encaminha para lá. Anos depois, é Zumbi (Antônio Pompêo) quem lidera um grande conflito de resistência contra o poder colonial. Na toada do drama histórico, Carlos Diegues tece um Palmares com cores e cantos, povoada por grandes rostos da cinematografia nacional.



O ÉPICO ESQUECIDO (E ETERNO) SEGUNDO CACÁ DIEGUES – QUILOMBO (1984)



É óbvio o interesse de Carlos Diegues pela cultura negra e diaspórica, mas em Quilombo (1984) o diretor trabalha o filme a partir de outras proposições, diferente do que até então já fora visto na sua carreira. Diferente, pois é uma das maiores produções brasileiras, não só em sentido orçamentário, mas enquanto uma ambiciosa proposta artística: como reimaginar Quilombo dos Palmares em 1984?

É um tema que está na própria escrita da nossa história, mas também presente de forma latente na cultura e na música; e ao mesmo tempo um grande evento resguardado no território do esquecimento, marginalizado no imaginário sociocultural. Essa lacuna do imaginário cultural nos canais oficiais é uma evidência da nossa fraca relação com a própria história, mas é o motor que Diegues encontra para realizar Quilombo: um filme que é historicamente uma hipótese, uma possibilidade e um futuro do pretérito do indicativo (o que poderia ser). Nesse sentido, é um debate que ultrapassa a discussão historiográfica, e o cinema é um agente histórico que coloca em debate a formação da nação brasileira, dando louros aos seus verdadeiros heróis, os não oficiais.

Uma visão sobre o quilombo que é desafiadora. O desafio envolve um movimento duplo: por um lado, Carlos Diegues consultou uma gama de especialistas, historiadores, e inclusive a dupla de intelectuais brasileiras negras de maior reconhecimento nos estudos do tema, Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento, para tornar palpável a história do Quilombo dos Palmares; mas em um segundo movimento, não há uma preocupação tão focada na história oficial, dos vencedores, não há uma busca por um filme fidedigno *ipsis litteris* dos eventos sucessivamente. Diegues busca justamente, a partir dessa gama de conhecimentos humanos, trabalhar de certa forma um quilombo anacrônico e atemporal. Entre as brechas, entre 1680 e 1980. E assim por diante.

Um épico esquecido — tal qual o evento de resistência que o Quilombo dos Palmares representa. Como retratar um evento de tamanha magnitude e que ainda assim está à margem do imaginário histórico e cultural? As imagens do filme representam o quilombo como a imaginação de uma nação democrática possível, uma vez que a cultura afro-brasileira foi um ponto nodal entre diversas demandas sociais barradas pela ditadura militar. Enquanto os épicos clássicos costumam acompanhar a jornada de um personagem heroico, Diegues se propõe a digressões

ÁGATHA ANGÉLICA WIGGERS

narrativas. Paralelamente à trama principal existem pequenos momentos, fragmentos de história, esquetes, que vão compondo um mosaico rico de personagens, elementos religiosos, momentos cômicos com participação de grandes artistas, como Grande Otelo. É um filme que se deixa atravessar por essas possibilidades de suspensão dos códigos estabelecidos. Por isso há um sentido de continuidade temporal e política.

Quilombo é um movimento de tentativa de recriar e atualizar em seu tempo uma mitologia brasileira, com toda a sua potência e possibilidade. Seu interesse é em recriar e reorganizar, a partir de um ponto de veracidade histórica, um universo alternativo na tela, entre o passado, presente e o futuro. Longe de passar por um didatismo de denúncias óbvias à la Cinema Novo, mas perto da tentativa da materialização de sons e imagens em movimento de Quilombo, para que sua história seja vazão catalisadora através de suas próprias fantasias e utopias. Tirando o realizador desse lugar de dever didático de transmissão de suas ideias goela abaixo do público, e deixando que o próprio público se envolva subjetivamente, criando suas conexões com o filme e com um imaginário apagado da nossa concepção de país. É no cinema que se dá a concretude e contundência aos mitos fundadores, que saem da anedota e ganham corpo de luz.

Digo de novo, estamos falando de um Épico, que no contexto do cinema nacional é um tanto raro (e os que têm, são insuficientes), de um drama histórico que se permite dar vazão para a poética e mística da força que o quilombo representa. Uma ficção de uma possibilidade histórica. E aí está sua poesia. Uma promessa de futuro. Daí vem toda sua gama de poder simbólico latente até hoje.



