



# alberca

revista do programa de pós-graduação em cinema e audiovisual da uff \_ ISSN 2965-7822 \_ v.3 \_ n.2 \_ 2025

## audiovisual e saberes locais

### organização

ELIANY SALVATIERRA  
GABRIELA BORGES  
LISBETH OLIVEIRA  
RODRIGO MORELATO

### contribuições

ANA GALIZIA  
CINTYA FERREIRA  
DIEGO DE MATOS  
FABIO ZOBOLI  
JOÃO GABRIEL XAVIER MARQUES  
KIM MELLO QUEIROZ  
MAÍRA TRISTÃO NOGUEIRA  
MARIANA FERRAZ MUSSE  
MATHEUS CAMILO

MAURÍCIO DE BRAGANÇA  
NOELI GEMELLI REALI  
PABLO GONÇALO  
PATRÍCIA MACHADO  
QUENTIN DELAROCHE  
RAFAEL ROMÃO SILVA  
REINALDO CARDENUTO  
WOLNEY NASCIMENTO SANTOS

# a\_barca

---

## AUDIOVISUAL E SABERES LOCAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL | PPGCine

VOLUME III | Nº 2 | 2025

ISSN 2965-7822



site da revista

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

NITERÓI RJ BRASIL





**MARINA CAVALCANTI TEDESCO** Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

**RAFAEL ROMÃO SILVA** Doutorando em Educação pelo PROPed UERJ. Licenciado e Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense.

**TAINÁ XAVIER** Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Professora do curso de Cinema e Audiovisual da ESPM Rio.

**PEDRO PONE** Professor da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Pós-Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

**RENATA MASINI HEIN** Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

**VANESSA MARIA RODRIGUES** Pós-doutoranda no Centro Integrado de Preservação Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora (CIPAV-UFJF).

**FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA** Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

**MARCEL GONNET WAINMAYER** Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

**ALISSON OLIVEIRA SOARES DE SANTANA** Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

**MONICA RODRIGUES KLEMZ** Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.



comissão editorial convidada

ELIANY SALVATIERRA - Universidade Federal Fluminense

GABRIELA BORGES - Universidade do Algarve / PPGCOM-UFJF

LISBETH OLIVEIRA - Universidade Federal de Goiás

RODRIGO MORELATO - Universidade do Sul da Bahia

revisão

EDYLENE SEVERIANO

projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

LUIZ GARCIA | Lugar Estúdio

foto de capa

MAURÍCIO BRAGANÇA: Santiago Atitlán (Guatemala, 1999).

nesta edição

**ALEX FERREIRA DAMASCENO** Professor do curso de Cinema e Audiovisual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (FAV/UFPA), Brasil.

**ANA ENNE** Professora Associada do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT), UFF, Brasil.

**ANA ACKER** Professora e coordenadora dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

**ANGELA PRYSTHON** Professora Titular, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

**CEIÇA FERREIRA** Professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

**EDILEUZA PENHA DE SOUZA** Doutora em Educação, diretora e realizadora. É professora na Universidade de Brasília (UnB), Brasil.

**ESTHER HAMBURGER** Professora Titular de História do Cinema e do Audiovisual e de Projeto do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

**FABIO ALLAN MENDES RAMALHO** Professor adjunto em Cinema e Audiovisual e na Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA), Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Brasil.

**GABRIEL MENOTTI** Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social e nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PPGCOM) e em Artes (PPGA), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil.

**GUILHERME MAIA DE JESUS** Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil.

**IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO** Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Brasil.

**FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA** Professor da Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

**JÔ LEVY** Professora e pesquisadora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

**LORENA BEST** Professora de Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos da Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Perú.

**MANNUELA RAMOS DA COSTA** Professora no departamento de Comunicação Social, nos cursos de Cinema e Audiovisual e de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

**MARIANO MESTMAN** Pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e do Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires), Argentina.

**PEDRO BUTCHER** Pesquisador, jornalista e crítico formado pela Escola de Comunicação da UFRJ e Doutor pela Universidade Federal Fluminense. É professor do curso de cinema e audiovisual da ESPM-Rio, Brasil.

**SONIA GARCÍA LÓPEZ** Professora do Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, Espanha.

**TADEU CAPISTRANO** Professor de teoria da Imagem e história do cinema do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), Brasil.

**THAIS BLANK** Professora Adjunta da Escola de Ciências Sociais e do Programa da Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas (FGV), Brasil.



## EDITORIAL

A REVISTA - APRESENTAÇÃO 11

EQUIPE EDITORIAL A BARCA

O DOSSIÊ - APRESENTAÇÃO 13

ELIANY SALVATIERRA | Universidade Federal Fluminense

GABRIELA BORGES | Universidade do Algarve / PPGCOM-UFJF

LISBETH OLIVEIRA | Universidade Federal de Goiás

RODRIGO MORELATO | Universidade Federal do Sul da Bahia

## DOSSIÊ TEMÁTICO

### DOSSIÊ TEMÁTICO | ARTIGOS

CINEMA COMO TERRITÓRIO: OCUPAR, DISPUTAR E VIVER (UMA IMAGEM) 18

DIEGO DE MATOS GONDIM

POÉTICA DO RASTRO, TRAÇO DO TESTEMUNHO:

O REEMPREGO DOS MATERIAIS DE ARQUIVO NO FILME APIYEMIYEKÎ? 39

ANA GALIZIA

A OBRA-PROCESSO *NHEMONGUETA KUNHÃ MBARAETE* (2019),

COMO TESTEMUNHO DA PRÁTICA COLETIVA DE MULHERES CINEASTAS 62

MAÍRA TRISTÃO NOGUEIRA

# SUMÁRIO



APRESENTANDO E TENSIONANDO AS PRIMEIRAS OBRAS DA IDEALIZADORA  
DO CINEMA NEGRO SERGIPANO EVERLANE MORAES

WOLNEY NASCIMENTO SANTOS

FABIO ZOBOLI

82

O TEMPO DIONISÍACO DA INFÂNCIA

NOELI GEMELLI REALI

104

*DOSSIÊ TEMÁTICO | ENTREVISTA*

DIÁLOGOS COM QUENTIN DELAROCHE: COM OS COTIDIANOS DO CORONELISMO,  
DA GREVE DE CAMINHONEIROS E DE UMA INFLUENCER DO KWAI

RAFAEL ROMÃO SILVA

QUENTIN DELAROCHE

122

*DOSSIÊ TEMÁTICO | SESSÃO LIVRE*

MOLEQUE TIÃO: A ARQUEOLOGIA DE UM FILME PERDIDO

PABLO GONÇALO

MATHEUS CAMILO

145

CINEMAGOING E EXIBIÇÕES PÚBLICAS DE FILMES NO INTERIOR DE MINAS GERAIS A CONSTRUÇÃO  
DE MEMÓRIAS E DE SOCIABILIDADES NOS VILAREJOS DE MOGOL (MG) E SÃO JOSÉ DOS LOPES (MG)

MARIANA FERRAZ MUSSE

JOÃO GABRIEL XAVIER MARQUES

167

SHOMÕTSI, MAIS QUE UM ESTUDO DE PERSONAGEM  
KIM MELLO QUEIROZ

189

## ENSAIO VISUAL

ENSAIO FOTOGRÁFICO  
MAURÍCIO DE BRAGANÇA

208

## ESPECIAL

*ENCICLOPÉDIA CINEMAS EM CONFRONTO – CURTAS E MÉDIAS-METRAGENS*  
*EM RESPOSTA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA | PARTE 2: 1969-1972*

ORGANIZAÇÃO E SELEÇÃO

REINALDO CARDENUTO

PATRÍCIA MACHADO

CINTYA FERREIRA

220

**editorial**

# A BARCA

RAFAEL ROMÃO SILVA

TAINÁ XAVIER

Fechamos o ano de 2025 com a publicação da sexta edição do periódico *A Barca*. Trata-se do primeiro número quase totalmente formado por um dossiê, cujo tema, “Audiovisual e Saberes Locais”, recebeu um grande volume de submissões e de trabalhos aprovados, revelando-se uma discussão-chave na contemporaneidade. A alta adesão à chamada de textos demonstra uma disposição do campo para pensar e refletir sobre processos educativos, construções simbólicas vinculadas aos territórios e como tudo isto forma/deforma/transforma o audiovisual e vice-versa. O dossiê conta com cinco artigos, três trabalhos de seção livre, uma entrevista e um ensaio visual. Para conhecer mais esta edição d’*A Barca*, leia a apresentação feita por suas organizadoras: Eliany Salvatierra (UFF), Gabriela Borges (Univ. de Algarve, UFJF), Lisbeth Oliveira (UFG) e Rodrigo Morelato (UFSP).

Na popa da edição, trazemos a segunda parte da enciclopédia *Cinemas em confronto: curtas e médias-metragens em resposta à ditadura militar brasileira (1969-1972)*. A enciclopédia tem coordenação de Reinaldo Cardenuto (UFF), Patrícia Machado (PUC-RJ) e Cintya Ferreira (UFF).

Continuamos a operar os nossos serviços oferecendo textos tensionadores do pensamento crítico, mesmo com todas as dificuldades ocasionadas pela falta de recursos para financiar efetivamente a editoração da pesquisa científica no Brasil. Um processo assim, com inúmeros obstáculos, sobretudo em um momento em que as avaliações institucionais estão em destaque, e como é sabido, essas — pela necessidade de atender a critérios objetivos — podem acabar desvalorizando as relações locais, os saberes das comunidades que produzem os periódicos dentro das universidades, essas sim, tendo por foco critérios mais subjetivos (ou menos quantificáveis) — pelo menos até às

a revista - apresentação

a\_barca

11

editorial

normas de avaliação último quadriênio. Sendo um periódico iniciado em 2023, recebemos a avaliação B4 da CAPES no quadriênio 2021-2024, o que só foi possível graças a um imenso volume de trabalho voluntário de muitas pessoas que abarcaram o projeto.

Em um convite para circundar as águas que nos rodeiam, deixamos o nosso agradecimento a todas as pessoas editoras, autoras e pareceristas que tornaram este número d'A Barca possível. Às/es/aos nossas/es/os leitoras/es, que tenham uma boa viagem e continuem navegando conosco em oportunidades futuras.

Por ora...

Todos a bordo.

# AUDIOVISUAL E SABERES LOCAIS

**ELIANY SALVATIERRA** | UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

**GABRIELA BORGES** | UNIVERSIDADE DO ALGARVE / PPGCOM-UFJF

**LISBETH OLIVEIRA** | UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

**RODRIGO MORELATO** | UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA

“Todas essas fotografias do mundo não deveriam ser alegorias da mobilidade infinita..., mas da elaborada especificidade e diferença e do amoroso cuidado que as pessoas têm de ter ao aprender como ver fielmente do ponto de vista do outro.” (Donna Haraway, *Saberes Localizados: A Questão da Ciência para o Feminismo e o Privilégio da Perspectiva Parcial*, 1995)

Quando imaginamos esta edição de *A Barca*, desejávamos convocar relatos de encontros entre duas experiências que conformam a contemporaneidade: o audiovisual e os saberes. Tarefa ambiciosa, sem dúvida, e sobre a qual muita tinta já correu; não fosse por um qualificador: nossa convocatória buscava o conhecimento encarnado em saberes locais, tecidos na vida cotidiana.

Embora os saberes locais tenham seu espaço privilegiado de produção, reprodução e consumo nas relações interpessoais, o século XXI tem alargado seus modos de circulação: são transmitidos, hoje, nas redes sociais, nas escolas e por intermédio das produções audiovisuais, devido à sua relevância para a aprendizagem e ao seu significado cultural.

Em resposta ao nosso chamado, como a pessoa leitora poderá comprovar, recebemos reflexões preciosas nas quais é possível constatar a valorização da pluralidade cultural e epistemológica que habita nossas sociedades; e confere especial atenção à indissociabilidade entre o fazer audiovisual e os processos vinculativos entre pessoas e territórios.

É com alegria que partilhamos essa pluralidade de olhares dos encontros do audiovisual com os saberes locais. São reflexões que envolvem o documentário, o arquivo e o testemunho. Também a filosofia da diferença, o devir-criança e as infâncias. Por vezes a observação, a política e a autoria. Certamente, o teatro, a encenação e a opacidade. Forte presença das comunidades remanescentes de quilombo e as cosmologias mediadas pelo cinema. As africanidades do cinema negro sergipano. As sociabilidades da ida ao cinema e incursões na história oral. A recomposição e a apropriação no contemporâneo. Não poderíamos esquecer das arqueologias da imagem em movimento. E o cinema indígena, tão complexo e diversificado.

Às pessoas curiosas, fazemos o convite à leitura dos 09 artigos que compõem este dossiê de *A Barca*, os quais apresentamos brevemente.

Abrindo o Dossiê, Diego de Matos Gondim, apresenta no seu texto, *Cinema como território: Ocupar, disputar e viver (uma imagem)*, o termo “cinevivência”. Que na sua escrita significa um cinema que, ao invés de tentar representar a vida do negro no quilombo ou transformá-la em ícone, buscaria se misturar com ela, tornando-se uma expressão indissociada do vivo. Em outros termos, seria expressão de uma história que se torna um corpo-tela, pautada por um registro do próprio corpo, que inscreve em sua superfície epidérmica as performances espiraladas do tempo e da memória, enquanto afirmação da ancestralidade no aqui e agora.

A partir do documentário de média-metragem *Apiyemiyekî?* (Ana Vaz, 2019), Ana Galizia reflete, por meio de análise histórica e estética, sobre a retomada de um acervo de desenhos feitos por indígenas Waimiri-Atroari. Trata-se de um olhar sobre as violências sofridas por esse povo desde os anos 1970, passando por processos de educação informal e resgate histórico, os quais se encontram com o audiovisual na contemporaneidade.

Na sequência, temos o artigo de Maíra Tristão Nogueira, uma análise da obra-processo *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2019), realizada pelas cineastas indígenas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e pela não indígena Sophia Pinheiro. O texto aborda o audiovisual como possibilidade de registro e res-



significação dos conhecimentos ancestrais de povos originários, vertendo em imagem a cultura dessas cineastas indígenas por meio da realização de filmes-carta.

A reflexão de Wolney Nascimento Santos e Fabio Zoboli confere destaque ao cinema negro sergipano ao apresentar e tensionar os primeiros filmes de Everlane Moraes. Realizados em um passado recente, quando as políticas públicas ao audiovisual se colocavam à altura do cotidiano, talvez mais abertas aos saberes locais, transparece nos filmes a linguagem híbrida ou experimental, que favorece o afrocentramento do cinema brasileiro contemporâneo.

Noeli Gemelli Reali apresenta uma conversa filmica que se desenvolve por andanças de crianças em diferentes partes do Brasil. Apoiada no documentário *Territórios do Brincar* (2015), de David Reeks e Renata Meireles, ela investiga a centralidade do conceito devir-criança, que, através do audiovisual, nos ensina a reencontrar potência, transformação e a força do cotidiano por um olhar sensível às infâncias.

Em um instigante diálogo, Rafael Romão Silva encontra o diretor Quentin Delaroche. A conversa é uma preciosa oportunidade de conhecer um pouco mais desse documentarista que investiga o Brasil desde 2017. A entrevista é atravessada por pensamentos, imagens e trechos de filmes, constituindo verdadeiras paisagens, abordando questões como o coronelismo, as manifestações, a presença das narrativas de si, dentre outras questões que atravessam o cotidiano brasileiro.

Continuando a caminhada, deparamo-nos com uma arqueologia proposta por Pablo Gonçalo e Matheus Camilo. Os autores se debruçam sobre a trajetória do filme *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle. No artigo, os autores propõem um panorama da recepção crítica e popular do filme, que foi perdido em um incêndio nos Estúdios da Atlântida Cinematográfica na década de 1950.

Em um olhar sobre exposições públicas no interior de Minas Gerais, Mariana Ferraz Musse e João Marques apresentam a constituição de comunidades por intermédio do ato de se ir ao cinema. Baseado na corrente do New Cinema History e se utilizando de metodologias da História Oral, o artigo apresenta ricas considerações sobre a memória, sociabilidades e a partilha proporcionada pelo audiovisual.

“Shomõtsi, mais que um estudo de personagem”, é um texto da pesquisadora Kim Mello Queiroz sobre o documentário dirigido pelo cineasta ashaninka Wewito Piyãko durante uma oficina do Vídeo nas Aldeias (VNA) na

aldeia Apiwtxa, no Acre. Partindo da crônica do cotidiano de Shomõtsi — suas vivências, relações e práticas culturais —, o trabalho busca evidenciar decisões cinematográficas que revelam um olhar indígena atento à intimidade, à cultura, à oralidade e às experiências ordinárias da vida na aldeia. O vínculo de parentesco entre diretor e protagonista dissolve hierarquias tradicionais entre quem filma e quem é filmado, tornando a câmera parte integrante das interações observadas.

No encerramento deste Dossiê, fica outro convite ao olhar: o ensaio fotográfico feito por Maurício de Bragança. Em suas andanças pelo continente Latino-Americano, em cidades tão diversas como Belém do Pará (Brasil), São Paulo (Brasil) Cidade do México (México), Chiapa de Corzo (México), Santiago de Atitlán (Guatemala), Chichicastenango (Guatemala), 1999 e Santiago de Atitlán (Guatemala), ele documenta os “pequenos” encontros dignos da grandeza do cotidiano.

Por último, e fora do Dossiê, é possível ler os autores Reinaldo Cardenuto, Patrícia Machado e Cintya Ferreira que apresentam a sistematização um extrato de pesquisa com o objetivo de desenvolver uma “Enciclopédia” de curtas e médias-metragens em contrariedade à ditadura militar brasileira e realizados durante os anos 1969 e 1972. Nesse panorama, o projeto *Cinemas em confronto* evidencia a força estética e política do audiovisual dissonante ao regime repressivo.

# **dossiê**

**audiovisual e saberes locais**



## CINEMA COMO TERRITÓRIO: OCUPAR, DISPUTAR E VIVER (UMA IMAGEM)

*CINEMA AS TERRITORY: OCCUPY, CONTEST AND LIVE (AN IMAGE)*

**DIEGO DE MATOS GONDIM<sup>1</sup>**

1. Professor e pesquisador da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE/UFRJ). Atualmente, Jovem Cientista do Nosso Estado, processo 298329, e APQ1, processo 294283, ambas da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1808-1470>.

**RESUMO** Este ensaio parte de experiências antropológicas com Comunidades Remanescentes de Quilombo para evidenciar o cinema como território de disputa da e pela imagem enquanto invenção na imanência. A partir de uma narrativa descritiva de pesquisas e curtas-metragens produzidos em quilombos, propõe-se uma reflexão em três seções que problematizam o cinema como modo de (con)fundir imagem e vida, para além da representação e da espetacularização. Tensionando a pergunta sobre o que pode o cinema para e nas comunidades quilombolas, o texto assume o audiovisual como espaço de enunciação, criação e reexistência, onde ancestralidade, corpo e território se entrelaçam, instaurando uma disgrafia na ortografia cinematográfica: a imagem deixa de capturar a realidade para se tornar espaço e lugar habitados como coetaneidade da vida.

**PALAVRAS-CHAVE** Comunidades remanescentes de quilombo; cinema; antropologia; filosofia; cosmologias.

**ABSTRACT** This essay draws from anthropological experiences with Quilombola Communities to explore cinema as a territory of dispute of and through the image as invention in immanence. Based on a descriptive narrative of research and short films produced in quilombos, the essay develops a circular movement across three sections that problematize cinema as a way of (con)fusing image and life, beyond the frameworks of representation and spectacularization toward which such productions might otherwise tend. By questioning what cinema can do for and within Quilombola communities, cinema is thus assumed as a space of enunciation, creation, and reexistence, where ancestry, body, and territory intertwine, instituting a dysgraphia within the cinematic orthography: the image becomes a space and place inhabited as a continuation of life.

**KEYWORDS** Quilombola Communities; cinema; anthropology; philosophy; cosmologies.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao longo dos últimos dez anos, venho desenvolvendo pesquisas junto a Comunidades Remanescentes de Quilombo, utilizando o cinema como “recurso metodológico”.<sup>2</sup>

Inicialmente, tentei nomear essa prática a partir de um arcabouço conceitual que se aproximasse, de algum modo, do que é vivenciado nas atividades de campo ou, até mesmo, nos sets de produção cinematográfica. Junto a Conceição Evaristo e, em razão de uma demanda acadêmica para editais de fomento, conceituei essa prática como *cinevivência*, que, em síntese, representava uma tentativa de (con)fundir cinema e vida, tal como Evaristo (2018) propõe ao (con)fundir escrita e vida, ao enunciar o conceito de “escrevivência”. Vale ressaltar que, no contexto da produção literária de Conceição, este conceito refere-se a uma escrita que se mistura com a vida do negro, não sendo dela dissociada, sendo ela mesma escrita e escritora negra.

Cinevivência, portanto, significaria um cinema que, ao invés de tentar representar a vida do negro no quilombo ou transformá-la em ícone, buscaria se misturar com ela, tornando-se uma expressão indissociada do vivo. Em outros termos, seria expressão de uma história que se torna um corpo-tela, pautada por um registro do próprio corpo, que inscreve em sua superfície epidérmica as performances espiraladas do tempo e da memória, enquanto afirmação da ancestralidade no aqui e agora.

Ao falar desse corpo enquanto performance que inscreve e grafa, na superfície da pele — profundidade última e primeira da existência —, uma cosmopercepção como manifestação de uma filosofia e de uma episteme das diásporas africanas, estou tratando diretamente daquele corpo enquanto linguagem pulsante, marcado por circuitos e ressonâncias, tal como propõe Leda Maria Martins ao afirmá-lo como aquilo que:

é composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo, película, intensidades e densidades, [pois esse corpo] é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas (Martins, 2022, p. 79).

A verdade é que ambas as caracterizações — “recurso metodológico” e “cinevivência” —, apesar do apreço que nutro pela segunda, dada sua contribuição epistemológica, poética e literária, se mostraram desnecessárias, ao

2. O uso das aspas, neste caso, indica diretamente a provisoriidade dessa caracterização, uma vez que, como será apresentado ao longo deste ensaio, o cinema deixa de ser um “recurso metodológico” a partir do momento em que é vivido, tanto por mim, enquanto pesquisador, quanto pelos quilombolas, enquanto sujeitos diretamente implicados na produção dos filmes.



menos na prática direta de produção cinematográfica com a comunidade. Isso porque, se, à primeira vista, o cinema representava, para mim, uma fonte de dados para minhas pesquisas (Gondim, 2018, 2021a, 2021b; Gondim; Miarka, 2018), para a comunidade ele assumia diversos sentidos, desde a possibilidade de se utilizar o cinema como recurso para reivindicações até, muitas vezes, ser apenas um espaço de recreação.

É em razão dessas múltiplas funções que o cinema pode assumir junto a comunidades tradicionais — neste caso, especialmente com as comunidades quilombolas onde venho desenvolvendo meus trabalhos — que proponho este ensaio. Com ele, busco entrelaçar diversão ou pura brincadeira com reivindicação e/ou recurso. Afinal, o que pode o cinema para e nas comunidades remanescentes de quilombo?