Carnaval Atlântida

Direção de José Carlos Burle

1952 91'

O produtor Cecílio B. de Milho (Renato Restier) quer fazer um filme sobre Helena de Troia, mas os aspirantes a roteiristas Piro e Miro (Colé Santana e Grande Otelo) entregam para ele um argumento para uma chanchada. Os dois acabam virando faxineiros da produtora, e Cecílio contrata o professor de história antiga Xenofontes (Oscarito) como consultor para o seu filme. Em uma das grandes comédias musicais da Atlântida, o próprio cinema vira piada, confusão e carnaval.



APONTAMENTOS SOBRE AS CONTRADIÇÕES DO CINEMA NACIONAL DE JOSÉ CARLOS BURLE, OU, CARNAVAL ATLÂNTIDA



TÚLIO DE ARAUJO ROCHA

Entre 1941 e 1962, a produtora carioca Atlântida Cinematográfica realizou inúmeros filmes e deixou uma marca no cinema nacional. Com uma característica específica de sua produção, como uma espécie de cicatriz notória, a Atlântida produziu inúmeras chanchadas – gênero cinematográfico que entrelaça a comédia e o musical. Desse modo, podemos observar as chanchadas por diferentes olhares, seja como um fenômeno de público ou de produção; como um sintoma da relação entre o cinema brasileiro e o cinema estadunidense; ou um estigma que perdurou em sua época e perdura até hoje perante as produções que tentam se colocar sob o imaginário brasileiro. Algumas ideias sobre o tal “povo brasileiro” são amplamente difundidas pelas chanchadas, como a visão de uma alegria soberana – apesar das mazelas sociais; a ampla receptividade ao estrangeiro – apesar dos entraves e alicerçamento das “raízes tropicais”; a harmonia entre os povos – apesar dos conflitos raciais e entre classes serem constantes. Nesse sentido, me parece que de algum modo Carnaval Atlântida escancara tudo isso, se contradizendo ao mesmo tempo que avança no discurso à sua época.

Esse lugar da contradição traz à tona uma certa complexidade ao filme, pois possui uma história traçada por inúmeras narrativas que se cruzam de maneiras cômicas e motivações ingênuas, mas que no fundo, também nos dizem muito sobre os pensamentos do cineasta sobre a produção do cinema nacional em que trabalhou. José Carlos Burle, já como um veterano da Atlântida, dirigiu alguns filmes mais fora da curva do estúdio como por exemplo o melodrama Também Somos Irmãos (filme exibido no segundo ciclo do Cineclube São Bernardo), e aqui, realiza uma espécie de filme-síntese do que representa as chanchadas, quase que como um prelúdio ao próprio estúdio e um a um colega de profissão, o cineasta Carlos Manga. Os filmes de Manga carregam consigo um certo espírito do “avacalhamento” cômico que Burle deixa tracejado, o deboche aos filmes do cinema hollywoodiano clássico a partir de seus títulos, como Sansão e Dalila (Samson and Delilah, 1949) em *Nem Sansão nem Dalila*, ou *Matar e Morrer* (High Noon, 1952) em *Matar e Correr*, na verdade, exprimem ainda mais a relação de Terceiro-Mundo do cinema nacional pela incapacidade em criar algo que se equiva-lha tecnicamente e que, portanto, tomam para si a zombaria como ordem de criação. O que também se configura num panorama de escolhas

políticas desse cinema, pois ao invés de entender o subdesenvolvimento e a precarização do Brasil como um problema político sistemático, esses filmes fazem graça de si próprios, bastante diferente do que viria a ser o Cinema Novo brasileiro na próxima década. Porém, aqui, há também uma escolha de como reagir a tal situação:

- Do que você tá rindo, Piro? [diz Miro]
- É que nós somos uns fracassados.
- É mesmo! E lá se foi o dinheiro do Conde.
- Viva a estiva!
- Viva a faxina!
- Viva a miséria!

Este diálogo se dá entre aqueles que considero os personagens fundamentais para o filme, a dupla Miro (interpretado por Grande Otelo) e Piro (interpretado pelo Colé Santana) são dois “faz tudo”, transitam entre trapaceiros, faxineiros do estúdio, roteiristas, detetives e também cineastas – por que não? – ao imaginarem as cenas de um musical. Ambos estão presentes nas cenas iniciais do filme, quando são rejeitados pelo roteiro escrito por eles mesmos, assim como também são responsáveis pela primeira inserção “chanchadesca” na trama. Ao invés de nos entregarem a cena clássica de Helena de Tróia, “sendo servida pelos seus fiéis criados” como prevista pelo diretor do estúdio, Cecílio B. De Milho (referente ao diretor de épicos, Cecil B. DeMille), Miro e Piro nos colocam diante de um musical, afinal, “tem que ser uma coisa mais chacoalhada, mais movimentada”. Aqui, estamos lidando não apenas com uma leitura sobre as relações de classes e o imaginário do cinema brasileiro, mas também sobre uma relação de público. Enquanto o diretor, chefe do estúdio, age durante todo o filme como um patrão que manda e desmanda em seus criados, bajula e é bajulado por sua filha e sua sobrinha com o dinheiro, e o tempo todo pensa nos lucros que o filme deve proporcionar, Miro e Piro são a representação – romântica – de uma classe trabalhadora, que são capazes de imaginar as cenas e celebrar a partir delas, por quase todos os momentos em que aparecem. Para eles, Helena de Tróia é servida por cantores de marchinhas de carnaval, e seu grandioso templo é o local de uma festa em que todos dançam. Afinal,

será que o povo prefere trabalhar ou festejar? Melhor, eles querem se ver nas telas, enquanto criados ou enquanto um Mestre Sala?

Fato é, que as relações entre trabalho e criação, patrão e empregado, imaginação e realidade, estão difundidas por todo o filme e pensadas sobre *uma certa tendência do cinema brasileiro*, onde há uma crítica à não-autoria ou um não-pensamento sobre a potência que os filmes podem proporcionar. Por exemplo, quando o diretor tenta convencer o historiador Xenofontes (Oscarito) a escrever o argumento do filme, lhe dizem “Não é preciso entender [de cinema]”, o objetivo é o lucro. Assim como, a cena em que Augusto, assistente do diretor, é interrogado pela filha do diretor, Regina, o porquê de estar trabalhando até tarde, ele responde algo como: “Infelizmente seu pai não pensa da mesma forma”. Curioso, que apesar de não vermos o De Milho trabalhar efetivamente em nenhum momento, ainda sim todos os personagens giram em torno desta figura para poderem tornar suas fantasias em imagens cinematográficas. A filha, Regina que imagina as cenas de musicais para serem colocadas em seu próximo filme; a sobrinha estrangeira, Lolita que sonha em ser uma dançarina em um dos seus filmes; o assistente Augusto que também é capaz de criar cenas belíssimas de musical; o suposto Conde que supostamente é o noivo de Lolita e almeja ser um protagonista. Deles, parece que o filme tem um interesse em especial pelo Conde, personagem propositalmente repulsivo, que olha os demais com desprezo, mas que no decorrer da trama percebe-se que o desprezo é por si próprio, por isso fantasia a sua própria vida.

Dentre as cenas nucleares que transitam nas narrativas de cada personagem, tem aquela em que Miro e Piro descobrem, enquanto detetives, que o tal Conde não passa de um chofer de milionário que curte bancar o papel de rico. No fim, não passa de um ator que deseja protagonizar um filme. Em determinada cena, muito específica dentro do filme, pois trata-se de um sonho deste personagem, o vemos protagonizando a vida de homem rico que almeja. Não há nenhum diálogo, apenas música, cantoria, dança e gestos. No final da cena, ele se encontra com ele mesmo. Num plano ele é a performance que assume diariamente do Conde, no contraplano, ele é o chofer de si mesmo. Curioso, não? Como o filme parece que internaliza em seus personagens e projeta para seus espectadores um certo lugar de coexistência pacífica na relação de

classes diferentes, o patrão e o trabalhador estão sentados juntos, apreciando os musicais juntos, imaginando um filme juntos, e também assistindo a ele juntos.