É importante esclarecer que, neste caso, não pretendo responder a esse questionamento com a intenção de esgotar as possibilidades de resposta. Meu objetivo é, talvez de maneira mais descritiva do que com qualquer pretensão epistemológica ou metodológica, explorar algumas situações que surgem e se manifestam na atividade de produzir cinema *nas* e *com* comunidades quilombolas.

### **“BRINCAR DE MARÉ” —** *ou modos de fabular uma imanência*

Em 2015, iniciei meu primeiro trabalho antropológico<sup>3</sup> com uma Comunidade Remanescente de Quilombo chamada Mandira, localizada no interior do estado de São Paulo, na região do Vale do Ribeira. Naquela época, também era membro de um coletivo de produção e estudos cinematográficos chamado Kino Olho, o qual realiza oficinas, debates, formações e filmes de interesse coletivo e pessoal dos membros. Mesmo que motivadas por interesses individuais, devo dizer que todas as atividades se tornavam sempre coletivas, afinal, todos participavam das equipes uns dos outros, desempenhando inúmeras funções.

Essa dinâmica, claro, foi sendo modificada ao longo da história do coletivo, pois os membros — mesmo que houvesse certa circularidade de pessoas interessadas no que o grupo estava propondo na cidade e nas redondezas — passaram a se especializar em suas áreas de interesse. Ainda assim, o Kino Olho, por força de seu fundador, preservava uma “identidade” (não gosto muito deste termo, embora me sirva para este momento do texto) pautada na ideia do que chamavam de “cinema caipira”. Em minha leitura, essa conceituação não se tratava de uma

3. Aqui, utilizo a noção de antropologia proposta pelo antropólogo Tim Ingold em suas diversas obras, ou seja, como um exercício de compreensão e estudo dos modos nos quais a vida se desdobra indefinidamente nas tramas do mundo (Ingold, 2015a, 2015b, 2019).

exotização do cotidiano interiorano, tampouco de uma alegoria deste, mas, antes, de uma tentativa de resistir à cristalização do cinema e de afirmar uma imagem viva e imanente, como um processo contínuo de invenção e de afirmação das existências mínimas do cotidiano.<sup>4</sup>

Ao chegar à comunidade, não tinha a intenção, ao menos imediata, de fazer da minha participação no Kino Olho um modo de produzir os dados da pesquisa — na época, de mestrado (Gondim, 2018). Eu possuía uma pergunta, a princípio simples, que basicamente questionava que vida acontecia na comunidade para além das categorias de identificação utilizadas no processo de titulação de suas terras.<sup>5</sup> Em outros termos, entre as categorias inventadas pelo Estado e por seus dispositivos de representação, interessava-me uma vida não representada, aquilo que pulsava enquanto imanência nos modos de viver, habitar e ser o próprio território.

Apesar de ter levado comigo uma câmera pessoal, alguns tablets, filmadoras e outras câmeras, minha pesquisa foi de fato invadida pela produção audiovisual apenas durante uma atividade na Escola EMEIF “Sítio Mandira”. Naquela ocasião, fui convocado a participar de um projeto denominado “Foca Mandira”, desenvolvido com as crianças da comunidade. Sim, até aquele momento, eu utilizava a câmera, os gravadores de voz e outros dispositivos apenas com o objetivo de realizar registros no âmbito de uma “etnografia”.<sup>6</sup> No entanto, foi a partir dessa atividade que a imagem, o som, enfim, tudo aquilo que veio a ser produzido pelos dispositivos audiovisuais, transformou o cinema em uma nova possibilidade: a de pensar o quilombo não mais apenas pelos olhos do pesquisador que se coloca atrás da câmera e/ou do gravador de voz, mas também pelos movimentos, gestos e interesses da própria comunidade.

Com câmeras e tablets nas mãos, as crianças mandiranas, brincando com os dispositivos, me revelavam uma outra comunidade — uma comunidade que ia além da simples representação e trazia consigo uma sensação viva. Enquanto as entrevistas com os adultos — no sentido mais amplo da palavra — ofereciam uma narrativa histórica e simbólica para tudo o que existia, as imagens e vídeos feitos pelas crianças mostravam um quilombo pulsante, movido pelo encontro e pela afecção. Por exemplo, enquanto os adultos falavam do Rio Mandira como um lugar que carrega a memória de sua ancestralidade, tecido a partir das histórias e vivências transmitidas entre as famílias, para as crianças ele era apenas “o rio que leva até a casa do meu amigo”. Não se trata de desconsiderar a narrativa histórica, mas de acolher outras formas de expressar a comunidade, que, muitas vezes, não pode ser contada de uma única perspectiva. Em outras palavras, naquele instante, as imagens criadas pelas crianças mandiranas permitiam vivenciar a comunidade sob o prisma de um multiperspectivismo, que é próprio da experiência daquele território.

4. Por meio do site do coletivo, é possível obter mais informações sobre os projetos, ações e atuações do Kino Olho. Disponível em: <https://kinoolho.com.br/>.

5. Fiz este questionamento no início de 2015, enquanto estudava os arquivos das Comunidades Remanescentes de Quilombo de São Paulo. Essa pergunta surgiu porque, no Brasil, a identificação e o reconhecimento de uma Comunidade Remanescente de Quilombo são pautados pela produção de um relatório técnico-antropológico que articula as práticas culturais dessas comunidades em cinco categorias, estabelecidas pelo manual de aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais, com base no Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. São elas: 1) Celebrações; 2) Edificações; 3) Formas de Expressão; 4) Lugares; e 5) Ofícios e Modos de Fazer. Na primeira categoria, estão incluídas as festas comunitárias, sejam elas religiosas ou não. A segunda abrange as edificações importantes para a existência de bens culturais, como igrejas, centros comunitários e casas de farinha. A terceira contempla as danças, as brincadeiras, entre outras manifestações. A quarta refere-se aos bens culturais ligados ao território, como rios, cachoeiras, portos e caminhos históricos. A quinta engloba os saberes produzidos para a manutenção da vida cotidiana, como a caça, a pesca, o trabalho agrícola, a construção de canoas e a fabricação de artefatos e objetos domésticos.

6. Sabemos que, hoje, existem diversos modos de conceber a etnografia enquanto prática metodológica (Castro, 2017; Favret-Saada, 1977; Ingold, 2019). Ainda assim, recorro a esse termo — talvez por falta de outro que melhor captasse o que pretendo expressar — em seu sentido mais primeiro: o de registro de dados.



Foi nesse jogo, “quase” recreativo, que percebi, pela primeira vez, um gesto que viria a se tornar uma cena fundamental para o primeiro curta-metragem produzido junto à comunidade, *DisTempo* (2021). Em uma das imagens gravadas pelas crianças, quando o dispositivo se tornava desinteressante, ouço ao fundo, enquanto a câmera filma o céu azul da comunidade, as vozes das crianças gritando (à medida que se afastam do dispositivo): “vamos brincar de maré”. Naquele momento, aquilo parecia, para mim, apenas uma “dispersão” em relação ao objetivo do projeto, que era produzir imagens da comunidade. No entanto, ao longo do tempo em que vivi no Mandira, as vozes dizendo “vamos brincar de maré” começaram a ressoar cada vez mais em minha mente. Afinal, o que significava, de fato, “brincar de maré”?

Não é uma prática comum, ao menos no Mandira, que as crianças vão para o mangue, onde seus pais — hoje, majoritariamente os homens — trabalham na extração da ostra. “Brincar de maré”, portanto, é uma forma com a qual as crianças fabulam o mangue e a maré, inventando suas existências, seus movimentos e suas movimentações. Afinal, é frequente, ao chegar na comunidade, perguntar: “onde está fulano?”, e a resposta ser: “está pra maré”. Assim, a brincadeira das crianças se revela como uma maneira de inventar esse espaço de contingência entre a infância e a vida adulta, o que, para mim, confere um sentido circular à resposta de um adulto quando questionado sobre como aprendeu a andar no mangue — sem um ponto de referência, mas com a destreza com que o fazia. De repente, sua resposta foi: “não sei... só sei que um dia estava aqui com meus pais e já sabia como andar”. Ou seja, minha hipótese, exposta em algumas de minhas produções (Gondim, 2020, 2021a; Gondim; Miarka, 2018), é que o “brincar de maré” — ainda que ausentes as marés, o mangue e toda a materialidade que evoca a expressão “está pra maré” — representa uma iniciação para um aprender que ocorre no exercício de habitar uma fabulação enquanto território existencial.

O aprender, neste caso, não se revela como uma atividade cognitiva atrelada ao ensino ou a alguém que ensina, representando a ideia de conhecimentos transmitidos de geração em geração. Mais do que isso, o aprender se manifesta como um exercício de invenção e experimentação, em que uma ontologia relacional — para usar um termo de Viveiros de Castro (2009) — se afirma como expressão concreta de existência, tanto dos sujeitos quanto das coisas.

Em outros termos, o “brincar de maré”, evocado nas brincadeiras das crianças, é também um “está pra maré”, enunciado nas respostas dos adultos quando questionados sobre onde os outros estavam, revelando, assim, modos singulares de habitar uma territorialidade e, mais do que isso, de afirmar-se como o próprio território. Afinal, ambas as práticas são perspectivas de ser a própria terra, tal como afirma Chico Mandira<sup>7</sup> no início de uma de nossas entrevistas:

7. Chico Mandira, como gosta de ser chamado, ou Francisco de Sales Coutinho Mandira, é pescador e contador de histórias do quilombo.

— Meu nome é Francisco de Sales Coutinho Mandira. Todo mundo me conhece como Chico Mandira. Mandira é o nome da terra. (*Dados de campo*).

Nessa direção, a fabulação apresentada pelas crianças na imagem que fixava o céu da comunidade, enquanto suas vozes se tornavam distantes na busca pelo lugar apropriado para brincar de maré, é um modo perspectivista de confundir identidade e território como figuras permanentes do devir. Isso implica, portanto, que é por meio dessa fabulação — embora possa parecer um “salto narrativo” neste texto —, presente tanto nos modos como os mandiranos narram suas histórias quanto na maneira como as crianças inventam a comunidade, seja a partir dos recursos audiovisuais ou por meio de suas brincadeiras, que se opera a recusa de uma narrativa fundada na falta ou na subalternidade, tão cara aos discursos coloniais ainda em curso.

Mais do que isso, é por meio dessa fabulação que as comunidades quilombolas contemporâneas inventam outros passados e futuros. Isso porque elas mobilizam a fabulação como um território *de* (e *em*) disputa na própria economia política da vida.<sup>8</sup> Em outros termos, se estamos falando de cinevivência enquanto um modo de pesquisa que busca uma imagem que vem antes da palavra (o que pretendo abordar na próxima seção), o quilombo a efetua por meio da ocupação de uma estética — modos de narrar e viver o espaço que desordenam as cartografias oficiais do tempo e do pertencimento — e de uma política que inventa possibilidades onde antes havia captura e desenha territórios onde se impunham exílios.

... & ...

Antes de iniciar a seção seguinte, como mencionado no parágrafo anterior, apresento nas próximas páginas o que optei por chamar de *notas visuais ou entre olhares*. Trata-se de uma forma de dar sentido a algumas expressões do campo aqui utilizadas, ao mesmo tempo que se altera a perspectiva do olhar diante destas diversas páginas escritas, nas quais tanto a imagem quanto o cinema, em contextos de Comunidades Remanescentes de Quilombo, são assumidos como práticas de produção de pesquisa. As imagens, assim, em oposição à função meramente ilustrativa ou representativa, tornam-se modos de experimentar o quilombo como um mundo vivo, complexo e interconectado. Em outros termos, espera-se que as imagens possam flutuar como se estivessem no espaço de uma exposição, evidenciando a contingência entre palavra, território e a dinâmica da vida quilombola.<sup>9</sup>

8. Além do exposto nos parágrafos anteriores, a fabulação é compreendida aqui como uma prática epistêmica que não pretende substituir o registro histórico ou antropológico por algum tipo de invenção chamada de ficcional, mas, em vez disto, pretende tencioná-la como um gesto de criação que atualiza a potência dos corpos na enunciação de uma imanência, que é a própria vida (Deleuze, 2002). Contudo, é importante reconhecer o risco de que a fabulação — se desarticulada de seu compromisso ético com a imanência — possa ser interpretada como mera alegoria ou exotização do real. Por isso, nesta proposta, a fabulação é mobilizada como algo que resiste à representação e reafirma uma experiência como processo contínuo de invenção e de afirmação da existência.

9. Gostaria de agradecer, aqui, à artista visual Clara Belchior, que trabalhou arduamente comigo na curadoria de todas as imagens apresentadas nas rupturas geradas pelas notas visuais ou entre olhares. Ademais, ressalto que algumas dessas imagens compuseram os ensaios fotográficos que integraram as “encruzilhadas” do meu trabalho de tese de doutorado, mas aqui são apresentadas a partir de outras considerações, tanto epistemológicas quanto metodológicas (Gondim, 2021b).



Figura 1. “Tá pra maré” não é qualquer hora. É preciso estar atento à lua no entardecer e ao dia no amanhecer. Há dias que a maré está muito cheia e todos precisam retornar para suas casas. As canoas ou barcos ficam no “porto da maré”. Ao chegarem, algumas poucas palavras são trocadas entre aqueles que ali já estão: geralmente sobre a maré. Então, desamarram suas canoas ou barcos e, se a maré estiver bastante baixa, os arrastam pelo “braço do mar” até uma região mais funda, seja para remar ou para fazer funcionar o motor. A maré abaixa e sobe, depende sempre do tempo. Portanto, é necessária atenção quando se está mangue adentro.



Figura 2. Um pedaço de foice é o objeto técnico utilizado por todos os mandiranos para extrair a ostra. Encostam à beira do manguezal, amarram suas canoas ou barcos e saem ao encontro da ostra. O remo é uma prática do corpo, onde as crianças são iniciadas em uma brincadeira denominada: “brincar de maré”. Nesta brincadeira, o remo é o movimento que as crianças fazem com seus braços e corpos, imaginando a maré.





Figura 3. O movimento no manguezal é ligeiro, não pode dar tempo para a maré subir. É preciso ser "conforme" a maré.

## “NÃO SABE QUE TEM QUE ACORDAR CEDO” —

*ou modos do cinema reivindicar um direito*

Apesar de o cinema ter atravessado minhas pesquisas a partir da experiência com as crianças, revelando uma ruptura com meu projeto inicial, tal como a antropóloga Jeanne Favret-Saada vivenciou ao ser instada a se perder de seu projeto antropológico com uma comunidade de feiticeiros no Bocage, oeste da França, ao ser enfeitada pelo seu suposto “objeto” de pesquisa (Favret-Saada, 1977; 2009), foi somente em 2017 e 2018 que fui convocado pela comunidade a utilizar o cinema como recurso de denúncia e reivindicação.

Naquela época, a prefeitura da cidade orquestrou uma manobra política: sob o pretexto de uma reforma necessária e emergente, encerrou as atividades da escola. Passado o tempo em que as obras deveriam ter ocorrido, e percebendo que haviam sido ludibriados, os moradores da comunidade mobilizaram-se para reivindicar, pelas vias jurídicas, a presença da EMEIF “Sítio Mandira” — escola onde todos os pais e avós haviam estudado, muito antes mesmo da obrigatoriedade de uma modalidade de educação específica para comunidades quilombolas.<sup>10</sup>

Então, em diálogo com um procurador aliado, a comunidade moveu um processo contra a prefeitura, denunciando o fechamento arbitrário da escola — medida que obrigava as crianças a longos deslocamentos até uma escola municipal distante do território mandirano, alterando os ritmos, os tempos e a tessitura da vida cotidiana no Mandira. Nesse contexto, fui convocado pela comunidade a produzir um documentário que expressasse a importância histórica, social e afetiva que a escola guardava na e para a comunidade.

De súbito, procurei mobilizar todas as formações às quais tive acesso enquanto membro do Kino Olho, começando pela construção de um roteiro que entrelaçasse a reivindicação política pela retomada das atividades da escola com a dimensão estética de sua importância histórica e cosmológica.

Embora o roteiro tenha sido previamente elaborado e discutido junto à equipe de produção do curta-metragem, ele foi completamente alterado pelos mandiranos, em um movimento que garantia, em primeiro lugar, que o filme expressasse aquilo que eles desejavam reivindicar e, em segundo, que não fossem apenas coadjuvantes no processo de produção, mas sujeitos efetivos *da* e *na* criação. Em outros termos, a alteração do roteiro — recebida com certa surpresa pela equipe, dado o esforço de organização dos diretores de produção, som, fotografia etc. em torno da proposta inicial — representava uma tomada do cinema como território de ação da comunidade. Não se tratava

10. Para melhor compreender as legislações que estabelecem a modalidade de “educação escolar quilombola”, bem como suas tensões entre o que se entende por escola, currículo e território, sugiro os textos de Carril (2017), Custódio e Foster (2019) e Miranda (2012).

de uma disputa por uma posição na produção do filme, mas de uma territorialização daquele espaço enquanto lugar de afirmação de uma estética política quilombola.

Isso me lembra de quando, recentemente, propus a um conjunto de comunidades quilombolas em distintos estados brasileiros o projeto de produção de documentários que pudessem apresentar o quilombo brasileiro para um público anglófono.<sup>11</sup> À primeira vista, todas as comunidades aceitaram participar do projeto, porém, durante as atividades de campo — entre reuniões com os líderes quilombolas e, em outros casos, rituais específicos de algumas comunidades — expressaram seu completo interesse na proposta, desde que o cinema não fosse entendido como “um produto”, mas como um *recurso*. Nesse momento, uma líder de uma das comunidades participantes disse:

— O recurso que queremos não é financeiro, embora esse também seja importante, mas a possibilidade de que o projeto continue, independente de você estar ou não na comunidade, ou seja, que ele continue com nossos jovens, fazendo do audiovisual uma maneira com a qual podemos expressar nossas cosmologias e reivindicar nossos direitos. (*Dados de campo*)

O projeto, inicialmente estruturado para a produção de documentários em diversas comunidades quilombolas com uma grande equipe de profissionais do cinema, foi radicalmente transformado. Ele passou a incorporar experimentações cinematográficas, com membros das comunidades participando ativamente da equipe, como diretores, roteiristas, fotógrafos, entre outros. Nessa perspectiva, tanto na produção do curta-metragem *DisTempo*,<sup>12</sup> que reivindicava a reabertura das atividades escolares na comunidade, quanto neste projeto atual (ainda em execução), o cinema deixa de ser uma ferramenta de espetacularização ou uma descrição externa da vida quilombola. Em vez disso, converte-se em um espaço a ser ocupado, no qual a fabulação se tornou território de disputa e expressão de uma estética e política da vida. A reivindicação de direitos, neste caso, não se limita a demandas sociais como o acesso à educação ou a resolução de emergências, mas se amplia para a ocupação da própria existência, seus olhares e formas de transformar a realidade em linguagem e expressão.

Ao apropriar-se do cinema e do audiovisual como recursos de afirmação, a comunidade não apenas responde aos desafios impostos pelo contexto externo e pelas dinâmicas sócio-políticas que a atravessam, mas também cria um campo de ação em que memória, ancestralidade e território se entrelaçam na produção de um povoamento e na construção de modos de habitar o espaço. Nesse movimento, o cinema não é representação, sequer registro

11. Trata-se do projeto Wor(l)ding Quilombo, financiado pela British Academy, por meio do prêmio ODA – International Interdisciplinary Research Projects 2024.

12. Convido o leitor, após este parágrafo, a assistir ao curta-metragem produzido em conjunto com a reivindicação pela reabertura da escola EMEIF “Sítio Mandira”. Disponível em: <https://x.gd/Ktkyl>.



de pesquisa, mas um meio de ação e expressão, que ganha corpo e se faz corpo em um processo espiralado, como Leda Maria Martins descreve em suas poéticas do tempo espiralar (Martins, 2022).

Considerando o cinema como um recurso a ser ocupado enquanto direito, observa-se que as comunidades quilombolas buscam enunciar uma história sustentada no corpo-vivo de suas experiências, tanto na comunidade quanto da comunidade, como uma afirmação de si mesmas e como modo de ser, existir e habitar (n)o vestígio (Sharpe, 2023). Nesse contexto, ao articular essa concepção com a proposta de Christina Sharpe sobre os arquivos negros nas diásporas, é fundamental destacar que, ao ser, existir e habitar (n)o vestígio, os quilombolas provocam uma disgrafia na ortografia cinematográfica que vai além da imagem enquanto mera representação da realidade. Em vez disso, eles se enunciam como corpo-tela (Martins, 2022) de uma imagem contínua à terra, onde memória, ancestralidade e imagem se entrelaçam, configurando uma expressão de imanência.



Figura 4. Disseram que precisa de reparos, pois pode não aguentar as chuvas. Uma pequena “fresta” é passagem para as estripulias da “criança”.

Uma ancestralidade irrompe pelos portões de uma infância partilhada..

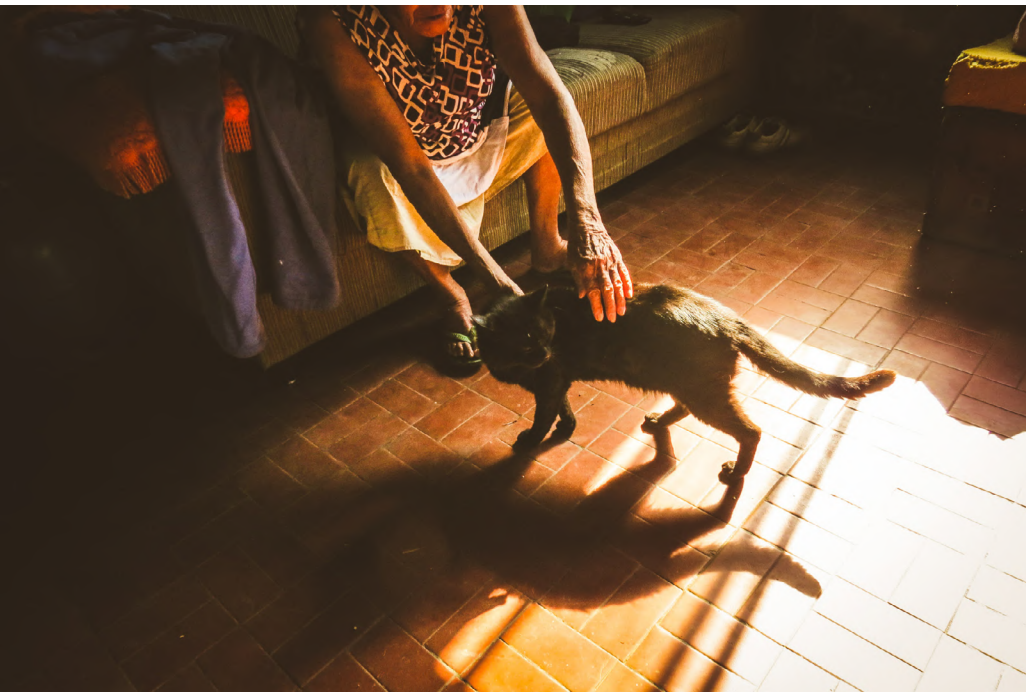


Figura 5. Com câmeras nas mãos, as crianças transitam entre temporalidades contíguas, imersas na materialidade da existência quilombola. Os objetos de produção de imagem não apenas capturam uma ocupação, mas são, eles mesmos, um território a ser ocupado.