Além desta, há outras cenas e diálogos que reforçam um lugar do imaginário do Brasil festivo e do cinema brasileiro que promove essa festa nas telas e salas de cinema. Parece que o filme tem como intento operar sobre o lugar de uma harmonia de todo o povo, onde nos é colocada uma falsa união entre as classes, que é o que acontece fora desse cinema, mas que consegue ser muito efetiva em criar uma adesão generalizada de todos os públicos. Se temos hoje um imaginário de um Brasil zombeteiro de si próprio, pelas tristezas e alegrias, devemos isso às chanchadas. *Carnaval Atlântida* consegue imprimir essas possibilidades de diferentes formas, por vezes críticas, por vezes cômicas, mas sempre se colocando bastante conscientemente, nesse lugar de impasse sobre o contraditório povo brasileiro, mas que está sempre lá diante das telas.



Braços Cruzados, Máquinas Paradas
Direção de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo

1979 76'

O ano é 1978. A Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo convida os jovens cineastas Roberto Gervitz e Sérgio Toledo para registrarem as eleições para o sindicato dos metalúrgicos de São Paulo daquele ano. Há muito tempo, o sindicato era comandado por Joaquinção, que tentava novamente a reeleição. O filme toma partido junto aos trabalhadores contra o “peleguismo” da situação e denuncia a exploração dos trabalhadores. O resultado é o registro da efervescência do movimento naqueles anos de grandes greves e o acompanhamento de perto e de frente dos trabalhadores paulistanos.



SE EU PARO, VOCÊ PARA: BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS, DE SÉRGIO TOLEDO E ROBERTO GERVITZ



O primeiro filme a ser exibido na história do cinema retrata 45 segundos do fim de uma jornada de trabalho. Os irmãos Lumière, em 1895, apontaram a câmera à sua própria fábrica em Lyon e ali documentaram a passagem apressada de operários rumo ao lado de fora dos portões. Não há algo que se queira alcançar com essa captura além da possibilidade de reproduzir movimento em imagens, mas, indiretamente, o enquadramento nos acaba revelando outra coisa. Esses corpos apressados, que escapam por todas as direções, cujo destino nos é desconhecido para além de uma única certeza: a de que caminham na direção contrária àquele ambiente. Corpos, ainda, dos quais se extrai a mais-valia que possibilita o lucro em cima da produção do aparato que os documenta. Rostos estranham a câmera em frente, pouco fazem de sua presença ou fogem de seu alcance, e então, entende-se a alienação — o afastamento do que eles mesmos produzem —, que faz desse um dos primeiros registros em movimento ao ilustrar parte da lógica de produção da sociedade capitalista. E são similares as condições que, quase 100 anos depois, permeiam também a realidade dos operários brasileiros retratados em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*.

Há 14 anos sob a regência da ditadura civil-militar brasileira, três chapas disputam a direção do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, o maior da América Latina, com 300.000 associados, que desde o golpe de 1964 via-se comandado pelo pelego Joaquim dos Santos Andrade — sindicalista defensor de interesses patronais. Durante o conturbado período de eleições, eclodem também as primeiras greves e manifestações de um novo ciclo de organizações populares organizadas por fora do sindicato, lideradas por uma geração que ainda não havia experimentado reivindicações coletivas — a última grande paralisação, afinal, fora em 1962, durante o governo de João Goulart, movida pela reforma agrária e pelo fim da carestia. É nesse cenário que o olhar de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz se insere. Em cada etapa de organização, agem como sombras, buscando documentar a história em detalhe, até seu fim.

Cenas de arquivo do Cine Jornal Brasileiro, canal de propaganda do Estado Novo são sobrepostas pela narração de Othon Bastos, introduzindo aquilo que se mostra como o problema fundamental: a estrutura sindical fascista imposta por Getúlio Vargas, comandada por leis inspiradas na Carta del Lavoro de Benito Mussolini. Entrevistas com

GIOVANNA BOHRER

operários, depoimentos, reuniões sindicais e imagens da realidade fabril sustentam o argumento e começam a esboçar possíveis direções que nos conduzem para longe de um documentário tradicional.

Se “arte é sempre conflito”¹, a montagem aqui exerce seu papel artístico por meio de um padrão de fluxos e quebras. Esboçando uma dialética aos moldes de Eisenstein, que também aponta para a tarefa da arte de “formar visões equitativas ao provocar contradições na mente do espectador e forjar conceitos intelectuais precisos a partir do choque dinâmico de paixões opostas”², o filme tende a subverter o que primeiro se apresenta como verdade, quebrando conceitos iniciais e cedendo espaço a novas ideias contrárias. Visual e tematicamente, introduzem-se diferentes ângulos, estilos documentais e, principalmente, ideias de revolução no cerne da cinematografia

Mas há, ainda, uma outra perspectiva sob a qual enxergar esses eventos. Aloysio Raulino, frente à direção de fotografia, faz com que teoria e poesia andem juntas, dando ritmos complementares explosivos ao documentário. Sua câmera tátil busca e reconhece o melhor ângulo para capturar da forma mais direta, mas não necessariamente objetiva, possível. É tudo visto de dentro — as entranhas do movimento sindical, as engrenagens fabris. Apropria-se do espaço como quem conhece por onde anda e tem certa prática em premeditar movimentos. É preciso ter, afinal, para registrar momentos espontâneos com tamanha precisão e extrair de não-atores uma performance que — em alguns níveis — confunde-se ao ficcional.

Na fotografia de Raulino, vemos também a herança de um cinema reflexivo, menos expositivo e essencialmente preocupado em fazer com que essa retratação do mundo viaje livre pela realidade — capture rostos, trace biografias, registre momentos históricos, atue como denúncia —, desde que retorne sempre à liberdade do cinema. É por isso que duvidamos do caráter documental, muitas vezes. O ápice dessa cinematografia atenta misturada à montagem explosiva está no momento em que se captura o chão de fábrica: uma sequência que intercala gestos

laborais mecânicos, a robustez quase opressora de máquinas em operação e trocas de olhares entre operários com o gradual passar dos ponteiros de um relógio. Assim entendemos que a hora de parar se aproxima. Rostos atentos, próximos à câmera, ditam o ritmo do clímax. Eis a coreografia da greve: novamente, um movimento precedido por uma pausa — dessa vez, a pausa principal.

A narrativa segue nos conduzindo ao que se desenrola nesse então novo sindicalismo. Fraudes nas eleições tornam-se o estopim para o tensionamento definitivo entre bases e diretoria. O filme expõe, sem didatismo, os mecanismos de poder que sustentavam a velha guarda sindical: atas alteradas, votos manipulados e a atuação de fiscais comprometidos com a manutenção da influência do Estado. Essas práticas, antes denunciadas no boca-a-boca, nos corredores das fábricas, ganham aqui dimensão pública e imagética, tornando-se prova de um sistema estruturalmente corroído.

Talvez o desfecho de repressão policial e fraudes não fosse o esperado pelos operários — tampouco o que Toledo e Gervitz puderam prever —, mas nele ainda nasce algo decisivo. Nasce a consciência de que a reivindicação não termina nessas limitações; de que os primeiros passos de uma geração que desconhecia seu próprio poder coletivo agora não podem mais ser desfeitos. Há frustração, mas há, sobretudo, uma convicção recém-adquirida de que a continuidade é necessária.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas configura, assim, essa captura do imediato, da urgência do agora. Foi preciso agilidade para acompanhar o calor do processo, e paciência para permanecer até que algum desenlace fosse alcançado — ainda que a mudança estrutural, a máxima, permaneça em espera há décadas. O documentário observa até onde é possível observar, registra até onde é possível registrar. E, no fim, testemunhamos o esboço das primeiras formas de organização, o momento em que percepções individuais se dissolvem em algo maior. Se o conflito não se encerra, ao menos se inaugura uma nova possibilidade de futuro.

1 EISENSTEIN, Sergei. *Writings, 1922 – 34*. Tradução de Richard Taylor. Londres: Bfi Publishing, 1988, p. 161.

2 Ibid., p. 161-162.

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 pelo PPGCineAV (UNESPAR). Trabalha com social media principalmente para projetos que se relacionem com cinema, como mostras, cineclubes e festivais. Exerceu esta função em projetos como Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro, Mostra Herzog Curitiba, A Quadro Edições (Coleção Escrever o Cinema), Cineclube São Bernardo e Dicionário de Cinema.