## “PORQUE É NEGRA NÃO TEM NOME” —

*ou modos de afirmar uma ancestralidade imanente*

A experiência de produção cinematográfica com o quilombo do Mandira não apenas transitou entre a brincadeira e a reivindicação de direitos públicos, mas também entre a recreação e a afirmação interna de movimentos de invenção de sujeitos de direito no interior das dinâmicas da própria comunidade. É o caso, por exemplo, do desenvolvimento do projeto Artes(an)Ato: Coletivo de Mulheres Artesãs e Costureiras do Mandira, financiado pelo Programa de Ação Cultural (ProAC) do estado de São Paulo.

Este projeto, cujo objetivo principal era a produção de um curta-metragem com as mulheres do quilombo, teve início, em 2021, a partir de uma provocação feita por uma delas, que questionou: por que não propor a realização de um filme apenas com a “mulherada”<sup>13</sup> da comunidade?

Partindo dessa provocação, e inspirados pela reflexão de Beatriz Nascimento (2018), que nos alerta para o fato de que as histórias dos quilombos são, majoritariamente, contadas a partir da figura de um homem — projetado como “guerreiro, forte e inteligente” —, lançamos a seguinte questão: como seria narrar a história do Mandira a partir das mulheres?

Embora não houvesse registros históricos ou cartoriais de uma mulher ancestral no Mandira — apenas a memória de João Vicente Mandira, filho bastardo do senhor de terras com uma de suas escravizadas (Mandira, 2013; Turatti, 2002) —, a ausência de documentação não impediu que as mulheres quilombolas fabulassem a existência dessa personagem feminina, que foi denominada no curta-metragem de Mandirana. No entanto, tal fabulação, longe de ser expressão de uma falta ou de uma subalternidade, constituiu-se como invenção afirmativa. Ao criar a figura da Mandirana, as mulheres do Mandira materializaram-na a partir de suas próprias vivências — lavando roupas nas pedras da cachoeira, atuando como parteira, parindo seus filhos, realizando os ritos de resguardo, trabalhando no manguelal e na pesca —, compondo, assim, o corpo-imagem de uma ancestralidade viva.

Em outras palavras, a ancestralidade figurou-se como película e superfície de uma disgrafia da “história oficial” do quilombo. Não como forma de comprometer a narrativa partilhada nos laudos antropológicos, nem de produzir uma história “falsa”, mas, antes, como um exercício de inscrever uma figura ancestral como corpo-imagem das

13. Expressão utilizada pelos mandiranos para falar do conjunto de mulheres, assim como “criançaada”.

experiências vividas no presente. Dona Irene, uma das artesãs e costureiras do quilombo, afirmou que imaginavam essa mulher “na figura” de sua mãe e, muitas vezes, de si mesma — não como representação imaginária do passado, mas como evocação imanente da memória, no exercício contínuo de afirmação da existência.

Na construção das cenas do *Artes(an)Ato*, as mulheres elaboraram cenários que articularam momentos de delicadeza — como o cuidado com a aparência para a sessão de fotografias stills —, de riso, diversão, medo e afirmação política de si mesmas na construção do Coletivo de Mulheres Artesãs e Costureiras do Mandira. Em uma das cenas, atravessada por gargalhadas, as mulheres reunidas na cozinha tensionam sagrado e profano ao comentar, entre risos, que a ostra “é mole demais para se colocar na boca”, revelando a potência da sexualidade e da vida no cotidiano da alimentação.

Do mesmo modo, ao decidirem incluir uma cena em que jogavam futebol sob uma intensa chuva, suas risadas povoaram o campo de modo a dissolver qualquer interpretação de desafio ou afronta ao masculino. Isso porque não se tratava de comparação ou superação; mas mais da celebração de um excesso: fazer gols, escorregar na lama, dividir o campo com os cachorros que corriam atrás da bola. Isto não significa, obviamente, uma romantização de certo lugar do feminino neste quilombo, mas, antes, a afirmação de uma potência que escapa às categorizações que fixam papéis pré-estabelecidos (inclusive no próprio interior da comunidade, e elas estavam tensionando essa imagem também). Trata-se da expressão de um feminino que não se reduz a uma identidade ou a uma posição estática e representacional, mas a um desdobramento de modos de viver, rir, jogar e resistir, os quais são tecidos no cotidiano e na pele de um corpo-tela. Em síntese, trata-se de um feminino que não se define pela oposição binária, mas que afirma sua própria exuberância enquanto capacidade de invenção e de caligrafia rítmica no e do mundo, por entre a lama, o riso e a torrencial chuva.

O filme, portanto, provocado pela inquietação de Rosana — que exigia que a “mulherada” tivesse seu filme —, não expressa um corpo-imagem carente ou subordinado. Longe das hierarquias que a racionalidade colonial nos impõe, ele é a afirmação de uma imagem exorbitante, que fez do cinema um território para a ocupação afirmativa de uma imanência diversal. Neste caso, o cinema enquanto documento, arquivo e registro transcende a função de espelho do passado, pois projeta-se como espiral ética, estética e política de um pergaminho vivo, incessantemente reescrito e reencenado que enrola e desenrola, registros cotidianos de uma vida.



Figura 6: Fotografia Still produzida durante a gravação do curta-metragem, sob as lentes da fotógrafa Daisy Serena.

## CINEMA COMO TERRITÓRIO —

*ocupar, disputar e viver (uma imagem)*

Ao longo da escrita deste texto, talvez eu tenha deixado apenas insinuada a discussão que sustenta sua hipótese central: a de que o cinema, em contextos de comunidades tradicionais — neste caso, especificamente comunidades quilombolas —, não se reduz a um recurso audiovisual ou a um dispositivo de entretenimento, mas configura um território a ser ocupado e disputado. Essa ocupação e disputa não se limitam à esfera da reivindicação política, mas se estendem ao direito e ao deleite de inscrever-se no visível: estar em uma imagem, habitar uma tela, projetar-se como forma e presença. Trata-se, assim, de disputar não apenas o espaço de representação, mas a própria possibilidade de imaginar e ser imaginado.

É verdade que omito — ou, ao menos, deixo em segundo plano — uma perspectiva que permitiria ao leitor me situar de forma mais distanciada, especialmente por meio da presença mais explícita de referências bibliográficas que discutem o uso do cinema junto a comunidades tradicionais. Afinal, recorrer ao cinema como meio de produção de dados de pesquisa já implica, por si só, uma escolha orientada por interesses epistemológicos e metodológicos específicos. Essa ausência de pretensão epistemológica declarada no início deste ensaio corresponde a uma opção metodológica que privilegia a imersão e o diálogo com a produção cinematográfica na comunidade, sem se prender a enquadramentos teóricos rígidos.

Entretanto, seja em minha participação no Kino Olho, seja nas práticas cinematográficas desenvolvidas ao longo desses anos em comunidades quilombolas, a compreensão da imagem como um conceito multiperspectivista (Senra, 2011) — capaz de acolher, sob a superfície da tela, trajetórias inscritas na cosmologia, na territorialidade e em tantas outras dimensões — revela meu interesse em assumir o cinema como prática de pesquisa. Por meio dele, acredito ser possível pensar o espaço, a terra e o território não como entidades a serem definidas, mas como expressões das variações infinitas do tempo no espaço (Deleuze, 2016).

Em outros termos, ao afirmar o cinema como território, não desejo reduzi-lo a um mero espaço de representação — política ou identitária —, mas concebê-lo, sobretudo, como a conquista de uma variação de pontos de vista sobre si e sobre o mundo (Deleuze, 1968). Ocupar, disputar e viver uma imagem constitui, assim, uma reivindicação da imanência, entendida não como abstração filosófica, mas como experiência concreta de existir no e com

o mundo. Nesse sentido, o cinema não apenas registra ou projeta imagens: ele instaura encontros que atravessam memórias, gestos e modos de habitar a terra, onde os sentidos não precedem a relação dos sujeitos com o mundo, mas, antes, são extraídos dessa relação (Martins, 2023). Cada enquadramento, cada movimento de câmera, cada escolha de montagem integra um gesto coletivo de autoinscrição, no qual a própria comunidade fabrica, negocia e reinventa os modos pelos quais deseja ser vista — e, sobretudo, deseja se ver.

A ideia de “Cinema Caipira”, comentada brevemente no início deste texto ao apresentar o Kino Olho, foi amplamente assumida não apenas nas produções com o Mandira, mas também em diversos projetos do coletivo. Naquele período, em que a maior parte dos filmes era protagonizada por “não-atores”, a compreensão de que o cinema — da produção à montagem e exibição — constituía um espaço de negociação entre quem produzia e quem participava era vivida de forma imanente. Os roteiros nasciam do desejo de transformar um acontecimento da comunidade, do bairro ou de uma pessoa em cenas; e, desde essa gênese até a finalização, tudo se desenrolava em um processo contínuo de negociação sobre o direito e o modo de ocupar a imagem, tanto por parte de quem dirigia quanto daqueles que tinham suas vidas filmadas.

Não foi diferente em todas as experiências aqui descritas — seja com o Mandira, seja nas que vêm sendo desenvolvidas em outras comunidades quilombolas no estado do Rio de Janeiro e em diversas regiões do Brasil. Isso porque o próprio exercício de fazer cinema em comunidade estabelece um jogo de disputas que envolve, necessariamente, tanto o modo como aqueles que produzem desejam operar com a imagem e o som — transformando em cenas conceitos e temas que lhes interessam — quanto o modo como as comunidades se apropriam desse dispositivo, seja para reivindicar um direito político-social, seja simplesmente para se ver projetada na tela, no interior de seu próprio território. O que ocorre, nesse processo, é a ação incessante de uma imagem sobre a outra, tanto a de quem produz quanto a de quem protagoniza a produção. Elas agem e reagem entre si, afinal, “uma imagem nunca está só. [Pois] o que conta é a relação entre imagens” (Deleuze, 2013, p. 71).

É nessa dinâmica multiperspectivista que emerge o cinema em contextos de imersão antropológica como os aqui descritos, onde a imagem se torna um lugar de disputa, na medida em que se abre como possibilidade para expressar uma multiplicidade de pontos de vista. Esses pontos de vista, nesse caso, não correspondem a entidades autônomas sobre um fundo estático ou uma realidade pré-estabelecida, mas, ao contrário, emergem a partir de um conjunto de relações. Ao ocupar uma imagem, o sujeito vivencia uma experiência de inadequação que se desdobra em uma multiplicidade de imagens (ou aparências).



Portanto, ocupar e disputar uma imagem, nesse sentido, não se reduz à reivindicação de visibilidade diante de um olhar externo, mas instaura um campo de presença onde os próprios marcos de percepção e sensibilidade são reconfigurados (Martins, 2022). O cinema deixa, assim, de servir à confirmação de identidades previamente dadas para se tornar um espaço de invenção de novas formas de aparecer — formas que escapam às categorias fixas e, muitas vezes, às expectativas exotizantes ou estereotipadas de quem assiste. Ao transformar a câmera em extensão do corpo coletivo e a montagem em respiração compartilhada, a comunidade faz do ato de filmar um exercício de territorialização, no qual as fronteiras entre arte, vida e pesquisa se tornam porosas. Assim, cinema e território se confundem porque são, em seu exercício, relacionais.

## REFERÊNCIAS

- CARRIL, Lourdes de Fátima Bezerra. "Os desafios da educação quilombola no Brasil: o território como contexto e texto". *Revista Brasileira de Educação*, v. 22, n. 69, jun. 2017, p. 539-564.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris: PUF, 2009.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CUSTÓDIO, Elivaldo Serrão; FOSTER, Eugénia da Luz Silva. "Educação escolar quilombola no Brasil: uma análise sobre os materiais didáticos produzidos pelos sistemas estaduais de ensino". *Educar em Revista*, v. 35, n. 74, 2019, p. 193-211.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. *Educação & Realidade*, v. 27, n. 2, 2002, p. 10-18.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Carlos: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2016.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Éditions Gallimard, 1977.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Désorceler*. Paris: Éditions de l'Olivier, 2009.
- GONDIM, Diego de Matos. *Ribeiras de Vales ...e experimentações e grafias e espaços e quilombolas e...* Dissertação de Mestrado em Educação Matemática, UNESP, 2018.

- GONDIM, Diego de Matos. O trabalho de campo na/para/com Etnomatemática como possibilidade de uma pesquisa afecção: potências do devir. *Bolema: Boletim de Educação Matemática*, v. 34, n. 68, 2020, p. 1077-1104.
- GONDIM, Diego de Matos. Gestografias: expressões das diferenças. In: JARDIM, Alex Faviano Correia; OLIVEIRA, Adhemar Santos de; DIAS, Paulo Henrique (eds.). *Pensar Deleuze: 50 anos da publicação da obra diferença e repetição*. Curitiba: Appris, 2021a. p. 63-75.
- GONDIM, Diego de Matos. *Manifestos Quilombolas: desta terra, nesta terra, para esta terra*. Tese de Doutorado em Educação Matemática e em Filosofia, UNESP; Université Paris 8: Vincennes Saint-Denis, 2021b.
- GONDIM, Diego de Matos; MIARKA, Roger. Pensar com corpo como pensar com espaço: aforismos imagéticos que afirmam um aprender por trilhas. *Educação Matemática e Revista*, v. 23, 2018, p. 169-183.
- INGOLD, Tim. *The life of lines*. New York: Routledge, 2015a.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015b.
- INGOLD, Tim. *Faire Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*. Tradução de Hervé Gosselin e Hicham-Stéphane Afeissa. 3. ed. Paris: Éditions Dehors, 2019.
- MANDIRA, Francisco de Sales Coutinho. *Histórias do Quilombo do Mandira*. 2013. Disponível em: <https://x.gd/R1NCx>. Acesso em: 24 de setembro de 2019.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- MIRANDA, Shirley Aparecida de. "Educação escolar quilombola em Minas Gerais: entre ausências e emergências". *Revista Brasileira de Educação*, v. 17, n. 50, 2012, p. 369-383.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição*. São Paulo: Diáspora Africana; Editora Filhos da África, 2018.
- SENRA, Stella. "Conversações em Watoriki". *Caderno de Subjetividades*, v. 8, n. 13, 2011, p. 55-77.
- SHARPE, Christina. *No vestígio: negritude e existência*. Tradução de Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- TURATTI, Maria Cecília Manzoli. *Relatório técnico-científico sobre os remanescentes da Comunidade de Quilombo Mandira/Cananéia-SP*. Instituto de Terras do Estado de São Paulo (ITESP), 2002.

#### DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

#### CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

#### EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

#### ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

#### DADOS EDITORIAIS

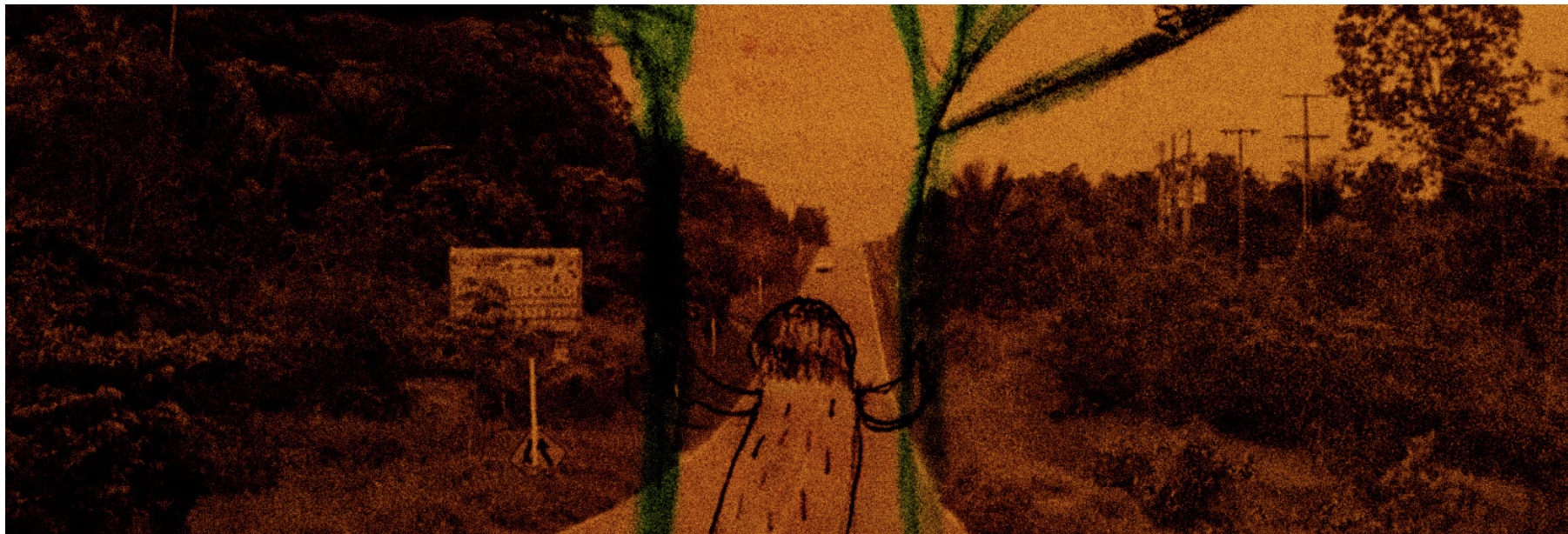
Recebido em 28/04/2025

Aprovado em 16/12/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



## POÉTICA DO RASTRO, TRAÇO DO TESTEMUNHO: O REEMPREGO DOS MATERIAIS DE ARQUIVO NO FILME APIYEMIYEKÎ?<sup>1</sup>

*THE REUSE OF ARCHIVAL MATERIALS IN THE FILM APIYEMIYEKÎ?*

**ANA GALIZIA<sup>2</sup>**

1. Texto escrito a partir da dissertação de Ana Galizia, com orientação de Anita Leandro, no PPGCOM-UFRJ. A pesquisa de mestrado foi financiada pela CAPES. As contribuições dos membros das bancas de qualificação e defesa, André Brasil e Patrícia Machado, foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho.

2. Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com graduação em Cinema e Audiovisual pela UFF. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9434-9436?lang=en>.

**RESUMO** Este texto trata da retomada de um acervo de desenhos feitos por indígenas Waimiri-Atroari no documentário *Apiyemiyekî?* (Ana Vaz, 2019). Por meio de uma análise histórica e estética, busca-se revelar como esses desenhos, produzidos no âmbito da prática política e pedagógica do casal de militantes indigenistas Egydio e Doroti Schwade, surgem no filme como testemunhos do genocídio dos Waimiri-Atroari, exterminados durante a ditadura militar brasileira (1964-1985).

**PALAVRAS-CHAVE** Documentário; arquivo; testemunho; Waimiri-Atroari.

**ABSTRACT** This essay concerns the reuse of a collection of drawings made by Waimiri-Atroari indigenous people in the documentary *Apiyemiyekî?* (Ana Vaz, 2019). Through a historical and aesthetic analysis, the aim is to reveal how these drawings, produced within the political and educational practice of the activist couple Egydio and Doroti Schwade, emerge in the film as testimonies of the genocide of the Waimiri-Atroari, exterminated during the Brazilian military dictatorship (1964-1985).

**KEYWORDS** Documentary; archive; testimony; Waimiri-Atroari.



## INTRODUÇÃO

*Apiyemiyekî?* (2019) é um documentário em média-metragem feito por Ana Vaz, realizadora brasileira. Construído a partir do encontro com um acervo de desenhos feitos por indígenas Waimiri-Atroari, o filme revisita um dos mais violentos massacres cometidos pelo Estado brasileiro no período da ditadura militar (1964-1985). Foi constatado que mais de dois mil indígenas desse povo morreram na década de 1970, quando se deu a construção da rodovia BR-174, que atravessou o território indígena localizado na região amazônica.<sup>3</sup> Na medida em que a história de um lugar se mistura à sua paisagem, e o genocídio dos Waimiri-Atroari está atrelado à invasão de suas terras, de que forma *Apiyemiyekî?* conta essa história? Como os desenhos feitos pelos indígenas foram incorporados à estrutura do filme?

Os desenhos foram produzidos em uma aldeia Waimiri-Atroari ao longo da experiência de alfabetização bilíngue coordenada pelos militantes indigenistas Egydio Schwade e Doroti Müller Schwade, entre 1985 e 1986. Inicialmente, a feitura dos desenhos foi proposta como uma forma de troca entre os indígenas e os educadores não indígenas, e se revelou, por fim, como um testemunho de violências sofridas por esse povo ao longo da década precedente. Os Schwade foram os responsáveis pela guarda e preservação dos desenhos, assim como de outros materiais coletados no período em que trabalharam com os Waimiri-Atroari. Em 2012, no contexto da Comissão Nacional da Verdade (CNV), Egydio se envolveu na coordenação do Comitê Estadual de Direito à Verdade, à Memória e à Justiça do Amazonas.<sup>4</sup> A partir de materiais coletados em pesquisa prévia e dos desenhos dos indígenas, os crimes praticados pela ditadura militar contra os Waimiri-Atroari basearam a escrita do primeiro relatório do comitê, intitulado *1.º Relatório da Comissão Estadual da Verdade: O genocídio do povo Waimiri-Atroari* (Schwade; Braga Reis, 2012). Esse relatório foi apresentado à Ana Vaz no contexto da exposição *Meta-arquivo 1964-1985: espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura*,<sup>5</sup> na qual a realizadora foi umas das convidadas, dentre um grupo maior de artistas, a desenvolver um trabalho a partir da documentação arquivada sobre o regime militar. Foi a partir da leitura desse relatório que Vaz iniciou a realização de *Apiyemiyekî?*.

Em filmagens atuais, Ana Vaz registrou prédios e esculturas da Praça dos Três Poderes e do Eixo Monumental em Brasília. Ela também filmou seu trajeto para ir ao encontro de Egydio, que vive e trabalha em Presidente Figueiredo (AM). Ao chegar em Manaus (AM) e descobrir que a estrada que a levaria ao seu destino era a mesma que tinha provocado as atrocidades manifestadas nos materiais guardados no arquivo que visitaria, Vaz decidiu filmar seu percurso pela BR-174, em meio a Floresta Amazônica. Nessas filmagens, Vaz também registrou o es-

3. O território tradicional Waimiri-Atroari se encontra entre o norte do estado do Amazonas e o sul do estado de Roraima.

4. Diferentemente da maioria dos estados que tiveram seções estaduais da CNV também nomeadas como "Comissões", no Amazonas, as reuniões que investigaram a questão Waimiri-Atroari, sob coordenação de Egydio Schwade e Wilson C. Braga Reis, foram nomeadas como "Comitê".

5. Sesc Belenzinho, São Paulo, 2019, curadoria de Ana Pato em parceria com o Memorial da Resistência de São Paulo.

paço do arquivo, os desenhos e um rio próximo dali, o Urubuí, que corre paralelo à rodovia. Nessa mesma visita, a realizadora gravou o depoimento oral de Egydio, no qual ele rememora a experiência de produção dos desenhos dos Waimiri-Atroari. Conjugando memória histórica e experimentação de linguagem, o filme apresenta os desenhos de maneira articulada a imagens filmadas por Vaz e uma faixa sonora composta por um relato oral, sons ambientes, trilha musical e canto indígena. Este texto se dedica a refletir sobre o tratamento dos desenhos dos Waimiri-Atroari no filme, enfatizando a importância desses vestígios históricos no contexto de investigação dos crimes cometidos na ditadura.