Ariane Miake

Produção Executiva

Bacharela em Direito pela PUCPR e em Cinema e Audiovisual pela Unespar. Na universidade, foi três vezes pesquisadora e bolsista da Fundação Araucária, fundou o projeto de extensão ANIMAÊ e integra o grupo de estudos IKIGAI, com pesquisas voltadas às pessoas amarelas e feminismo amarelo. No mundo, 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. Na política, foi Diretora Executiva da AVEC-PR na gestão Visionários (2023-2024), e está como Vice-Presidente na gestão Sem Fronteiras (2025-2026), função em que busca o fortalecimento das produtoras locais. Na vida, está cansada. Mas com fé inabalável no cinema feito com gente e para gente.



Clube Nacional

Identidade Visual

Escritório de serviços gráficos, pesquisa e experimentação que atua entre 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.



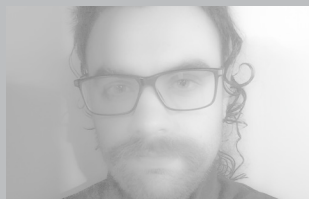
Giovanna Knaut
Assistente de Produção

Gio Knaut é graduanda em Cinema e Audiovisual pela Unespar FAP, com experiência em realização, produção cultural e produção audiovisual. Atuou nas equipes de produção do Festival de Teatro de Curitiba e do Griot – Festival de Cinema Negro Contemporâneo. No cinema, integrou a produção dos longas Nó, vencedor de três prêmios no Festival de Gramado, e Encantadora de Abelhas, atualmente em fase de pós-produção. É também produtora executiva e cineclubista no Cineclube Cine Adélia.



Iury Peres Malucelli
Curadoria

Curador, cineclubista e pesquisador. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), na Universidade Estadual do Paraná. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição. Curador do Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro (desde 2022), do Cineclub São Bernardo (desde 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

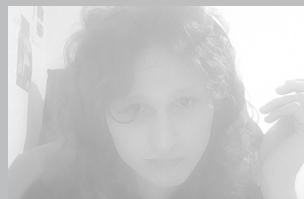
Rodrigo Tomita é Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), nipo-brasileiro, montador, diretor, roteirista e membro do coletivo cinematográfico Coco Filmes. Nasceu na capital paulista, mas vive em Curitiba desde 2018. Dirigiu e roteirizou o longa-metragem Até Amanhã, 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).



Críticos convidados

Ágatha Angélica Wiggers

Ágatha é trans não binária e originalmente de Sinop-MT. Graduanda em Cinema e Audiovisual pela UNESPAR. É uma das organizadoras e curadoras do cineFAP. Pesquisadora, crítica e realizadora audiovisual. Colorada fanática pelo Sport Club Internacional.



Giovanna Bohrer

Estudante de jornalismo, mora em Curitiba e tem experiência em jornalismo cultural, assessoria de imprensa e comunicação audiovisual. Apaixonada por cinema, estuda filmes e crítica cultural de maneira independente e escreve análises sobre esses temas em sua newsletter. Já cobriu eventos como Olhar de Cinema, FRIACA e Afrika XX e teve textos publicados em variados sites e veículos de imprensa.



Leticia Weber Jarek

Leticia Weber Jarek é doutoranda em Cinema e Audiovisual pelas universidades Sorbonne Nouvelle e Unicamp. Entre 2014 e 2018, atuou como programadora e mediadora do Cineclube do Coletivo Atalante, sediado na Cinemateca de Curitiba. Publicou artigos em catálogos da Cinemateca do MAM, no livro Cinemas de horror e nas revistas Hatari, O Mosaico e Critikat. Tradutora do blog Vestido sem costura e redatora da Revista Madonna.



Tanamara Mikalixen

Tanamara é uma mulher negra, nascida em Curitiba com raízes maranhenses, graduanda em Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Paraná e licenciada em Filosofia pela PUC-PR. Pesquisadora em relações étnico-raciais, crítica e realizadora audiovisual. “O verdadeiro revolucionário é guiado por grandes sentimentos de amor.”



Túlio de Araujo Rocha

Cinéfilo, cineclubista, bacharel em cinema e audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe e mestrando no Programa de Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná.



**CINECLUBE
SÃO BERNARDO**

O catálogo foi composto nas tipografias Times, Eurostile e Helvetica em janeiro de 2026.

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



MINISTÉRIO DA
CULTURA



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