## UMA HISTÓRIA ACOBERTADA

No decorrer da ditadura militar brasileira, implementada a partir de um golpe de Estado em 1964 e mantida com repressão até 1985, foram inúmeras as violências praticadas contra povos indígenas sob a alegação de expansão de projetos desenvolvimentistas. Lemas como “integrar para não entregar” e “terras sem homens para homens sem terra” insuflaram a política de ocupação na região Norte do país, que tinha a Amazônia como foco de exploração para a ascensão ao progresso econômico almejado pelo governo. A construção de grandes obras na região alavancou a política ecocida e genocida do regime militar sobre a floresta e seus povos. Na década de 1970, o território e a população Waimiri-Atroari foram duramente afetados pela construção da rodovia BR-174, como também por obras de infraestrutura relacionadas a projetos de mineração e energia. A intromissão no território indígena provocou um verdadeiro massacre do povo Waimiri-Atroari, no qual foram contabilizados 2.650 indígenas mortos.<sup>6</sup> Mas as interdições impostas pelo regime militar, e também pelas empresas que até hoje atuam no território indígena, dificultaram o acesso aos fatos na época. Assim, os crimes cometidos contra os Waimiri-Atroari só foram devidamente elucidados a partir de iniciativas que buscaram investigar a história que o Estado e as empresas não queriam que fosse contada.

O Plano de Integração Nacional (PIN), implementado pela ditadura militar, pretendia integrar a região Norte do país por meio da exploração econômica, via expansão da fronteira agropecuária, concessão de incentivos fiscais, construção de polos minerais e siderúrgicos, rodovias, hidrelétricas, além da exploração de madeiras. Foi uma tentativa de dominação territorial, que não levou em consideração o modo de vida das sociedades tradicionais da Amazônia, com políticas que visavam a assimilação do indígena na sociedade não indígena. As terras habitadas

6. Esse número foi apresentado no 1º Relatório da Comissão Estadual da Verdade: O Genocídio do Povo Waimiri-Atroari (Schwade; Reis, 2012), o qual está indicado nas referências bibliográficas.

pela população Waimiri-Atroari eram objeto de interesse estratégico do regime militar e, também, de empresas. Nessa empreitada, um antigo projeto para a construção de uma estrada entre Manaus (AM) e Boa Vista (RR) foi retomado e, rapidamente, implementado. Mas o objetivo do regime militar não era somente fazer a ligação rodoviária interestadual. Documentos do início da construção da BR-174 comprovam que o governo tinha um plano para a exploração de minério na região, e a estrada facilitaria a exploração das minas localizadas na área indígena.

Os militares desempenharam um papel decisivo na política indigenista governamental, a cargo da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). O órgão indigenista oficial e também as próprias Forças Armadas atuaram diretamente na implementação do projeto da BR-174. As expedições coordenadas pela FUNAI que objetivaram a aproximação com indígenas que viviam nas proximidades do trajeto da rodovia, foram nomeadas como Frente de Atração Waimiri-Atroari (FAWA). As “frentes de atração” eram práticas comuns de trabalho da FUNAI na busca por primeiros contatos com povos indígenas. Mas no caso dos Waimiri-Atroari, como atenta Porfírio Carvalho — indigenista que integrou a FAWA até ser expulso do órgão por ordem de militares em 1974 — o objetivo era afastar os indígenas para que “não fossem empecilhos para a implantação da BR-174” (Carvalho, 1983, p. 39). Além de ações dirigidas que visavam a evacuação das aldeias, o aumento de epidemias também afetou drasticamente a população Waimiri-Atroari.

Mesmo que esses fatos tenham ocorrido, relativamente, próximo a Manaus, pouco foi noticiado na imprensa na época. E apesar da documentação existente, que comprova as motivações e reais interesses do regime militar, havia um programa de controle da informação por parte do governo e das empresas, que dificultava a elucidação dos crimes praticados contra os Waimiri-Atroari. Como o território indígena era controlado pela FUNAI e pelo Exército, o acesso à área por pessoas sem vinculação com os interesses do Estado e das empresas era praticamente proibido. Essa interdição dificultava o contato direto com os Waimiri-Atroari por pesquisadores, antropólogos e indigenistas que não pertenciam aos grupos de trabalho da FUNAI.

Ao perceberem que havia uma tentativa de ocultação da situação enfrentada pelos Waimiri-Atroari, o gaúcho Egydio Schwade e a catarinense Doroti Müller Schwade,<sup>7</sup> começaram a fazer um trabalho político, articulado aos movimentos sociais e eclesiais de base que integravam, em apoio a esse povo. No final dos anos 1970, os Schwade se mudaram com toda família de Brasília, onde viviam, para a região entre o sul de Roraima e o norte do Amazonas, e, ali, se tornaram os principais articuladores das ações da pastoral indigenista local. Somente com o fim da ditadura, em 1985, os Schwade conseguiram ter acesso livre ao território Waimiri-Atroari e puderam trabalhar

7. Egydio Schwade era, na época, secretário executivo do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), do qual foi um dos fundadores, e era também membro-fundador da Operação Amazônia Nativa (OPAN) — primeira organização não governamental dedicada ao indigenismo no Brasil, criada em 1969. Doroti Müller Schwade era coordenadora regional do CIMI e também integrava a OPAN.

diretamente com os indígenas. O novo presidente da FUNAI, na época, convocou indigenistas de diversas linhas políticas para reorganizar a ação do órgão oficial na área e, assim, a política indigenista governamental junto aos Waimiri-Atroari começou a mudar. A primeira medida do recém-formado Grupo de Estudos e Trabalho da FUNAI na área Waimiri-Atroari foi iniciar uma experiência de alfabetização daquele povo na sua língua materna, a *kiñayara* e, também, em português, o que era uma demanda dos próprios indígenas. Os Schwade ficaram responsáveis por essa tarefa e decidiram se mudar para a aldeia Yawará para que, assim, pudessem estabelecer uma relação mais próxima com os indígenas.

Nas aulas, a produção de desenhos foi proposta inicialmente para a aprendizagem das letras e das palavras. Mas com o passar do tempo, começaram a surgir desenhos que tratavam de ataques armados e mortes em massa provocadas por doenças. Havia, por parte de Egydio e Doroti, um receio sobre tudo que estava sendo trazido à tona pelos indígenas, pois sabiam que estavam sob constante vigilância daqueles a serviço da ocultação dos crimes que estavam sendo revelados. E foi justamente como consequência dessas primeiras revelações que as aulas acabaram sendo interrompidas e eles foram expulsos dali apenas um ano depois de terem se mudado.

A partir de 1987, a política indigenista direcionada aos Waimiri-Atroari passou a ter uma administração empresarial, por meio do Programa Waimiri-Atroari (PWA), criado em um convênio da FUNAI com a Eletronorte. Esse programa passou a dirigir a política indigenista nessa área, e está em funcionamento até hoje. Segundo o antropólogo Stephen Baines (1993), o PWA passou a ter o controle da informação e da vida dos Waimiri-Atroari. E como consequência, um silêncio se estabeleceu sobre os acontecimentos que envolveram a construção da BR-174, a instalação da Usina Hidrelétrica de Balbina, a atividade da Mineração Taboca (grupo Paranapanema S.A.) e a grilagem das terras indígenas.

Depois de terem sido expulsos da aldeia Yawará, Egydio e Doroti fixaram moradia em local próximo dali, no recém-criado município de Presidente Figueiredo (AM). A fundação dessa cidade, em 1981, ocorreu no contexto de expropriação das terras dos Waimiri-Atroari. Ela está interligada a outros municípios pela BR-174 e, hoje, integra a região metropolitana de Manaus. A necessidade de um espaço para manter os materiais que os Schwade haviam coletado e produzido desde o momento que se mudaram para a região, bem como a preocupação com seu destino, fez com que eles transformassem, na década de 1990, a própria casa em um arquivo local. A partir da criação da Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ), cujo nome foi inspirado no rio Urubuí, que, como já dissemos, corre paralelo à BR-174 e margeia a cidade, os Schwade puderam dar continuidade ao trabalho em apoio às causas indígenas que

vinham desempenhando. Atualmente, a CACUÍ abriga um acervo composto por fotografias, documentos, artigos, mapas, relatórios e mais de 2.000 desenhos feitos pelos Waimiri-Atroari. Doroti faleceu em 2010 e Egydio vive até hoje na mesma casa, dedicando-se, com a ajuda de seus filhos, às atividades do acervo.

A interdição do acesso às aldeias Waimiri-Atroari pelo regime militar mobilizou uma série de investigações que revelaram ter sido em função dos interesses no subsolo, nas fontes de energia e na especulação fundiária, que o governo deu continuidade ao projeto de construção da BR-174, incitando, assim, uma série de violências contra o território e povo Waimiri-Atroari. A elucidação desses fatos acobertados pelos militares e pelas empresas possibilitou a identificação de um genocídio em curso. E foi somente na redemocratização, quando uma nova política indigenista foi implementada na área indígena que, através da prática política e pedagógica desempenhada pelos Schwade, essa história pode ser contada por meio de um material visual produzido pelos Waimiri-Atroari.

## POÉTICA E TESTEMUNHO NOS DESENHOS DOS WAIMIRI-ATROARI

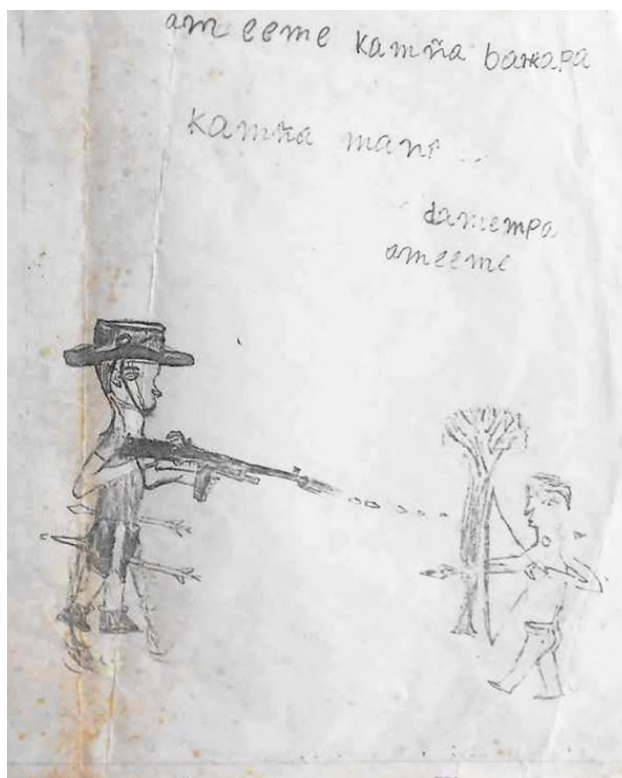
O grupo que frequentava as aulas na escola da aldeia Yawará, conduzidas por Egydio e Doroti Schwade, era de aproximadamente 30 estudantes. A pessoa mais velha não passava dos 40 anos e a mais nova tinha 4 anos. Entre os adolescentes e as crianças, que compunham a maioria, muitos eram órfãos de pai e de mãe. Na turma, havia sobreviventes de outras quatro aldeias que desapareceram durante a abertura da BR-174. O processo de alfabetização em *kiñayara* e em português implicava o aprendizado da língua dos Waimiri-Atroari pelos Schwade, e a cocriação de uma grafia para a língua nativa, até então exclusivamente oral.

Ao se questionarem sobre a escola e seu caráter tradicional de dominação de uma cultura sobre a outra, Egydio e Doroti buscaram se distanciar de uma postura impositiva diante dos estudantes indígenas. A partir de influências do método desenvolvido pelo filósofo e educador Paulo Freire, no qual o conhecimento dos próprios educandos é incorporado no processo de aprendizagem, os Schwade concederam plena autonomia aos Waimiri-Atroari em um processo que implicava a participação ativa dos indígenas. Assim, eles foram desenvolvendo exercícios de alfabetização baseados em desenhos feitos pelos indígenas e apresentados em sala de aula. A partir de figuras de animais, plantas e atividades do cotidiano, surgiram as primeiras palavras em *kiñayara* e em português. Egydio comenta que surgiram desenhos que tratavam da “riqueza de sua terra: animais e vegetais, a sua visão de mundo e



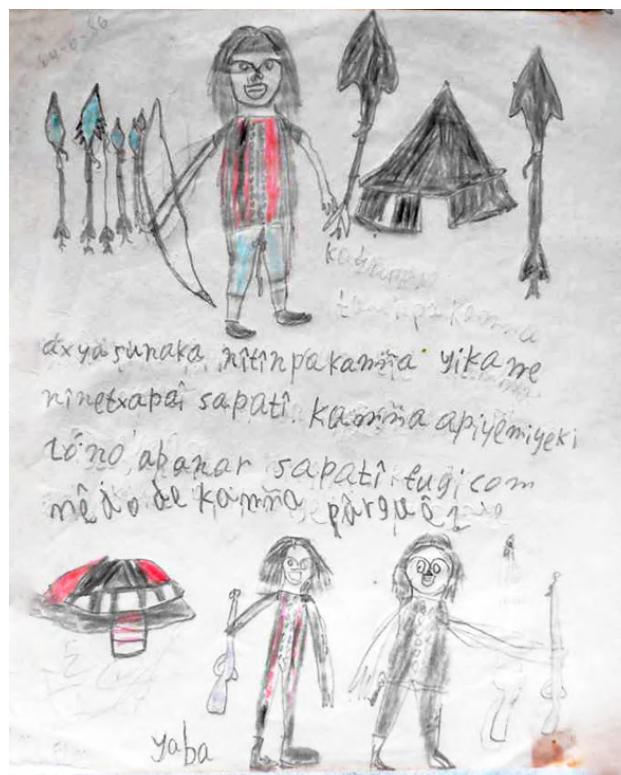
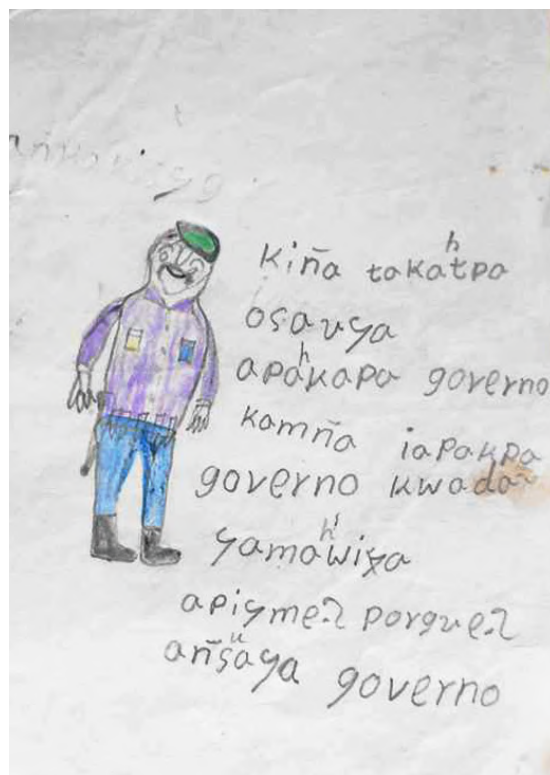
como tudo era celebrado em suas festas e ritos, [assim] apareceu (...) a sua história, a *kiñayka*, ‘a história da nossa gente’” (Schwade apud. Vaz, 2022, n.p.).

Com o tempo, foram surgindo desenhos com objetos e figuras de *kamña* — palavra utilizada para identificar os “civilizados”, os não indígenas. As imagens dos desenhos revelavam *kamña* (não indígena) portando armas de fogo e *maxi* (bombas) em ataques direcionados aos *Kiña*, que quer dizer “a gente”, “a nossa gente”, ou seja, o povo Waimiri-Atroari (Figuras 1 e 2). Por meio dos desenhos, a presença de *kamña* (não indígena) foi se mostrando a grande ameaça sentida pelos Waimiri-Atroari. As palavras e pequenas frases escritas, pelos indígenas, ao lado das figuras de *kamña* e armas de fogo manifestavam perguntas como: “Por que civilizado mandou a nossa gente embora?” e “por que *kamña* matou *Kiña*? *Apiyemiyekî*?” (por que civilizado matou Waimiri-Atroari? Por quê?) (Figuras 3 e 4). Dessa maneira, a experiência violenta de contato com a sociedade não indígena também acabou sendo contada por meio da *kiñayka*, a história “da nossa gente” desenhada pelos Waimiri-Atroari.



Figuras 1 e 2. *Kamña* com armas de fogo e *maxi* (à esquerda) e *kamña* flechado atirando com arma de fogo em *Kiña* (à direita).

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.



Figuras 3 e 4. Kamña e os escritos: “governo”, “kiña”, “kamña”, “apiyemiyeki?”, “porque?” (à esquerda) e Kiña com arco e flecha, *mudi* (casa ou aldeia), *kamña* com armas de fogo (à direita).

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos Kiña, 2025.

Michael Taussig retoma a pensamento de John Berger, que define o desenho como “um registro autobiográfico da descoberta de um evento visto, lembrado ou imaginado por alguém” (Berger *apud* Taussig, 2011, p. 22),<sup>8</sup> para, a partir daí, afirmar que “uma linha desenhada não é tão importante pelo que registra, mas pelo que leva a ver” (Taussig, 2011, p. 22).<sup>9</sup> Dessa forma, o desenho pode ser compreendido não somente por sua capacidade mimética, mas também por aquilo que é produzido pelo próprio ato de desenhar. Os Waimiri-Atroari traçaram imagens que remetiam a acontecimentos que vivenciaram em seu território, como alguém que desenha para ver, pensar sobre o que vê e, talvez, entender parcialmente o que foi visto. Com desenhos, palavras e frases escritas, os Waimiri-Atroari expressaram o medo que sentiram da presença de *kamña* (não indígena) no período marcado pela intromissão violenta das Forças Armadas na terra indígena.

8. Tradução do original: “A drawing is an autobiographical record of one’s discovery of an event, seen, remembered, or imagined”.

9. Tradução do original: “A line drawn is important not for what it records so much as what it leads you on to see”.

Ainda que a produção dos desenhos tenha sido incentivada como uma forma de diálogo entre os Schwade e os Waimiri-Atroari, Egydio insiste em dizer, como lembra Ana Vaz: “Nunca houve uma ideia pré-fabricada de que eles iriam ali desenhar aquilo que tinha acontecido. Aquilo aconteceu [...]” (Vaz, 2022, n.p.). Para Derrida, aquele que desenha se depara com uma descoberta no momento que o desenho toma forma.

O desenhista é alguém [...] que trabalha o traço, que calcula e etc., mas o momento em que isso traça, o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê [...] ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha (Derrida, 2010. p. 71).

Nesse sentido, o desenho estaria menos ligado a uma ideia de representação de uma imagem pré-concebida e mais propenso a um “ato de memória” (Derrida, 2010. p. 71). Segundo o autor, todo desenhador seria um cego visionário na medida em que dá a ver a partir do que não vê, da falta daquilo que nunca está plenamente presente diante dos olhos, mas é adiantado pelas mãos. Os desenhos dos Waimiri-Atroari não provam, por si sós, os fatos vividos por eles, mas sim a possibilidade e a impossibilidade de expressá-los por meio de uma linguagem visual. Taussig considera que desenhar pode ser um ato de testemunho posto que o desenho se apresenta como uma tentativa de construção de um evento em si mesmo que se dá por meio do próprio corpo do desenhador (2011). Como atenta Derrida, “todo testemunho responsável envolve uma experiência poética da linguagem [...] que é produzida na singularidade do próprio evento e se abre em direção ao outro ou ao mundo” (Derrida, 2005, p. 521).<sup>10</sup> Os desenhos constituem um material testemunhal que apresentam em sua materialidade os traços e imagens feitos a partir da percepção subjetiva daquele que desenhou.

Nesse processo feito de revelações e ressignificações sobre os trágicos acontecimentos que se desdobraram em decorrência das obras da BR-174 no território indígena, os desenhos dos Waimiri-Atroari afirmam o intuito de testemunhar visto que revelam a percepção dos indígenas de como se deu e quais foram as consequências da implementação de um projeto político e econômico imposto pela ditadura militar no território indígena. E, portanto, mesmo não sendo declarações orais ou escritas, os desenhos se apresentam como testemunhos visuais do genocídio dos Waimiri-Atroari, uma vez que a experiência pedagógica conduzida pelos Schwade, além de uma prática voltada para a aprendizagem, se transformou também em um processo de escuta e diálogo. Foi, então, por meio desse material visual, que a história do genocídio dos Waimiri-Atroari foi contada pela perspectiva dos sobreviventes.

10. Tradução do original: “Tout témoignage responsable engage une expérience poétique de la langue [...] cela se produirait dans l'événement même, dans le corps verbal de sa singularité...qui ouvre le corps verbal sur autre chose que lui, dans la référence qui le porte au-delà de lui-même, vers l'autre ou vers le monde”.

Diante do insuficiente conhecimento sobre o genocídio dos Waimiri-Atroari e da falta de materiais sobre os conflitos que se deram no território indígena no período da ditadura, os desenhos feitos pelos indígenas se apresentaram como um conjunto de traços mnemônicos que permitiram estabelecer estratégias contra o apagamento desses fatos. Ainda que os desenhos não apresentem um sentido por completo dos acontecimentos do passado aos quais se relacionam, eles se constituíram enquanto um testemunho material a partir das experiências de Egydio e Doroti na construção do acervo da CACUÍ e de Ana Vaz na realização de *Apiyemiyekî?*. O trabalho de ambos apresenta estratégias para a produção de sentido junto aos desenhos dos Waimiri-Atroari, e, dessa maneira, propõem a elaboração de uma memória sobre os crimes acobertados pela ditadura militar.

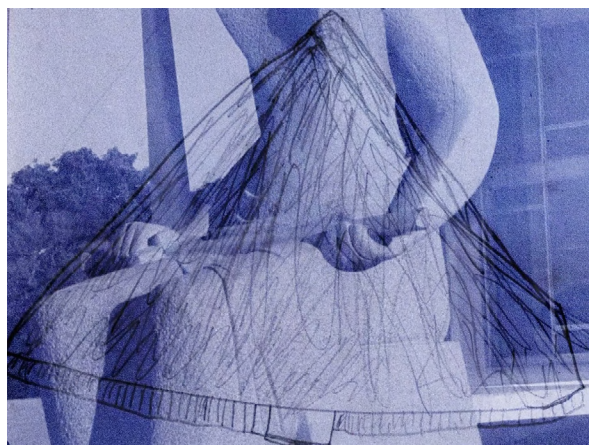
## SOBREPOR O RASTRO, REVELAR O GENOCÍDIO

Ao fim da sequência de abertura de *Apiyemiyekî?*, composta por imagens filmadas por Ana Vaz em Brasília, os desenhos dos Waimiri-Atroari aparecem sobrepostos aos planos de esculturas do Eixo Monumental. Mais adiante no filme, em meio a um trecho filmado na Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ), os desenhos são revelados em folhas de papel e na tela de um computador, manuseado por Egydio Schwade. A partir daí os desenhos vão sendo apresentados de maneira articulada às imagens feitas por Vaz no percurso pela BR-174 e pelo rio Urubuí, que margeia um trecho da rodovia. Vemos as figuras dos desenhos posicionadas na capital federal, estrada, floresta e nas águas do rio, e ouvimos os ruídos da rodovia se impondo como algo incômodo, enquanto cantos indígenas vão, aos poucos, se mesclando ao som ambiente. Trechos da fala de Egydio surgem em momentos pontuais no decorrer da obra. A técnica de sobreposição de imagens, e também de sons, é explorada de diversas maneiras ao longo do filme, e apresenta múltiplas relações de sentido que vão, aos poucos, revelando a história de invasão do território indígena.

De maneira sobreposta a um plano detalhe da escultura “A Justiça”, vemos surgir o desenho de uma *mudî* (casa ou aldeia) (Figura 5). O lento movimento em ascensão aplicado ao material de arquivo coloca a figura desenhada em mobilidade. Depois de um tempo no qual as duas imagens permanecem sobrepostas, a imagem da camada de baixo é substituída por outro plano próximo da mesma escultura, agora enquadrando a parte do rosto com olhos vendados (Figura 6). Em seguida, o desenho que ocupa a primeira camada das imagens é substituído por outro desenho de indígenas com adereços e pinturas corporais (Figura 7). A imagem da escultura vai desaparecendo em



*fade out* até que o desenho passa a ocupar a única camada da imagem (Figura 8). Além das figuras, vemos também alguns escritos na língua nativa Waimiri-Atroari, a *kiñayara*. O reenquadramento aproximado dos desenhos apresenta uma análise microscópica dos traços feitos com lápis de cor e grafite. Em seguida, uma série de desenhos aparecem em tela cheia, e, aos poucos, as figuras que tratam de elementos indígenas dão lugar a imagens, também desenhadas, de um helicóptero e um caminhão. O surgimento dessas figuras, marca a transição para os planos seguintes, compostos por imagens filmados no longo trajeto pela BR-174 em meio à Floresta Amazônica.

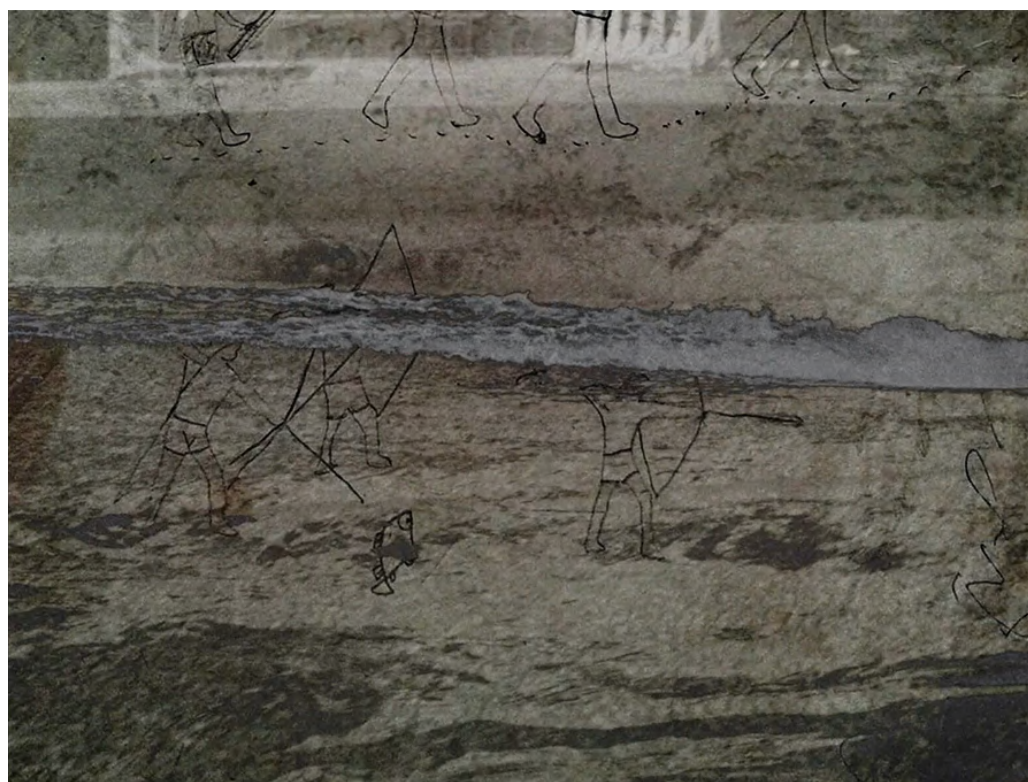


Figuras 5 a 8. Fotogramas do filme *Apiyemiyeki?*, desenho de uma *mudí* (aldeia ou casa) e *Kiñas* (Waimiri-Atroari) sobreposto à imagem da escultura “A Justiça”. Por último, outro desenho com indígenas apresentados sem sobreposição.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

Na camada sonora, ouvimos um trecho da música instrumental “A noite original” (2004) cujo compositor, Guilherme Vaz é pai de Ana Vaz. Nesse momento da aparição dos primeiros desenhos em *Apiyemiyekî?*, o movimento, executado pela montagem, que faz as figuras se deslocarem de baixo para cima do quadro, acompanha o som de uma tuba, instrumento da trilha musical, cujo tom grave sugere que a elevação da figura desenhada vem de uma força que a empurra para cima, em direção ao céu, como se levantasse do chão de Brasília. Além da tuba, foram usados maracas e chocalhos, instrumentos indígenas, na composição dessa trilha de longa duração, de cerca de 76 minutos, gravada de maneira contínua, sem interrupção. Essa música experimental acompanha quase que integralmente o filme em constante diálogo com os outros elementos que compõem o desenho de som, como os ambientes, as vozes e um canto indígena.

No final de *Apiyemiyekî?*, voltamos a ver o primeiro plano da sequência de abertura, que mostra, por meio de movimentos trêmulos produzidos pelo uso da câmera na mão, o chão de pedras portuguesas da Praça dos Três Poderes. Um desenho que retrata vários indígenas pescando com arco e flecha aparece sobreposto a essa imagem e a um plano das águas caudalosas do rio Urubuí (Figura 9). As figuras desenhadas, que na sequência anterior estavam associadas somente à imagem do rio, este localizado no território tradicional Waimiri-Atroari, agora ocupam também a principal praça do Eixo Monumental da capital federal. O desenho desaparece e restam apenas a imagem do rio sobreposta à imagem do chão da praça, que logo some, e dá lugar à panorâmica circular que mostra o interior do Memorial dos Povos Indígenas e encerra o filme. Na camada sonora ouvimos a *Maryba Kiña*, canto ecoado em celebração do povo Waimiri-Atroari, articulada a um trecho da trilha musical, no qual se destaca o som dos chocalhos.



Figuras 9. Fotograma do filme *Apiyemiyekî?*, desenho de indígenas segurando arco e flecha sobrepostos aos planos das águas do rio Urubuí e do chão da Praça dos Três Poderes.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, *Desenhos Kiña*, 2025.



A “mistura de imagens” no cinema, segundo Jacques Aumont, é a forma na qual um plano do filme nos dá ao mesmo tempo duas imagens, muitas imagens, inteiras ou entremeadas: “No cinema a mistura de imagens é um procedimento narrativo obtido a partir da superposição de dois ou mais planos filmados” (Aumont, 2003, p. 30). O efeito é o de duas imagens componentes que ocupam, cada uma, uma camada, vistas por meio de transparência. No entanto, não podemos compreender a mistura de duas imagens simplesmente pela soma de seus elementos, “as imagens misturadas nem se adicionam nem se subtraem, mas interagem, formam uma nova entidade complexa” (Aumont, 2003, p. 32). A presença de dois elementos distintos apresentam, segundo o autor, uma técnica intervalar típica.

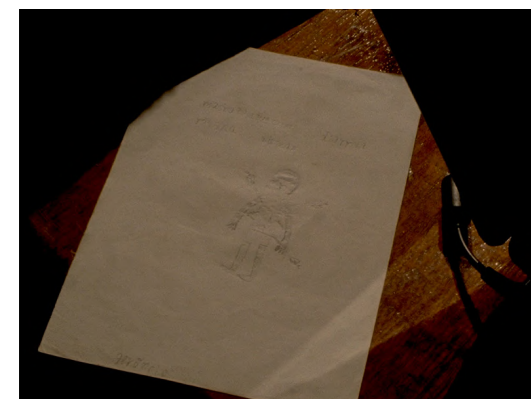
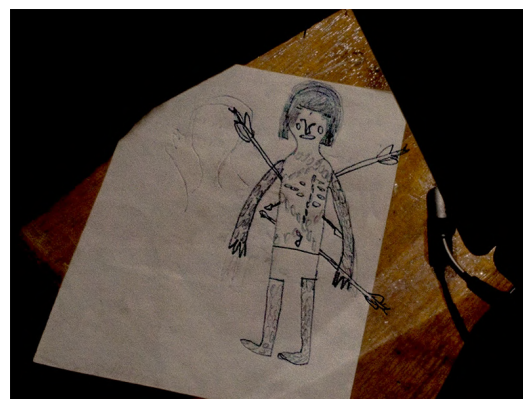
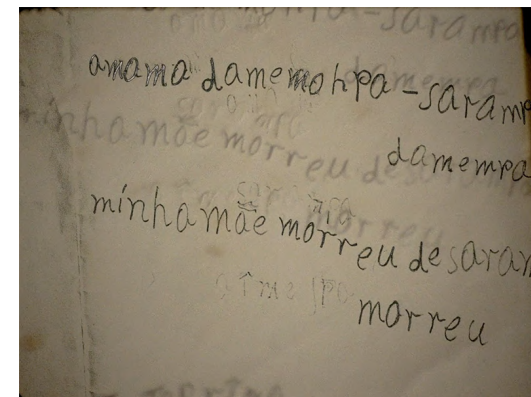
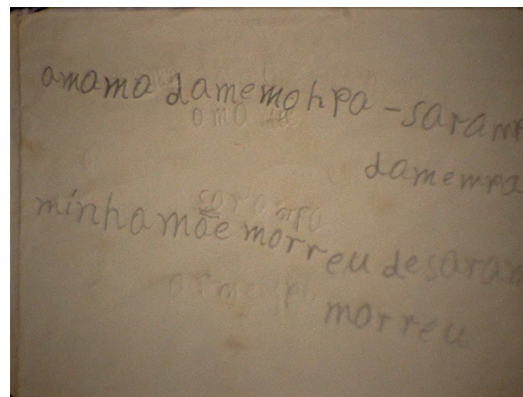
Para seu teórico mais consequente, Dziga Viértov (...) o intervalo não é nem uma lacuna, nem uma elipse, nem verdadeiramente uma distância, apesar da origem pretensamente musical do termo; ele é – não vejo outra forma de dizê-lo – uma força diferencial, uma força de diferença. Dois planos ligados por um intervalo fazem jogar sua diferença. Trata-se do distanciamento entre eles para o destinatário do filme; e pode-se considerar que é nesse distanciamento que alguma coisa aparece (o quê? Um sentido, forçosamente) (Aumont, 2003, p. 28).

A paisagem urbana de Brasília tão celebrada por suas características urbanísticas e arquiteturais é confrontada com os traços que constituem a *kiñayka*, a história visual contada pelos Waimiri-Atroari através de seus desenhos. As estruturas arquitetônicas e esculturas do Eixo Monumental foram filmadas por Ana Vaz com a intenção de questionar a história que eles celebram. Quando os desenhos feitos pelos Waimiri-Atroari são sobrepostos a essas imagens e, também, associados à trilha musical e ao canto indígena, a estratégia adotada pela montagem torna visível uma história negligenciada por esses monumentos. Estes foram construídos como celebração de um ideal de progresso que provocou impactos violentos nos territórios indígenas que se encontram hoje no Brasil. Na medida em que o genocídio dos povos indígenas é um fato fundador da história do país, “como considerar uma história de pátria no meio deste cemitério continental?” (Krenak, 2022, p.42). Com a disposição dos materiais de arquivo produzidos pelos Waimiri-Atroari, a paisagem modernista da capital federal deixa de ser um espaço isento de conflitos territoriais.

A disposição das sequências relacionadas a Brasília na estrutura de *Apiyemiyeki* situa os crimes cometidos contra os Waimiri-Atroari no contexto histórico de massacres das populações indígenas, que começou com a colonização e se intensificou novamente a partir dos anos 1960 com os projetos de industrialização e exploração de recursos naturais das regiões interioranas do Brasil. No período da ditadura, a floresta Amazônica era prometida como mais um dos passaportes para o progresso e o futuro, essas duas miragens modernistas que o Brasil parece condenado a

perseguir sem cessar. Então, além de contestar a reverência à colonialidade que marca a paisagem urbana de Brasília, a aparição dos desenhos, do canto indígena Waimiri-Atroari e da filmagem do espaço do Memorial dos Povos Indígenas atentam para as possibilidades de interrupção de um processo contínuo de injustiças históricas em relação aos povos indígenas que vivem no país. Afinal, o colonialismo memorializado nesses monumentos “não é algo do passado, mas estende-se em contínuo com situações concretas no presente” (Tavares, 2022, n.p.). A montagem do filme associa uma matéria residual, os desenhos feitos pelos indígenas, aos monumentos da capital federal atentando para como certas memórias são eternizadas enquanto outras são apagadas. Igualmente, aponta para as possibilidades de reversão no presente dessa história contínua de violências. A estratégia de montagem do filme, insere os crimes praticados contra os Waimiri-Atroari em um contexto amplo que diz respeito ao projeto de extermínio dos povos indígenas que vem desde a colonização, se intensifica no período da ditadura militar e se perpetua no presente.

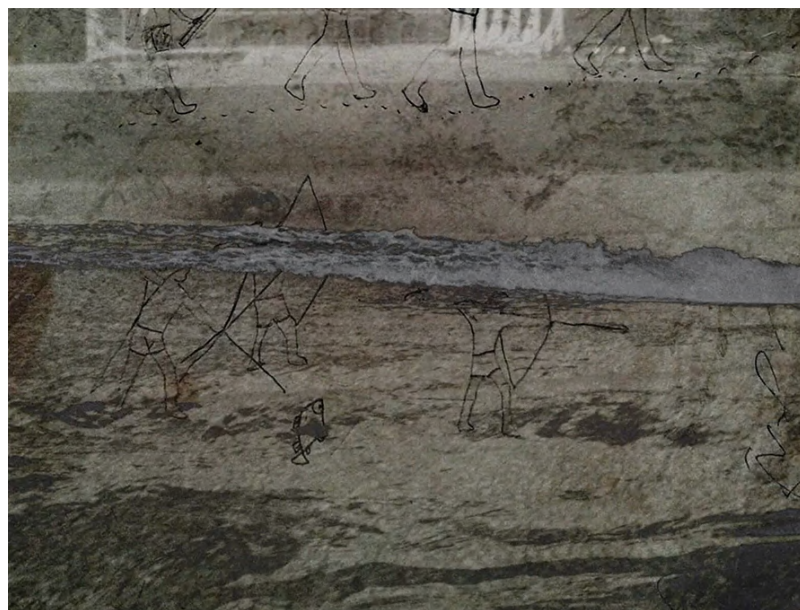
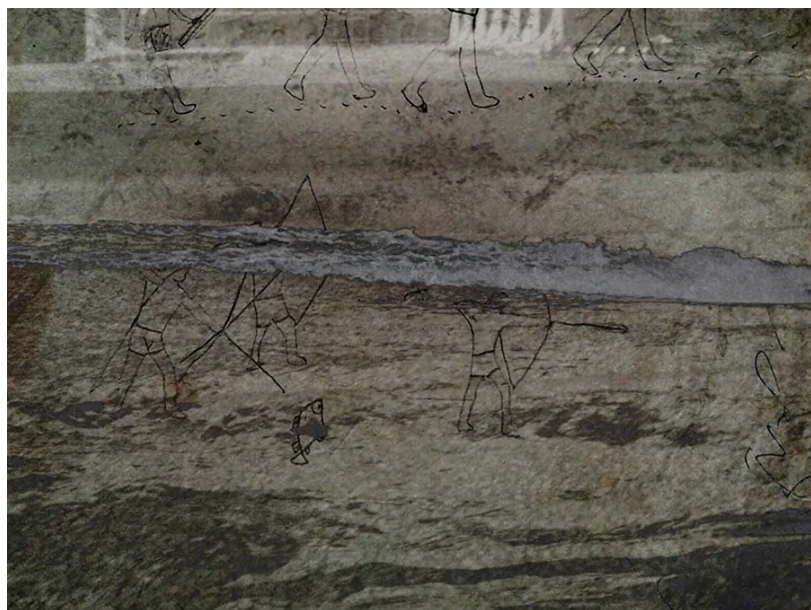
Na sequência de *Apiyemiyekî?* que mostra imagens da Casa da Cultura do Urubuí (CACUÍ), vemos, por meio de um plano detalhe, as folhas de papel sulfite com desenhos e pequenas frases escritas pelos Waimiri-Atroari apoiadas em uma mesa de madeira. Em um plano fechado da folha de papel, lemos as seguintes frases escritas na língua nativa *kiñayara* e em português: “*amama damemohpa sarampo damemra*” e “*minha mãe morreu de sarampo*” (Figura 10). No mesmo plano, vemos, de maneira gradual, o contorno das letras sendo replicados em uma nova camada da imagem a partir da sobreposição aplicada pela montagem (Figura 11). Esse procedimento de montagem aplicado ao texto escrito, é replicado em uma série de desenhos que aparecem em seguida. Ao fim da sequência, começamos vendo a figura desenhada de um indígena com flechas atravessadas no corpo sobreposta à imagem de fundo da folha de papel com a mesma figura (Figura 12). Até que a imagem da figura sobreposta desaparece em *fade out* e passamos a ver somente o plano do desenho na folha de papel apoiada em uma mesa iluminada pela luz do sol (Figura 13).



Figuras 10 a 13 (abaixo). Fotogramas de *Apiyemiyekî?*, escritos e desenhos sobrepostos aos planos filmados das folhas de papel na CACUÍ.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

Em um momento mais adiantado do filme, no qual Egydio aparece mostrando as versões digitalizadas dos desenhos, esse mesmo efeito que duplica as figuras desenhadas a partir da sobreposição dos desenhos às imagens filmadas, é aplicado em um desenho de um indígena com arco e flecha e uma *mudî* (casa ou aldeia) que aparece, dessa vez, na tela do computador (Figuras 14 e 15). Nesses trechos, sutis movimentos aplicados na montagem fazem com que as figuras se movam, provocando um contraste com a qualidade imóvel da superfície na qual foram desenhadas. Temos, assim, a impressão de que os desenhos estão se descolando das folhas de papel. Essa técnica de montagem simula um efeito de separação que desprende a figura desenhada de seu fundo. Assim, o filme sugere que a matéria inerte depositada no arquivo deixa a superfície do papel.



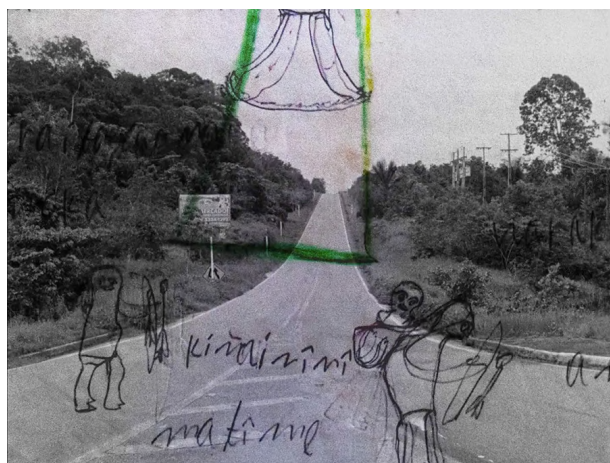
Figuras 14 e 15. Fotogramas de *Apiyemiyeki?*, escritos e desenhos sobrepostos aos planos filmados de Egydio no computador.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

As imagens filmadas da BR-174 que aparecem no início do filme, retornam em um momento posterior associadas aos desenhos dos Waimiri-Atroari. A figura de uma árvore desenhada, com indígenas ao redor e também apoiados em seu tronco e galhos, surge, a partir de um lento movimento descendente, aplicado na montagem, de maneira sobreposta ao plano da rodovia (Figuras 16 a 18). A composição do quadro filmado e o posicionamento



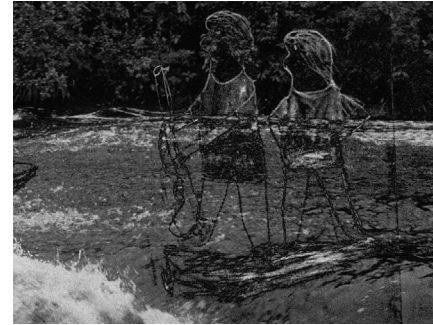
do desenho apresenta a figura da árvore exatamente sobre o trajeto de asfalto. A imagem de fundo é substituída por um plano mais fechado que mostra os carros trafegando pela estrada (Figura 19). Na camada sonora, ouvimos o canto indígena associado aos sons ambientes e à trilha musical, até ser abafado pelos ruídos dos automóveis. As imagens da BR-174 que poderiam, por si só, esconder um conflito por ela presenciado, quando confrontadas com os desenhos dos Waimiri-Atroari e com o relato de Egydio, acabam revelando que foi a construção dessa estrada que provocou as ações do Exército e da FUNAI visando abrir a região para a exploração dos recursos naturais.



Figuras 16 a 19. Fotogramas de Apiyemiyekî?, desenho de uma árvore com indígenas sobreposto à imagens da BR-174.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

Um desenho com indígenas em uma canoa aparece de maneira sobreposta a um plano filmado do rio Urubuí. O movimento panorâmico realizado pela câmera confere dinamismo às figuras desenhadas, dando a impressão de que elas navegam pelas águas do rio em seus barcos (Figuras 20 e 21). Na sequência, esse desenho é substituído por outro que retrata não indígenas segurando uma espingarda (Figura 22). Na camada sonora ouvimos o som ambiente do fluxo intenso das águas do rio, um trecho da trilha musical no qual se destacam sons de maracas e o canto indígena.



Figuras 20 a 22. Fotogramas de *Apiyemiyekî?*, desenhos de indígenas em um barco e não indígenas com espingarda sobrepostos a um plano do rio Urubuí.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.

Em um plano que enquadra o rio Urubuí em perspectiva e as suas margens com densa vegetação da Floresta Amazônica, vemos um desenho com várias *mudîs* (casa ou aldeia) aparecerem de maneira sobreposta a imagem de fundo (Figura 23). Logo depois, o desenho de um helicóptero é posicionado sobre um outro plano filmado do mesmo rio (Figura 24). Nesse momento, ouvimos Egydio relatar sobre a morte em massa provocada pelo lançamento aéreo de arma química em uma aldeia Waimiri-Atroari, quando os indígenas estavam todos reunidos para uma celebração. Aldeias inteiras desapareceram depois que aviões e helicópteros do exército sobrevoaram ou pousaram na terra indígena.

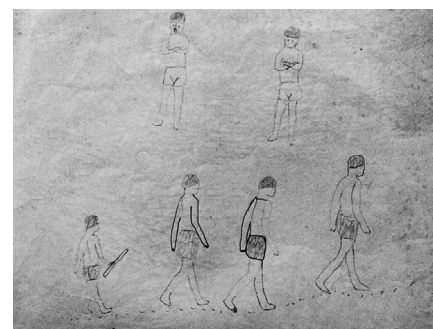
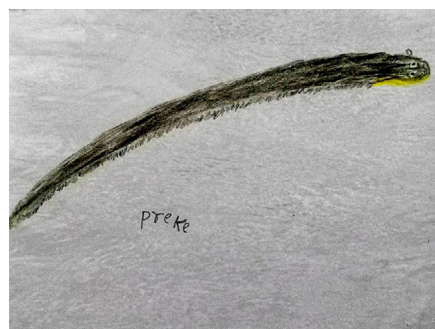


Figuras 23 e 24. Fotogramas de *Apiyemiyekî?*, desenhos de uma *mudî* (casa ou aldeia), um helicóptero e indígenas sobrepostos a diferentes planos do rio Urubuí.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, Desenhos *Kiña*, 2025.



Em um momento mais próximo do desfecho do filme, desenhos de diversos tipos de peixes, com seus nomes identificados na língua nativa *kiñayara* aparecem de maneira sobreposta a um plano fechado que mostra somente as águas do rio Urubuí (Figuras 25 e 26). Neste mesmo plano surge um desenho com figuras de vários indígenas (Figura 27) e na sequência outro que retrata a atividade de pesca com arco e flecha. Este último marca a transição para a sequência final do filme que volta a mostrar as imagens filmadas na Praça dos Três Poderes em Brasília, como vimos. Na camada sonora desse trecho ouvimos o canto da *Maryba Kiña* em tom bastante elevado.



Figuras 25 a 27. Fotogramas de *Apiye-miyekî?*, desenhos de peixes e indígenas sobrepostos a imagens do rio Urubuí.

Fonte: Arquivo da Casa da Cultura do Urubuí, seção I, *Desenhos Kiña*, 2025.

Na medida em que a mistura de imagens “designa a existência de um tempo que é de outra natureza que a do tempo vivido” (Aumont, 2003, p. 53), a técnica de sobreposição dos desenhos dos Waimiri-Atroari em associação com os planos, filmados por Ana Vaz, se apresenta como uma estratégia para fazer com que as figuras desenhadas possam intervir na paisagem atual do território indígena. Assim, os desenhos dos Waimiri-Atroari “são incorporados ao território, num movimento que devolve atualidade à história do massacre” (Romero, 2020, p. 170). *Apiye-miyekî?* insere esses materiais em seu contexto de origem, e apresenta a matéria residual produzida pelos indígenas como elementos centrais da narrativa que constrói. O testemunho oral do Egidio informa o contexto histórico, e é por meio da matéria visual construída a partir da rememoração dos Waimiri-Atroari que tomamos conhecimento da forma trágica que se estabeleceu o encontro com os não indígenas no período da ditadura militar a partir da perspectiva dos indígenas. Os não indígenas precisavam da estrada, dos minérios enterrados e da hidrelétrica, enquanto os nascidos naquele território precisavam dele para viver do jeito que sabem, dos peixes do rio, da água limpa, das árvores que geram comida e remédios, dos bichos, dos parentes, do chão que fornece o alimento.

Segundo Vitor Zan, a noção de território está atrelada às linhas de força que atravessam os espaços ocupados por grupos humanos. “Sem ser ocupado, transformado, possuído, representado ou controlado por indivíduos,

um espaço será dificilmente considerado um território” (2022, p. 12). Em *Apiyemiyekí?* a composição do espaço fílmico, baseada na articulação do material de arquivo produzido pelos indígenas com as paisagens filmadas pela realizadora, confere ao território uma formulação simbólica como forma de ocupá-lo. A intervenção proposta pela montagem do filme, confere novas camadas de sentido para as paisagens filmadas ao recriá-las cinematograficamente. A partir da interação entre os elementos das imagens associados à faixa sonora, com base na complexa relação de sentido com que as figuras desenhadas estabelecem seus fundos, a montagem do filme anima as figuras inertes dos desenhos, revelando que determinada porção de espaço filmado contém uma infinidade de outras histórias e espacialidades que poderiam passar despercebidas. Dessa maneira, o filme torna possível que o testemunho contido nos materiais residuais produzidos pelos sobreviventes do massacre ressoe no presente.

No filme de Ana Vaz, os desenhos produzidos pelos Waimiri-Atroari são valorizados pela força de transmissão que exercem sobre acontecimentos do passado, ao mesmo tempo que constituem um material extremamente frágil, na medida em que poderiam ser facilmente considerados como não arquiváveis, ou até mesmo descartáveis por instituições tradicionais de guarda de documentos. Com base na dimensão filosófica, estética e política do rastro, definida por Walter Benjamin como “aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou” (Benjamin, 2009, p. 490), o caráter residual dos desenhos os apresenta enquanto testemunhos frágeis do ponto de vista informativo sobre os crimes do Estado, e, ao mesmo tempo, valiosos, por apresentarem a perspectiva dos indígenas sobre um conflito que sucedeu em seu território. Há um paradoxo inerente à noção de rastro, na medida em que remete à questão da manutenção, mas também do apagamento do passado. Para Jacques Derrida o apagamento do rastro faz parte de sua estrutura, a partir da compreensão de que tudo que se inscreve, se inscreve como rastro, e o que se apaga habita o que se inscreve. O rastro guarda, portanto, a marca daquilo que se perdeu ou preservou (Derrida, 2012).

Enquanto matéria subjetiva e fragmentária, foi preciso um trabalho de associação dos desenhos dos Waimiri-Atroari com outros elementos para que as imagens desenhadas pelos indígenas fossem relacionadas a fatos conhecidos, para que, enfim, pudessem evidenciar as violências praticadas contra seu povo e território no passado. A preservação desses materiais se tornou, portanto, fundamental tanto para a construção da história e da memória do povo Waimiri-Atroari quanto para a revelação dos crimes acobertados pelo Estado no período da ditadura. A escolha de Ana Vaz pelo reemprego dos desenhos como objeto central para a revisitação desses acontecimentos em seu filme, e, sobretudo, o tratamento que deu a essa matéria documental, ao associá-la às filmagens atuais e ao relato de Egydio, apresentam os materiais produzidos pelos indígenas como testemunhos visuais do genocídio dos

Waimiri-Atroari. A interrogação que dá nome ao filme, “por que?” na língua nativa *kiñayara*, remete à pergunta constantemente formulada pelos indígenas durante a experiência de alfabetização: “Por que *kamña* (civilizado) matou *Kiña* (Waimiri-Atroari)? *Apiyemiyekî* (Por que)?”. Ao nos devolver essa pergunta em seu título e utilizar os desenhos como principal meio para a revisitação desses acontecimentos, *Apiyemiyekî?* faz um apelo ao Brasil contemporâneo apresentando vestígios que revelam as ações da ditadura no território Waimiri-Atroari a partir da perspectiva dos *Kiña*, que significa “gente” e é como os Waimiri-Atroari se autodenominam.

Por elaborarem a história de violência a partir da perspectiva indígena, os desenhos dos Waimiri-Atroari se apresentam como um material residual importante para a investigação de crimes cometidos pelos militares. Essa matéria documental constitui um testemunho visual construído por um gesto do corpo através da expressão da subjetividade e rememoração dos indígenas. É, então, com a animação desse arquivo de desenhos, tratamento estético do filme que coloca em evidência a poética de uma matéria residual e testemunhal, que *Apiyemiyekî?* reelabora a narrativa visual traçada pelos indígenas e abre uma história acobertada a partir daquilo que resistiu a uma tentativa de apagamento pela ditadura militar.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. "Claro e confuso: a mistura de imagens no cinema". Tradução de Alexandre Figueirôa. *Galáxia*, n. 6, 2003.
- BAINES, Stephen G. "A Política Indigenista Governamental e os Waimiri-Atroari". *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, v. 36, 1993.
- BENJAMIN, Walter. "Teoria do conhecimento, teoria do progresso". In. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CARVALHO, José Porfírio Fontenele de. *Waimiri Atroari: a história que ainda não foi contada*. Brasília, 1982.
- DERRIDA, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne, 2005.
- DERRIDA, Jacques. "Os rastros do visível". In. MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier (orgs.). *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne, 2005.
- KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ROMERO, Roberto. "Por quê?!". In. *Catálogo 24º forum.doc.bh*. 2020. Disponível em: <https://x.gd/qgA37>.
- SCHWADE, Egydio; BRAGA REIS, Wilson C. 1.º Relatório da Comitê Estadual da Verdade: O Genocídio do Povo Waimiri-Atroari. Manaus: Comitê da Verdade, Memória e Justiça do Amazonas, 2012. Disponível em: <https://x.gd/RXfgh>.
- TAUSSIG, Michael. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- TAVARES, Paulo. "A capital colonial". *Revista Zum*, 2020. Disponível em: <https://x.gd/KWqdO>.
- VAZ, Ana. *Fogo de Kamña, Chamamento de Kiña*. 2022. Disponível em: [http://terrabatida.org/derivadas\\_one.php?id=2](http://terrabatida.org/derivadas_one.php?id=2).
- ZAN, Vitor. "Espaço, lugar e território no cinema". *Galáxia*, v. 47, São Paulo, 2022.

## MATERIAIS DE ARQUIVO

Acervo digitalizado da Casa da Cultura do Urubuí – CACUÍ. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-capital-colonial/>.

#### DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

#### CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

#### EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

#### ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

#### DADOS EDITORIAIS

Recebido em 22/04/2025

Aprovado em 18/07/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.





## A OBRA-PROCESSO *NHEMONGUETA KUNHÃ MBARAETE* (2019), COMO TESTEMUNHO DA PRÁTICA COLETIVA DE MULHERES CINEASTAS

*WORK-PROCESS NHEMONGUETA KUNHÃ MBARAETE (2019), AS A TESTAMENT TO THE COLLECTIVE PRACTICE OF WOMEN FILMMAKERS*

62

**MAÍRA TRISTÃO NOGUEIRA<sup>1</sup>**

1. Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestra em Ciências da Comunicação (Cinema e Televisão) pela Universidade Nova de Lisboa. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7880-0858>.

**RESUMO** Neste trabalho, analisamos a obra-processo *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2019), realizada pelas cineastas indígenas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e pela não indígena Sophia Pinheiro. Refletimos sobre a resistência coletiva das cineastas indígenas como testemunho vivo de uma história ancestral marcada por violências. Abordamos a importância e as problemáticas da categoria “cinema indígena”, considerando a presença dessas cineastas como uma possibilidade de registro e ressignificação dos conhecimentos ancestrais dos povos originários, especialmente diante da perda de saberes e arquivos decorrente do genocídio colonial. *Nhemongueta* consiste no compartilhamento de vídeo-cartas, e nossa análise centra-se na segunda conversa, explorando a relação entre corpo-território como memória e a presença do gesto no ato de filmar. Por meio desse compartilhamento, as cineastas transformam sua cultura em imagem, fazendo do cinema um testemunho de seus corpos presentes no cotidiano e na construção do real.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema indígena; vídeo-cartas; coletivo de cinema; mulheres indígenas; corpo-território.

**ABSTRACT** In this work, we analyze the process-based work *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2019), created by Indigenous filmmakers Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, and non-Indigenous filmmaker Sophia Pinheiro. We reflect on the collective resistance of Indigenous women filmmakers as a living testimony of an ancestral history marked by violence. We address the importance and challenges of the *Indigenous cinema* category, considering the presence of these filmmakers as a means of recording and re-signifying the ancestral knowledge of Indigenous peoples, especially in the face of the loss of knowledge and archives resulting from colonial genocide. *Nhemongueta* consists of the exchange of video letters, and our analysis focuses on the second conversation, exploring the relationship between body-territory as memory and the presence of gesture in the act of filming. Through this exchange, the filmmakers transform their culture into images, making cinema a testimony of their bodies present in everyday life and in the construction of reality.

**KEYWORDS** Indigenous cinema; video letters; film collective; indigenous women; body-territory.

## INTRODUÇÃO

A obra-processo (Michele Kaiowá (MS)... 2020) *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2019) consiste em 16 vídeo-cartas, divididas em quatro conversas, compartilhadas pelas cineastas indígenas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e pela não indígena Sophia Pinheiro. O projeto foi realizado de forma coletiva durante a pandemia da COVID-19, comissionado pelo Instituto Moreira Salles (IMS) no Programa Convida,<sup>2</sup> como uma medida emergencial para subsidiar trabalhos de artistas e coletivos. Cada conversa, escrita de uma para outra, evidencia como o fazer audiovisual das mulheres em rede abre espaço para a elaboração da vivência e da experiência delas no cotidiano. Nas cartas, elas narram seus processos como cineastas indígenas, as dificuldades enfrentadas durante a pandemia e a relação com seus territórios. Vamos analisar como as vídeo-cartas se propõem a uma escrita coletiva, contribuindo para a história dos filmes realizados por mulheres indígenas, além de refletirem sobre o corpo-território como testemunho vivo de uma história marcada pela ausência de arquivos. Neste artigo, analisaremos a Conversa 2.

Em cada carta, enviada uma para a outra, somos convidadas para adentrarmos na experiência particular de cada realizadora e suas vivências inseridas na comunidade. A mulher indígena, nesse contexto, representa sua comunidade, ela carrega na sua experiência cotidiana o coletivo da aldeia e o compartilha com suas parceiras de outras etnias, que também trazem consigo suas experiências comuns. Dessa forma, a troca de vídeo-cartas enfatiza uma prática em rede, cuja imagem é construída como um fio condutor, entre diferentes etnias, que reflete uma possível coletividade. As narrações, as trocas e as imagens nos conduzem a essa teia de relações e significados.

Partimos da hipótese de que as cineastas indígenas possuem uma integração que chamamos de corpo-território (Cabnal, 2010; Paredes, 2014), cuja presença nas imagens se manifesta como memória inscrita no gesto e no ato de filmar. Entendemos o corpo-território como uma abordagem indissociável: o corpo não existe sem seu território, assim como o território não existe sem o corpo, ambos fazem parte da mesma constituição que reforça um campo integrado das relações subjetivas da presença dessa sujeita no mundo. Assim, o território não é apenas extensão do solo, mas o espaço em que se está e pelo qual se transita nas comunidades. O território é, portanto, o espaço onde se pode sentir a corporeidade da existência, onde se pode pisar, transitar e construir movimentos (Paredes, 2014). Separar corpo e território é tão violento quanto separar a alma do corpo, uma prática que decorre de um olhar colonialista sobre as relações das sujeitas com a natureza. A concepção dividida, de um lado a alma e do outro o corpo, ou de um lado o território e do outro o corpo, foi instaurada pela colônia, que não compreende

2. O Programa Convida foi lançado pelo IMS em abril de 2020 e subsidiou obras de 171 artistas e coletivos em situação vulnerável no período crítico da pandemia da COVID-19. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/>. Acesso em: 10 de março de 2025.

o corpo como algo integrado, atravessado por dimensões afetivas, sensíveis, eróticas, espirituais, criativas e de pertencimento ao ambiente (Paredes, 2014).

A relação entre patriarcado e colonialismo marcou os corpos das mulheres como espaços de dominação. Ou seja, a violência do colonialismo é exercida por meio de um duplo regime: o corpo da mulher e o território. Dessa forma, o corpo não pode ser separado do território, pois ambos são espaços de disputa de poder colonial (Paredes, 2014). Para algumas pesquisadoras indígenas latino-americanas, a ideia de corpo-território abrange as violências coloniais, patriarcais e raciais sofridas pelas mulheres, bem como a exploração do território pertencente à sua comunidade (Cabnal, 2010).

As questões e o ativismo ligados ao direito à terra e a um modo de vida conectado a ela são abordagens constantes por cineastas indígenas, ou seja, o corpo diretamente imerso no campo político do território. Dessa forma, refletimos sobre a presença das cineastas indígenas como uma possibilidade de construção de um arquivo vivo dos conhecimentos ancestrais dos povos originários, já que muitos saberes, práticas e línguas desapareceram no processo de invasão europeia em terras brasileiras. Por meio do compartilhamento de cartas, Michele, Patrícia, Graciela e Sophia fazem das imagens uma forma de testemunho resistente de suas culturas. A partir de seus corpos, inseridos no cotidiano, elas refletem sobre o passado e abrem caminhos para pensar o futuro. Segundo as diretoras,

Nhemongueta é um termo em Guaraní para fofoca ou conversa à toa, dessas que levamos na porta de casa, em volta da fogueira, deitadas na rede, em cima da cama ou na mesa da cozinha – conversas com amigas/os e/ou parentes, pessoas próximas ‘Nhemongueta Kunhã Mbaraete’ em Guaraní Kaiowá e Mbyá é ‘Conversas entre mulheres guerreiras’. Fofocar remete a uma ação de resiliência e resistência ancestral de sobrevivência (em referência à antropóloga e curadora Sandra Benites), gesto feito por muitas gerações de mulheres indígenas e não indígenas para existir. Aqui, ressignificamos o termo ‘fofoca’, que por muitas vezes possui tom pejorativo dentro da sociedade não indígena ocidental. Nosso Nhemongueta tece uma negociação cultural de culturas distintas e singulares, sobre as vivências destas mulheres, como artistas, indígenas, não indígena e cineastas, e na criação a partir das diferenças (Michele Kaiowá (MS)... IMS, 2020).

A troca das cartas visuais demonstra um momento de intimidade e confiança manifestadas a partir de uma consciência de gênero.<sup>3</sup> As realizadoras buscaram nas imagens o lugar para expressão dos sentimentos íntimos em um dos momentos mais dramáticos do século XXI, o enfrentamento à pandemia da COVID-19. Assim, por

3. Tornar-se consciente do próprio gênero é uma ação que entrelaça experiência e linguagem. As experiências de racismo e preconceito vivenciadas pelo colonialismo deixam marcas e levam muitas sujeitas a buscarem formas de transformar suas realidades. Assim, a tomada de consciência de gênero é uma forma de reconhecimento das próprias opressões (Martinez, 2021).

meio da troca de afetos visuais, elas traçaram uma amizade ao compartilharem os seus cotidianos, suas tradições e os aconselhamentos dos seus ancestrais.

O cotidiano funciona como uma gramática temporal composta de memórias do passado, de ancestrais que dialogam com o presente e se incorporam às práticas cotidianas dessas autoras-personagens. De alguma forma, essas mulheres fazem de seu cotidiano um arquivo de suas histórias, a partir de uma “gramática da futuridade condicional” (Campt, 2017, p. 114, tradução nossa), ou seja, já que os registros do passado são escassos, construiremos um novo. Esse tempo verbal, que Tina Campt (2017) chama de *futuridade*,<sup>4</sup> não está relacionado a uma questão de “esperança” — embora esteja conectado a uma ideia de aspiração —, mas sim a um futuro da possibilidade, o poder de imaginar além dos fatos atuais. Por meio da imaginação, as trocas de vídeo-cartas possibilitam não só que as realizadoras interajam umas com as outras como também com outros tempos e divindades.

Não podemos esquecer que, apesar de um arquivo escasso, a tradição oral foi a principal forma de resistência da memória, assim como as vestimentas, as pinturas e tudo aquilo que se registrou no corpo e foi transmitido de geração em geração. Nesse sentido, os registros audiovisuais e os meios de comunicação surgem para os povos originários como mais uma maneira de preservação das tradições e de defesa de um ponto de vista que parte da sua própria cultura e comunidade. Assim, a apropriação do aparato fotográfico, “indigenizando-o” (Alvarenga, 2019), torna-se uma forma de escrita da própria história, sem alterações externas ou distorcidas.

Em uma das cartas da segunda conversa, Michele conta que perguntou à sua avó o que deveria filmar. A avó lhe disse que era importante mostrar o processo de feitura da tinta para as pinturas corporais. Notamos a presença da voz do arquivo oral na transmissão dos saberes que envolvem as práticas indígenas: a avó compartilha seu conhecimento com a neta, o *Nhemongueta* no cotidiano de Michele. Ela filma todo o processo de fabricação da tinta, desde a colheita do urucum até a pintura corporal, narrando que foram oito horas de trabalho. A montagem da vídeo-carta surge como uma estratégia essencial para que possamos observar a completude do feitura da tinta (Figura 1). A cineasta-personagem, então, discorre sobre a importância de ver a avó produzindo a tinta, relatando que ela aprendeu com seus ancestrais e que, provavelmente, transmitirá esse conhecimento às próximas gerações. Assim, a ausência do arquivo imagético e a presença da oralidade fez com que Michele e as outras realizadoras buscassem suas histórias em outras fontes, reconstruindo um passado para que haja futuro. Essas fontes são diversas: estão nas memórias da avó, em Deus (*Nhanderu* para os Guarani), nas crianças ou nos corpos presentes que constroem o cotidiano.

4. No livro *Listening Images* (2017), Tina Campt refere-se a “Futurity”.



Além disso, ressaltamos a importância de estabelecer uma conexão com os elementos da comunidade, humanos e não humanos, tornando a realização das imagens um fazer coletivo. Isso se dá pela comunicação com outras gerações de mulheres — a avó de Michele, a mãe de Graciela, a filha de Graciela — ou até mesmo pelas formigas filmadas por Patrícia, pelos elementos da natureza e pelos territórios em cena, todos aparecem constantemente como personagens e agentes, formando uma teia de conexões. Dessa maneira, nas trocas de cartas entre essas mulheres de diferentes etnias, constrói-se uma rede a partir de uma identificação diante de uma política de gênero. Assim, com base nas vivências em suas comunidades, elas destacam uma identificação comum umas com as outras, relacionada às suas relações com os demais membros da aldeia, bem como com seu espaço físico e espiritual. Ademais, no compartilhamento das cartas, manifesta-se o desejo de construir um arquivo imagético de suas histórias, dividindo com suas amigas seus processos de identificação, que começam, sobretudo, pela compreensão do que significa ser mulher no mundo. Apesar das diferenças entre elas, a política de gênero e a afirmação de se reconhecer como mulher, e como mulher indígena, criam conexões entre si, e a imagem aparece como mediadora dessa prática coletiva.

Por isso, nos interessa pensar o cinema de mulheres indígenas como uma ação do comum enfatizando a relação com e entre mulheres. Dessa maneira, destacamos o entre, pois acreditamos que esse é ponto específico do encontro, é no entre que o coletivo de mulheres cria sua rede e é ali, nesse espaço de trânsito e fronteira, onde as cartas surgem. Pensar o entre é enfatizar o elo e destacar a relação. No entre, reside a tentativa de enxergar juntas, construindo conexões parciais que podem dar origem a novos diálogos e narrativas. O fazer compartilhado entre as mulheres indígenas no audiovisual, nos convoca à capacidade de partilha na tentativa de não apagamento da diferença. Dessa maneira, reforçamos a importância desse espaço entre mulheres, que acontece no encontro, na partilha, “[...] o que é cinemático, poético e político *floresce* nas fronteiras do cinema, da poesia e da política” (Minh-ha, 2015, p. 21).

## IMAGENS RESISTENTES E UMA ARTE ENGAJADA

A troca de vídeo-cartas realizada por quatro cineastas traz para a discussão epistemológica o que entendemos como arte indígena ou cinema indígena, ou melhor, como podemos questionar essas categorias como definidoras de um tipo específico de linguagem artística. Jota Mombaça, ou Monstra Errática e Mc K-trina, artista não binária e anticolonial,

escreveu um texto para o centro de pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (MASP), intitulado *A Plantação Cognitiva* (2020), no qual inicia com a epígrafe de um trecho da música “Imortais e Fatais”, de Baco Exu do Blues: “Meus ancestrais todos foram vendidos, deve ser por isso que meu som vende”. Ela complementa (Mombaça, 2020, p. 3):

[...] Deve ser por isso que este texto vende. Ou que, do ponto de vista de certas instituições, a explosão de arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado.

O que Mombaça (2020) está questionando é quase uma imagem de reprodução, ou uma tendência histórica, da prática de adquirir corpos negros, indígenas ou dissidentes. Mais ainda, o discurso revestido de “inclusão” das pessoas fora de um eixo privilegiado da branquitude — que historicamente formatou o campo artístico brasileiro — está de mãos dadas com as políticas de representatividade, que vendem uma ideia de “empoderamento” das minorias sociais.

O texto de Jota Mombaça (2020) dialoga com o artigo *The Artist as Ethnographer?*, de 1995, do crítico de arte e pesquisador Hal Foster. Foster (1995) desenvolve uma análise sobre a insistência das instituições artísticas para que o artista contemporâneo assuma o papel social de “outro” cultural e/ou ético, diferenciado de um sujeito hegemônico. Foster (1995) propõe uma hipótese baseada em três pressupostos. Primeiro, há a suposição de que o artista deve ocupar um lugar de transformação social, ou até mesmo um lugar oprimido e subalterno no campo produtivista e proletário explorado. Segundo, a suposição de que esse “outro” — o artista — está sempre fora, o que, por si só, seria um sinal de subversão. A terceira suposição é de que o artista, sendo reconhecido como “outro”, automaticamente possui um lugar de alteridade transformadora, sem, contudo, analisar a complexidade de cada sujeito inserido no campo das artes.

A partir desses três pressupostos, Foster (1995) discorre sobre o perigo do “patrocínio ideológico”, que seria um jogo entre o artista, o crítico e o historiador. Os dois últimos projetam sua prática no campo do primeiro, onde o trabalho é lido como inovação política. Além disso, este “outro”, o artista, lido pelo mercado das artes como um ser socialmente oprimido e, como consequência, alguém que busca transformações políticas, teria a possibilidade de acessar processos psíquicos e sociais exclusivos, algo que seria inacessível a outros sujeitos. Notamos que há uma crítica a esse papel do artista no final do século XX e início do século XXI, e até mesmo uma responsabilidade social que, muitas vezes, nem sempre cabe ao desejo do próprio artista.

O momento histórico da “virada etnográfica” (Foster, 1995), final do século XX, entre as décadas de 1980 e 1990 — e que arriscamos dizer que está ainda mais consolidado no século XXI —, é marcado pelas instituições artísticas que começam a se dedicar e se interessar por temáticas identitárias. Da mesma forma, os artistas passam a incorporar métodos e pesquisas do campo da antropologia, explorando temas culturais, sociais e políticos em seus trabalhos. Para Foster (1995), essa prática acaba reproduzindo um *fetichismo da alteridade*, uma forma de essencialização e romantização do “outro”.

O que questionamos é que a “virada etnográfica” (Foster, 1995) foi e ainda é um longo caminho de formalização e legitimação que as instituições artísticas construíram para designar as formas e prestígios do fazer artístico. Como afirma Mombaça (2020), o que parece definir hoje os rumos dos sistemas de arte são os pensamentos anti-coloniais, seja no conhecimento global, ou uma moda, ou uma tendência de mercado. Apesar de todo o debate por trás de uma essencialização do cinema e das artes produzidos por pessoas indígenas, podemos dizer que existe uma peculiaridade no regime imagético que se fortaleceu nas últimas décadas com esse cinema.

Dessa maneira, e inspiradas nas palavras de Foster (1995) e Mombaça (2020), questionamos: o que seria um cinema indígena? Ou um cinema de mulheres? Essas categorias dizem algo sobre a produção estética das imagens criadas por esses grupos sociais? Existe realmente um regime de imagem próprio que chamamos de cinema indígena? Uma coisa podemos afirmar: cinema indígena é cinema. E, talvez, o que o torna indígena seja a possível herança de uma prática de coletividade dos povos originários, que foi levada para a forma de fazer cinema. A nosso ver, reforçamos e utilizamos a categoria cinema indígena, pois acreditamos que esse cinema surge também por meio das práticas coletivas presentes no ato de produção das imagens. Isso não se limita apenas ao fazer compartilhado entre mais de uma pessoa, mas à compreensão da dimensão da imagem inserida no contexto da aldeia.

André Brasil (2021) ao discorrer sobre as problemáticas e insuficiências sobre o termo “cinema indígena”, afirma que o conceito foi alvo de diversas críticas. Entre elas, a idealização de um cinema menos sofisticado em comparação com a tradição do cinema ocidental, e ainda, que é realizado dentro de um processo de formação, o que o institui como algo precário ou menor. André Brasil (2021), que, assim como nós, opta por utilizar o termo, defende que esse cinema possui suas especificidades, realizado a partir das experiências históricas e cosmológicas de cada etnia. Entretanto, ele também pode se configurar por estratégias de regimes estéticos formais, como na sua distribuição em festivais de cinema, salas de exibição e plataformas de *streaming*. Isto posto, o cinema indí-

gena preserva a herança do conceito de *cinema* e, ao mesmo tempo, de *indígena*, mesclando as origens estéticas de ambas, assim como as formas de circulação e exibição.

Desse modo, reforçamos a hipótese levantada por Brasil (2021) de que os filmes indígenas fazem parte de um duplo regime de elaboração e de circulação do conhecimento. Um primeiro regime é institucional, do cinema enquanto narrativa poética, herdeiro de uma forma do autor, da propriedade intelectual em que se consolidou historicamente. Um segundo, é o regime dos saberes tradicionais, ligados aos povos originários e aos territórios em que esses filmes são feitos. Há uma constante negociação entre esses dois regimes, um não se submete ao outro, mas existe um processo de mediação de uma sociabilidade, em que, no contexto das aldeias, há uma recusa da ideia de que o filme seja um processo individualizante, buscando, em vez disso, uma construção coletiva.

Isso não significa que a assinatura nos filmes deixe de ser feita pela pessoa responsável pela realização e autoria (Brasil, 2021). No entanto, essas assinaturas e as formas estéticas dos filmes podem ser tensionadas, atravessadas e negociadas pelos processos coletivos (Brasil, 2021). Nesse sentido, refletimos sobre o trabalho *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020) como um espaço de resistência coletiva do cinema realizado por mulheres indígenas. Embora cada realizadora seja responsável por sua carta, percebemos no processo diversos elementos de suas comunidades que se tensionam e se entrelaçam na realização da obra-processo.

## IMAGEM RESISTENTE PARA QUE HAJA ARQUIVO

Podemos dizer que a história se reformula na oralidade dessas jovens mulheres cineastas, cujo gesto se apresenta como um resquício do testemunho, na medida em que o genocídio dos povos originários levou consigo saberes e memórias. Portanto, elas são os testemunhos dos que não puderam testemunhar (Agamben, 2008). Durante as narrativas das cartas, notamos a presença do encontro com saberes ancestrais, seja por meio das conversas com as avós, seja por meio de *Nhanderu* — “Deus” em Guarani —, ou pelo simples fato de existir.

Saidiya Hartman (2020), pesquisadora estadunidense dedicada ao estudo dos arquivos das pessoas negras que foram escravizadas, deparou-se com diversos arquivos violentos sobre a história dessas pessoas e, até mesmo, com a escassez de arquivos. Ela propõe um processo de fabulação crítica dos arquivos, ou até da falta deles, evidenciando

suas limitações. No artigo “Vênus em Dois Atos”, ela sugere um processo historiográfico que se conecta à criação da fabulação crítica. Ou seja, já que não temos o arquivo de determinado acontecimento, pessoa ou etnia, trazemos para a narrativa ficcional a imaginação desse universo especulativo, a fim de tensionar as lacunas do arquivo. Como podemos desenvolver a partir da fissura do arquivo, ou do que restou do testemunho de uma etnia ou cultura?

Dessa maneira, a partir da ideia de tempo — em inglês *tense*, em português tempo verbal — desenvolvida por Tina Campt (2017), refletimos sobre as imagens produzidas nas vídeo-cartas das mulheres indígenas cineastas como uma forma de testemunho elaborado no presente. Campt (2017) desenvolve um pensamento sobre uma possível gramática da futuridade negra, questionando: qual é o tempo verbal de um futuro feminista negro? Segundo ela, essa gramática está diretamente vinculada ao futuro da possibilidade ou ao futuro condicional. Esse futuro condicional se manifesta na capacidade de imaginar além das circunstâncias atuais. Campt (2017) localiza esse futuro nas práticas cotidianas das imagens das comunidades negras do passado, presente e futuro.

As vídeo-cartas podem ser analisadas como uma forma de sobrevivência de testemunhos historicamente privados de arquivos visuais. Essas cineastas se apresentam como documentos vivos da cultura e da realidade dessas mulheres, construindo um arquivo inserido na gramática de uma futuridade condicional — possível justamente para aqueles que foram privados de um registro imagético do passado. Assim, elas abrem caminhos para a criação de futuros, em um tempo verbal que preserva saberes e práticas dos povos originários. A partir de suas vivências nos territórios, essas cineastas nos convidam a imaginar histórias e narrativas de um tempo condicional, partindo de experiências cotidianas que, à primeira vista, poderiam parecer banais, mas que, na realidade, estão impregnadas de simbolismos das culturas sem arquivos do passado.

Notamos, nas vozes das cineastas indígenas, a possibilidade de resgatar “uma história fundamentada na impossibilidade – de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas” (Hartman, 2020, p. 15). Elas imaginam e reelaboram o tempo presente a partir da vivência em seus territórios de origem, fabulando histórias para um futuro permeado por vestígios do passado. Os territórios e as vivências das personagens/autoras filmados nas quatro cartas aparecem como dispositivo de memória marcado nas experiências delas na comunidade, seja com a floresta, ou com as outras pessoas que habitam a aldeia.

Em *Nhemongueta Kunhã Mbaraeate* há uma escrita da História do presente, um projeto de libertação das prisões visuais e dos estereótipos em que os povos originários foram retratados desde a colonização. Para Hartman



(2020, p. 17), narrar a História do presente é uma maneira de lutar para iluminar as vidas dos mortos e para imaginar um estado livre como “antecipado futuro dessa escrita”. O método da fabulação crítica de Hartman enlaça os fios que compõem o presente, passado e futuro, recontando a história dos povos do passado por meio do presente. As cineastas de *Nhemongueta* colocam em diálogo as experiências cotidianas de suas vidas com o território ao qual pertencem, de uma forma muito entrelaçada, criando redes entre os mais antigos, as crianças, os filhos e a própria história individual de cada uma. Essa rede temporal abre possibilidades para a construção de um arquivo vivo da história das mulheres indígenas. Em diversas imagens, elas colocam seus corpos inseridos no território — como parte de uma história ancestral, da etnia de cada uma —, elaborando sobre os antepassados, para um possível futuro pós-pandêmico.

A consciência de gênero é o fio condutor entre as gerações passadas e futuras, e esse enlace é mediado pela relação delas com o território. Como já mencionamos, essa consciência perpassa o reconhecimento de ser mulher indígena, além de marcar o próprio corpo na história de um país que violou as memórias dos povos originários. Em *Nhemongueta*, vemos como seus corpos estão diretamente conectados com a cultura de seu território, nos espaços das casas e fora delas. Percebemos uma maneira de pensar as identidades em relação à comunidade, ao próprio território e à terra onde vivem. Como descreve Lorena Cabnal (2010), é necessário defender a perspectiva histórica do nosso território-corpo-terra. Esses elementos não apenas dialogam entre si, mas estão imbricados uns nos outros, constituindo a mesma noção de sujeita. Ou seja, enfatiza-se a resistência das vivências cotidianas, que são permeadas também por violências e opressões históricas. A violência sofrida pelo território é uma continuidade da opressão que o corpo pode sofrer. Não existem fronteiras entre esses elementos.

Clarisse Alvarenga (2019) desenvolve uma análise sobre o cinema feito por mulheres ameríndias, e afirma que na última década, homens e mulheres indígenas deixaram de ser apenas objeto do olhar e passaram a se apropriar do aparato cinematográfico, indigenizando-o. Indigenizar o aparato fotográfico, indigenizar a estética dos filmes, inventando novas formas cinematográficas, dentro do convívio da aldeia, devolvendo as imagens para a comunidade, resignificando-as, refazendo-as, entendendo que elas tomam parte de processos sociais e subjetivos mais amplos. Ou seja, indigenizar o equipamento fotográfico é uma forma de desconstruir essa estrutura, já que os arquivos europeus nunca permitiram contar a história dos povos originários. De alguma maneira, as diretoras se utilizam da fabulação crítica para contar suas próprias histórias, reencontrar seus ancestrais e se conectar com saberes que foram extintos. Elas criam história no que resta, nos espaços silenciosos (Hartman, 2022).

## AS VÍDEO-CARTAS E AS IMAGENS RESISTENTES

As vídeo-cartas aparecem como uma possibilidade de arquivo por meio de “(...) um cinema documental que não se relaciona com um real dado nem com identidades estagnadas, que não busca a verdade e que não tem certezas. Este cinema deseja falar de processos e transformações, de encontros e relações” (Ruiz, 2009, p. 11). Trata-se de um cinema em que, a partir do processo, situações surgem e abrem possibilidades para que essa “nova” história — chamada de “nova” por aparecer de maneira única, atravessada pela imagem — possa ser contada. A rede de comunicação criada pelas vídeo-cartas possibilita a expressão mais profunda de afetos e relações por meio do compartilhamento de experiências individuais. A sujeita, que também é o próprio objeto filmado, propõe-se a uma alteração do seu cotidiano e território ao transformá-lo em imagem. Ou seja, na escolha de filmar o cotidiano, instaura-se uma “situação extracotidiana”, já que o fazer imagens transforma o real presente e cria uma situação nova para as pessoas que habitam esse espaço.

Podemos perceber em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020) a relação e a interação dos corpos das personagens/autoras com o território, seja a aldeia ou fora dela, como uma aliança que cruza suas existências. A luta pela terra é uma temática preponderante dos povos originários na contemporaneidade e, sem dúvida, essa é uma temática constante que aparece nos filmes dirigidos por mulheres indígenas.

Em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), as cineastas apresentam seus territórios umas às outras, mostrando sua casa, a materialidade do espaço, a plantação e os deslocamentos. No entanto, elas vão ainda mais longe, pois também falam da relação entre seus corpos e o real, e o modo pelo qual suas corporeidades se apresentam como testemunhos dos territórios. Esses corpos-territórios são como dispositivo de memória, representados, tanto na presença delas em cena, como também com a câmera na mão. Esse corpo com a câmera, que caminha livre e funciona como um tripé (Pinheiro, 2020), é um possível testemunho da cultura de cada uma delas, levando para o cinema gestos cotidianos que poderiam ser banais, mas, na verdade, são um convite do encontro com o real.

Os corpos das mulheres indígenas cineastas estão intensamente conectados aos meios em que vivem, aos seus modos de vida, às pessoas da aldeia, à floresta, ou seja, a tudo o que compõe a comunidade. A relação da mulher indígena com o território enfatiza o corpo como um território de resistência contra as diversas violências históricas vividas ao longo do processo colonial (Cabnal, 2010; Paredes, 2014). Para Lorena Cabnal (2010) e Julieta Paredes (2010), as mulheres indígenas são vistas como agentes de transformação social, já que suas formas de resistência

são também uma maneira de proteger o território e fortalecer as práticas coletivas. Ou seja, a defesa do território está diretamente conectada à libertação dos corpos das mulheres por meio de práticas ancestrais e coletivas.

Lorena Cabnal (2010) recupera o termo *Abya Yala*, da língua dos povos indígenas Kuna,<sup>5</sup> que significa “terra viva”, para se referir à América. O termo destaca as identidades indígenas dos povos originários e compreende o território como um organismo físico, psíquico, emocional e espiritual das mulheres, assim como a natureza, a água e o rio. Para Cabnal (2010), corpo e território estão entrelaçados numa relação de codependência. Essa relação é o que fundamenta o conceito de corpo-território, que busca explicar como os processos de colonização também buscaram estabelecer uma dominação sobre os corpos das mulheres.

Quando esses corpos-territórios se transformam em cinema, carregam em suas imagens as vivências cotidianas das experiências de trânsito desse corpo no espaço. Não são apenas as vivências e os conflitos individuais que entram em cena, mas também os corpos inseridos no contexto comunitário. Em outras palavras, tudo que afeta a individualidade afeta a comunidade como um todo. A sujeita inserida na sua comunidade constrói sua noção identitária e elabora sua subjetividade. As vídeo-cartas foram realizadas no período da pandemia da COVID-19, evidenciando que o isolamento delas é, na verdade, um isolamento comunitário. Elas não estão sozinhas, isoladas em suas casas; estão inseridas no todo, com seu povo, com sua etnia, no território que lhes pertence e pertence a todos.

Realizadas com imagens de celular e voz *over*, as cartas refletem sobre as questões relevantes do momento em que vivem, o ano de 2020, uma das piores fases da pandemia. Por meio de reflexões profundas, as falas dialogam com as imagens, sem descrevê-las, mas cumprindo cada uma o seu papel. As imagens são elaboradas de forma livre, trazendo uma estética do cotidiano e refletindo as vivências das cineastas em suas comunidades. Cada uma filma as peculiaridades de sua experiência, inclusive, a única não indígena da troca de cartas, Sophia, também registra seu cotidiano de isolamento.

A primeira carta é uma resposta de Michele a Patrícia. Já mencionamos anteriormente, quando Michele pede assistência à avó na decisão sobre o seu roteiro de filmagem. Após acompanhar a avó em todas as etapas da produção da tinta de urucum, ela pinta seu rosto diante da câmera, demarcando a simbologia da sua cultura, a ancestralidade que também está presente na sua narração. Ela nos conta, em voz *off*, que sua avó lhe revelou um grande segredo durante a produção da tinta, e então diz: “Ela é filha caçula de Nhanderu. A única sobrevivente. Por isso ela me ensinou.” A única sobrevivente, afirma Michele que destaca a importância da transmissão do conhecimento.

5. Os Kunas são os povos originários do Panamá e noroeste da Colômbia, falam uma língua da família chibcha (Cabnal, 2010).

Notamos a importância da relação de respeito com o conhecimento dos mais velhos para a manutenção das memórias. Os mais velhos são testemunhas das histórias e saberes da cultura, sendo os principais transmissores dos conhecimentos. Michele fala sobre o território, a reza, sua avó e seu corpo, todos esses elementos são testemunhos de sua ancestralidade, da permanência de sua existência e de sua continuidade. Quando Michele afirma que sua avó é a única sobrevivente, caçula de Nhanderu, a imagem mostra a tinta sendo fervida. Nesse momento, já podemos notar a construção de um arquivo, uma vez que não existem registros visuais desse passado, a memória que resta está na oralidade da sua avó, “ela é a única sobrevivente” e provavelmente a única capaz de transmitir alguns desses conhecimentos (Figura 1). Além disso, o conhecimento dela é tão raro que se torna um segredo.



Figura 1. Michele cozinha a tinta de urucum com a sua avó.

Fonte: Frame da obra-processo *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* - Conversa 2 (2020).



A próxima carta é de Graciela para Sophia que elucubra também sobre sua condição de mulher indígena portadora de um conhecimento e de um saber. Graciela reflete sobre a sua escolha de ser cineasta e como a representação das mulheres indígenas é feita de maneira perversa na sociedade ocidental. Assim, ela desenvolve: “[...] eu não sou um corpo desconexo do mundo, meu corpo tem histórias, marcas, sentimentos, pensamentos e poderes que muitas vezes até eu desconheço. E por isso a minha busca de estar presente nesse lugar, um lugar marcado pelo privilégio branco”.

O corpo da Graciela é um corpo composto de memória ancestral, cheio de marcas da sua vida individual e coletiva na aldeia (Figura 2). Ela escolheu resistir por meio das imagens, utilizando-se de um aparato colonial, a câmera fotográfica, indigenizando-o, tornando-o parte da sua realidade e da sua forma de ver o mundo. Ou melhor, Graciela transforma sua história e de sua família em arquivo para a construção de um futuro indígena.



Da esquerda para a direita: Figura 2 (Graciela se arruma no espelho); Figura 3 (Patrícia penteando os cabelos); Figura 4 (Patrícia comendo bergamota).  
Fonte: Frames da obra-processo *Nhemongueta Kunhã Mbaraete - Conversa 2* (2020).

A terceira carta é de Patrícia para Michele, que, em seu cotidiano e nos afazeres diários, reflete sobre o momento vivido durante a pandemia. Ela filma as formigas em sua plantação, trazendo uma reflexão de um microespaço para algo macro: a experiência de vivenciar a pandemia de COVID-19. Patrícia se filma penteando os cabelos (Figura 3), comendo bergamota (Figura 4) e em planos longos, nos quais sua voz em *off* reflete sobre as questões cotidianas de sua presença no mundo. Há também silêncios, apenas seu gesto, como um encontro com o real, com seu cotidiano mais banal. As imagens de Patrícia evidenciam um silêncio que ruma práticas de recusa, de corpos que se negam a ser colonizados. Inspiradas em Tina Campt (2020), podemos dizer, que no silêncio presente na



carta visual de Patrícia, sente-se o tempo verbal da futuridade gramatical proposta pela autora. Entre o silêncio e o cotidiano, há uma relação mediada pelas “práticas cotidianas de recusa” (Campt, 2017, p. 4, tradução nossa).<sup>6</sup>

Por último, Sophia, está na casa da mãe no interior de Goiás, a única não-indígena das trocas de vídeo-cartas, também reforça por meio da sua ancestralidade a sua resistência como mulher. Em um momento da sua carta, Sophia descasca uma espiga de milho, ao mesmo tempo em que debulha as suas memórias da infância por meio das fotos na roça, onde os seus antepassados viviam. Sophia é a única não indígena das vídeo-cartas, a única que apresenta fotografias como arquivo dos seus ancestrais (Figura 5). Nas vídeo-cartas, as mulheres indígenas buscaram na oralidade, na conversa com os mais velhos e nas práticas cotidianas os seus arquivos do passado, já Sophia busca nos arquivos materiais, onde podemos ver seus familiares, imagens da sua infância em espaços que já não existem mais. As outras autoras buscaram essas histórias no presente, elaborando, a futuridade condicional (Campt, 2017), imaginando o passado para que haja um novo futuro.



6. No original: “everyday practices of refusal” (Campt, 2017, p. 4)

Figura 5. Imagem de Sophia criança.  
Fonte: Frames da obra-processo  
*Nhemongueta Kunhã Mbaraete -  
Conversa 2* (2020).

As cartas trocadas por essas quatro mulheres evidenciam, por meio de imagens, a necessidade de aliança desenvolvida por mulheres em um momento em que a política de prevenção à pandemia de COVID-19 estava escolhendo quem vivia ou quem morria. A aliança entre essas mulheres funcionou como enunciação de um testemunho quase invisível frente a uma política que apaga as culturas indígenas. Essas quatro mulheres se colocam nas cartas como autoras e personagens das suas próprias histórias.

Quando falamos de imagens em movimento, podemos afirmar que o ato de filmar e produzir imagens pode ser visto como um evento,<sup>7</sup> uma vez que reúne pessoas diferentes na construção de um momento único, envolvendo quem filma, quem é filmado e as espectadoras. No caso das cartas, as diretoras saem de trás da câmera e tornam-se as próprias personagens, e vice-versa. O evento da filmagem acontece quando as realidades escapam e invadem a tela, indo além do que foi planejado filmar. Partimos de cenas com gestos performáticos conscientes — como na atuação em planos longos ao comer uma bergamota, passar um batom, pentear o cabelo ou lavar a louça — para planos que incluem outras pessoas em cena, a tinta sendo preparada, as mulheres dançando ou as crianças brincando. No improviso em cena, percebemos um real que irrompe na tela. Dessa forma, há um evento que conecta ancestrais, deuses, território, familiares e nós, espectadores e espectadoras, que, muitas vezes, não somos indígenas, mas também fazemos parte desse entrelaçado de experiências.

7. Para Ariella Aisha Azoulay (2008), o “evento fotográfico” é um encontro entre vários protagonistas: o fotógrafo, o fotografado, a câmera e o espectador. É importante compreender a fotografia como um produto desse encontro e permitir o olhar do que está fora de quadro. Ou seja, o dentro e o fora do enquadramento podem ser percebidos no momento em que a fotografia é visualizada. A relação entre quem está dentro e quem está fora do quadro torna-se menos discrepante quando compreendemos o evento fotográfico. Todas as partes envolvidas participam dessa comunhão essencial para a produção das imagens. Aqui, nos referimos ao evento da filmagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS E UMA RESISTÊNCIA QUE NÃO CESSA

Sandra Benites (2018), pesquisadora Guarani Nhandewa, explica que, na sociedade Guarani, o corpo e a língua são as bases da sabedoria. “A construção dos corpos físicos e simbólicos se faz de acordo com as necessidades e os ambientes, sempre levando em consideração a cosmologia e os costumes Guarani” (Benites, 2018, p. 5). Para os Guarani, cada sujeito é um ser único, mas suas experiências individuais se refletem no coletivo, de modo a organizar ou desorganizar o todo: “[...] a ação de um se lança para o coletivo para que o ritmo seja da comunidade” (Benites, 2018, p. 6).

Assim, a coletividade e a relação direta das sujeitas com o território são refletidas nas imagens. O corpo se entrelaça com o “território terra” (Cabnal, 2010) como forma de resistência ao sistema patriarcal e colonial, que viola os direitos dos povos originários em toda a América, Abya Yala. As mulheres indígenas cineastas colocam o seus

corpos em cena transformando suas histórias individuais em histórias coletivas de suas aldeias, compartilhando cartas e construindo um outro coletivo entre mulheres de diferentes etnias.

Defendemos que a produção de imagens para as mulheres indígenas surge como uma forma de fortalecimento de suas próprias histórias, seja como testemunho de suas vivências, seja para a construção imagética dos arquivos de sua cultura e ancestralidade. Percebemos, nas imagens, uma relação profunda de intimidade e cumplicidade com o cotidiano, abrindo espaço para as coletividades. Através da realização de seus filmes e da troca entre elas, as mulheres indígenas constroem seu coletivo, produzem seus próprios testemunhos e elaboram uma nova história, possibilitando a existência de seu fazer cinema.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- ALVARENGA, Clarisse. "O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias". In. HOLANDA, Karla (org.). *Cinema de mulheres*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- BENITES, Sandra. *Viver na língua guarani Nhandewa (mulher falando)*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFRJ, 2018.
- BRASIL, André. "Cineastas-guardiões: hipótese sobre a autoria no cinema indígena". In. ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021, São Paulo. *Anais* [...] São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021.
- CABNAL, Lorena. "Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala". In. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. España: ACSUR – Las Segovias, 2010.
- CAMPT, Tina. *Listening to Images*. New York: Duke University Press, 2017.
- FOSTER, Hal. "The Artist as Ethnographer?". In. MARCUS, George E.; MYERS, Fred R. (eds.). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1995.
- HARTMAN, Saidiya. "Vênus em dois atos". *Eco-Pós*, v. 23, n. 3, 2020.
- HARTMAN, Saidiya. "Uma figura menor". In. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- MARTINEZ, Fabiana Jordão. "Militantes e radicais da quarta onda: o feminismo na era digital". *Revista Estudos Feministas*, [S. l.], v. 29, n. 3, 2021. DOI: 10.1590/1806-9584-2021v29n370177. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/70177>. Acesso em: 1 de setembro de 2025.
- MICHELE KAIOWÁ (MS)... IMS, 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/michele-kaio-wa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 10 de março de 2025.
- MINH-HA. Trinh T. "Não pare no escuro (declaração da artista)". In. *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015.
- MOMBAÇA, Jota. *A plantação cognitiva, arte e descolonização*. São Paulo: MASP Afterall, 2020.
- PAREDES, Julieta. *Hilando fino: desde el feminismo comunitario*. 2. ed. México: Cooperativa El Rebozo, 2014.
- PINHEIRO, Sophia. "Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy". *Teoria e Cultura*, v. 15, n. 3, dez. 2020, p. 161-176.
- RUIZ, Coraci Bartman. *Documentário-dispositivo e vídeo-cartas: aproximações*. 2009. Dissertação de Mestrado em Multimeios, Unicamp, 2009.

#### DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

#### CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

#### EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

#### ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

#### DADOS EDITORIAIS

Recebido em 02/04/2025

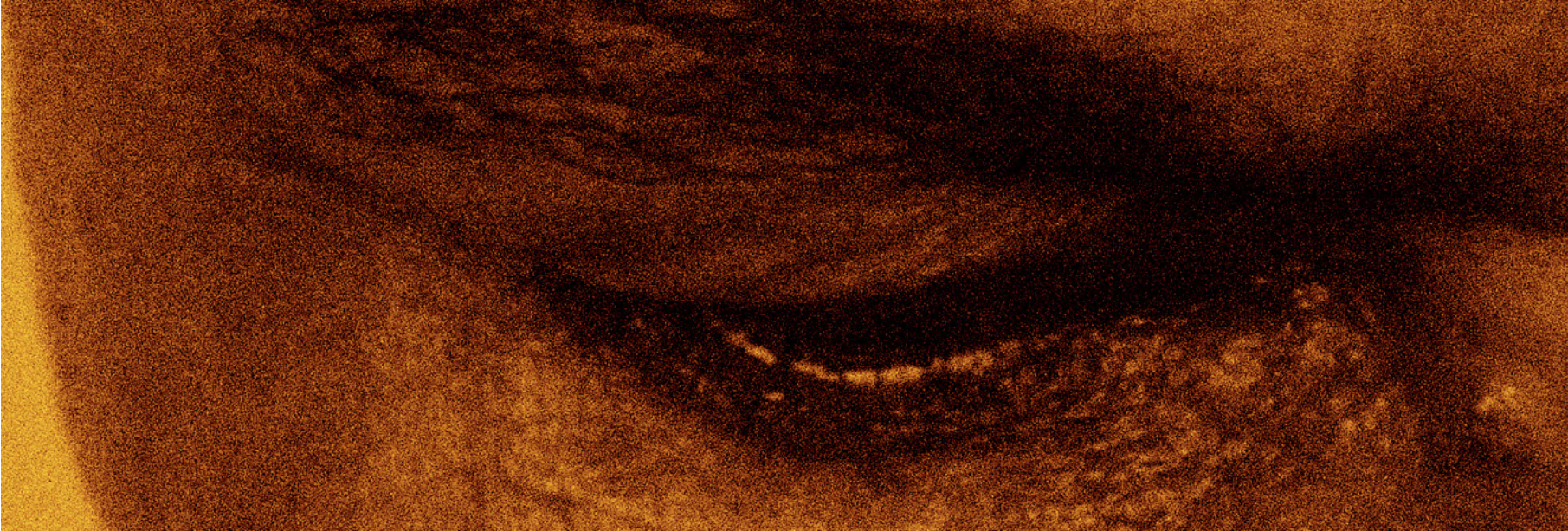
Aprovado em 16/12/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.





## APRESENTANDO E TENSIONANDO AS PRIMEIRAS OBRAS DA IDEALIZADORA DO CINEMA NEGRO SERGIPANO EVERLANE MORAES

*UNVEILING AND CHALLENGING THE EARLY WORKS OF EVERLANE MORAES, PIONEER OF BLACK CINEMA IN SERGIPE*

*PRESENTANDO Y TENSIONANDO LAS PRIMERAS OBRAS DE LA CREADORA DEL CINE NEGRO EN SERGIPE, EVERLANE MORAES*

**WOLNEY NASCIMENTO SANTOS<sup>1</sup>**

**FABIO ZOBOLI<sup>2</sup>**

1. Doutor em Educação pela Universidade Federal de Sergipe (PPGED/UFS). E-mail: wolneyns@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9581-1567>.

2. Pós-doutor em Educação do Corpo pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP/Argentina). E-mail: zobolito@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5520-5773>.

**RESUMO** O ensaio tem como objetivo apresentar e tensionar os primeiros filmes de Everlane Moraes, uma diretora audiovisual, intelectual e idealizadora do cinema negro sergipano. Neste sentido propõe-se descrever e analisar os filmes: *A gente Acaba Aqui* (2011-2021); o roteiro para o curta-metragem *Tempos Idos* (2013); e os curtas-metragens *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* (2013) e *Conflitos e Abismos – a expressão da condição humana* (2014). As referidas obras fílmicas são produzidas em um período de efervescência das políticas públicas em âmbito federal e estadual, abordando aspectos da história da cultura negra em convergência ao existencialismo humano, as oralidades e as memórias individuais e coletivas. Conclui-se que estas primeiras produções e a trajetória da realizadora Everlane Moraes são basilares e constituem um marco importante do cinema negro sergipano.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema Negro em Sergipe; Everlane Moraes; Cinema Negro no Feminino; africanidades.

**ABSTRACT** This essay aims to explore and critically engage with the early films of Everlane Moraes, an audiovisual director, intellectual, and pioneer of Black cinema in Sergipe. In this regard, it seeks to describe and analyze the following films: "*A Gente Acaba Aqui*" (2011-2021), the screenplay for the short film "*Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?*" (2013) and "*Tempos Idos*" (2013), "*Conflitos e Abismos – A Expressão da Condição Humana*" (2014). These films were produced during a period of intense public policy development at both federal and state levels, addressing aspects of Black cultural history in connection with human existentialism, oral traditions, and individual and collective memories. The study concludes that these early productions and Everlane Moraes' trajectory serve as foundational pillars that mark a significant milestone in the history of Black cinema in Sergipe.

**KEYWORDS** Black Cinema in Sergipe; Everlane Moraes; Black Feminist Cinema; African Heritage.

**RESUMEN** El ensayo tiene como objetivo presentar y discutir las primeras películas de Everlane Moraes, director audiovisual, intelectual y creador del cine negro en Sergipe. En este sentido, nos proponemos describir y analizar las películas: "*A Gente Acaba Aqui*" (2011-2021); el guión del cortometraje "*Tempos Idos*" (2013) y cortometrajes "*Caixa d'água Qui-Lombo é Esse?*" (2013) e "*Conflitos e Abismos: A Expressão da condição Humana*" (2014). Las obras cinematográficas mencionadas fueron producidas en un período de efervescencia de las políticas públicas a nivel federal y provincial, abordando aspectos de la historia de la cultura negra en convergencia con el existencialismo humano, las tradiciones orales y las memorias individuales y colectivas. Se concluye que estas primeras producciones y la trayectoria de la directora Everlane Moraes son fundamentales y constituyen un marco importante en el cine negro de Sergipe.

**PALABRAS CLAVE** Cine Negro en Sergipe; Everlane Moraes; Cine negro en lo femenino; Africanidades.

## INTRODUÇÃO

O objetivo do presente ensaio é apresentar e tensionar os primeiros filmes de Everlane Moraes, uma diretora audiovisual, intelectual e idealizadora do cinema negro sergipano. Para isso, propõe-se descrever e analisar os filmes: *A gente Acaba Aqui* (2011-2021); o roteiro para o curta-metragem *Tempos Idos* (2013), *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* (2013); *Conflitos e Abismos — a expressão da condição humana* (2014). Partimos do pressuposto que Everlane tem como característica de suas obras a referência à epistemologia da Afrocentricidade desenvolvida pelo professor e intelectual negro Molefi Kete Asante<sup>3</sup> — que é uma visão sobre as formas de elaboração de pensamentos, práticas e perspectivas que coloca a experiência dos africanos como centro dos seus interesses. Ou seja, os africanos atuam como sujeitos e agentes da sua história cultural. Nesse sentido, inferimos que a diretora apresenta em seus filmes, o africano/afro-brasileiro como Agente determinante de suas relações com os fenômenos socioculturais.

A produção, tanto dos conhecimentos africanos quanto dos afrodescendentes, é sempre considerada fora do centro das discussões em pauta — fica nas bordas... É marginal. Atualmente, esses grupos lutam por representação histórica-social, política e cultural. No Brasil, Everlane Moraes, por intermédio de seu cinema, é ícone na luta política pela visibilidade da cultura negra. Seus filmes dialogam com as africanidades e suas diásporas, e, portanto, propõem-se descolonizadores e decolonizadores<sup>4</sup> na medida em que estão comprometidos com a ressignificação da existência negra. Neste sentido, Everlane atua numa posição imprescindível de buscar o Lugar Afrocentrado das pessoas negras como ponto fulcral de sua filmografia, oportunizando, assim, com suas obras o reconhecimento legítimo e produtivo da participação das diversas culturas negras na formação cultural da sociedade brasileira.

Os filmes apresentados são fruto de um período bastante fecundo em realizações audiovisuais no estado de Sergipe, sobre diversos aspectos, em que convergiam a implementação de políticas públicas no campo da cultura e das artes no Brasil, através de editais, e a tomada de consciência quanto às possibilidades vindas do acesso ao cinema eletrônico e digital, a partir de uma “política da imagem em movimento” (Dahl, 2009, p. 23). Assumia-se a perspectiva de atuar num novo mercado, onde supostamente circulava — entre os mais otimistas — uma democratização de acesso aos equipamentos que sobremaneira seriam mais baratos para se fazer filmes. Em paralelo, havia uma crescente conscientização por parte dos jovens que transitavam por tendências que sinalizavam questões políticas identitárias e a utilização de dispositivos videográficos que dialogavam com a cena das artes visuais contemporâneas.

3. Professor do Departamento de Estudos Africano-Americanos da Universidade Temple, Filadélfia, EUA. Suas primeiras ideias reflexivas sobre os estudos africanos estão reunidas em: *Afrocentricity (Afrocentricidade, tradução livre)* (2003); *Kemet, afrocentricity, and Knowledge (Kemet, afrocentricidade e conhecimento, tradução livre)* (1990); *The history of Africa (A história da África, tradução livre)* (2007).

4. A supressão do “s”, segundo Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo, em nota da tradução da obra *Um feminismo colonial*, de Françoise Vergès (2020), é para enfatizar que os processos históricos de descolonização de um território não garantem que os discursos que circulam nele e sobre ele tenham superado a lógica colonial.

O ensaio se sustenta a partir de referenciais bibliográficos que tratam de cinema e/ou que fazem convergência com a cena audiovisual em Sergipe e com as políticas públicas nacionais de cinema; além de entrevistas/conversas<sup>5</sup> com a diretora e com pessoas que trabalharam e conviveram com ela no período da produção dos filmes.

## E AÍ... HÁ CINEMA NEGRO EM SERGIPE?

Em Sergipe, a partir da década de 2010 um conjunto de pesquisadores(as) começou a escrever sobre as produções audiovisuais de cunho cinematográfico no estado. No entanto, no mesmo período, observa-se a ausência silenciosa de escritas sobre o cinema negro em Sergipe, possivelmente, em decorrência da falta de espaços específicos como mostras e festivais que promovessem a exibição e o acesso a filmes do cinema negro local, ocasionando a negação dos meios que os produzissem.

Para dar um caráter tensionador a este ensaio estabelecemos os primeiros pressupostos de natureza geral, segundo os quais o cinema negro em Sergipe tem como referência o trabalho de pesquisa: i) etnográfica; ii) dos coletivos culturais e artísticos; iii) de artistas ativistas; e iv) por meio da realização de mostras e festivais de cinema. Esses são marcadores que nos dão a possibilidade de pensar o cinema negro com e a partir deles.

Nesse sentido, citamos o primeiro marcador com o trabalho do intelectual negro Severo D'Acelino (1947-). Escritor, ator, diretor de teatro e produtor cultural, encenou diversos espetáculos de teatro e dança, em destaque: *Terra, poesia e encanto*; *Navio negreiro*; *Vozes d'África*; *Algemas partidas*; *Suíte nagô*; *Dança dos inkices d'Angola*; *Águas de Oxalá*; *O Castigo de Obá e Iyó Iná Iyê* (Benevides, 2017; Domingues, 2019). Produziu e dirigiu o documentário etnográfico *Filhos de Obá*, que foi apresentado na programação do Congresso de Cultura Negra das Américas. Atuou nos filmes *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Jr., interpretando Galanga, rei africano nas minas de Vila Rica, no século XVIII, e *Espelho D'Água — uma viagem no Rio São Francisco* (2004), de Marcus Vinicius Cezar onde interpretou o Candelário,. Na televisão, fez parte do elenco da emissora Rede Globo, interpretando Alfredão em *Tereza Batista cansada de guerra* (1992), de Vicente Sesso e direção de Fernando Rodrigues de Souza e Walter Campos; e, como Eugênio Eto em *Velho Chico* (2016), de Benedito Ruy Barbosa (Santos; Zoboli, 2019).

5. As entrevistas/conversas foram em formato mensagens instantâneas em celulares *smartphones*, por meio do aplicativo WhatsApp Messenger. Esta coleta de dados foi aplicada por conta de duas situações. A primeira refere-se ao fato de que, enquanto se desdobrava a pesquisa, o mundo foi assolado pela Pandemia da COVID-19, a qual exigia o isolamento das pessoas. A segunda, pelo fácil armazenamento de dados e arquivos no celular e acesso à internet.



Como ativista, D'Acelino atuou na Fundação do Movimento Negro Contemporâneo em Sergipe (1968), também contribuiu para os Movimentos nos estados da Bahia (1973) e Alagoas (1980) (Jornal Nagô, 2008). D'Acelino segue em sua trajetória como Ativista dos Direitos Civis e Coordenador Geral da Casa de Cultura Afro-Sergipana, tendo seu trabalho reconhecido entre os irmãos do Movimento Negro como “mestre da cultura negra” (Domingues, 2019).

Além de D'Acelino, vale fazer menção ao Coletivo de Artistas Afrodescendentes Novembro Negro, que desde o ano de 2001 promove a Mostra Pluriartística Novembro Negro. O coletivo, em parceria com instituições públicas, privadas e ONGs, tem como objetivo discutir a educação, a cultura e as relações étnico-raciais. A Egbé — Mostra de Cinema Negro de Sergipe, que teve seu início no ano de 2016, e objetiva exibir as produções audiovisuais de diretoras e diretores negros do Brasil em território sergipano, também promove a formação continuada através de palestras, cursos e oficinas.

No Brasil, o cinema negro tem seu marco divisor quando os intelectuais e atores negros Valdir Onofre, Agenor Alves, Antonio Pitanga e Zózimo Bulbul (este com o filme *Alma no Olho* (1973), marco do cinema negro brasileiro) foram para trás da câmera, na condição de diretores do set de filmagem. Assim também aconteceu com o trabalho da primeira cineasta negra, Adélia Sampaio, quando dirigiu *Amor Maldito*<sup>6</sup> (1984), que foi exibido em circuito comercial no país. O movimento feito por Sampaio, mulher negra, que observa e organiza as coisas, junto a sua prática autoral cinematográfica, na posição de diretora, é um marco inicial na história do cinema negro feminino no Brasil.

Na trilha da cineasta e dos cineastas, novas(os) diretoras(es) marcam uma posição política e ideológica, abordando em seus filmes, aspectos convergentes da identidade negra e sua relação com a diversidade da cultura circundante, na perspectiva de romper com estereótipos e caricaturas quanto a representação do(a) negro(a) nos filmes (Santos, 2024, 2018; Santos; Zoboli, 2019; Vieira, 2018; Carvalho, 2005).

Segundo o professor e pesquisador Noel Carvalho (2005), para uma produção ser caracterizada como cinema negro, seu(sua) criador(a) deve ser negro(a) e sua obra abordar aspectos da diversidade da cultura negra africana e afro-brasileira. Ainda sobre isso, Carvalho, em *Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro* (2005), apresenta dois importantes manifestos: o Dogma Feijoadado (2000)<sup>7</sup> e o Manifesto de Recife (2001).<sup>8</sup> Estes manifestos traziam em suas pautas reivindicações de cineastas negros(as) e de parte das equipes da produção audio-

6. O filme aborda uma relação homoafetiva entre duas mulheres brancas, com o julgamento de Fernanda que é acusada indevidamente de assassinato da companheira Sueli. No final do julgamento Fernanda é absolvida.

7. As principais ideias do manifesto são: “1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados” (Carvalho, 2005, p. 98).

8. Acompanhe nesta nota seus principais pressupostos: “1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira” (Carvalho, 2005, p. 98).



visual. Orientavam a forma de produzir cinema negro, ao mesmo tempo que requeriam do governo leis e editais específicos para a produção de filmes com histórias, cultura e mitemas negros.

Nesse sentido, destacamos dentro das políticas públicas o lançamento dos editais Curta-Afirmativo (2012); Carmen Santos (2013); Curta e Média Afirmativo (2014); Longa BO Afirmativo (2016); 10 editais #audiovisual-gerafuturo (2018). Lançados pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC) em parceria com a Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Entre seus objetivos destaca-se a destinação de recursos para a realização de filmes não só de temática livre, mas também de assuntos de interesse do(a) diretor(a) negro(a) e indígena. Evidencia-se, a partir dos editais, uma mitigação quanto à desproporção entre gênero e raça na cadeia produtiva do audiovisual brasileiro (Sylvestre, 2023). No terceiro setor, destaque em 2016 para a criação da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), que tem entre seus objetivos a valorização da cultura negra e a inclusão do recorte racial na cadeia produtiva do audiovisual (APAN, 2025).

A partir dos editais supracitados, resultado de uma política pública afirmativa, percebemos que mais produções de cinema negro são exibidas no circuito comercial e, em outras janelas. Como exemplo destacamos: *Um dia com Jerusa* (2021), de Viviane Ferreira; *Cabeça de Nego* (2020), de Déo Cardoso; e, *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins. Sendo que *Marte Um* foi indicado pelo Brasil a uma vaga ao Oscar de 2023, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro. O filme infelizmente não entrou na lista de pré-indicados da Academia. No entanto, sua indicação foi um reconhecimento ao efetivo trabalho de Gabriel Martins e da produtora Filmes de Plástico.

Da mesma forma, outros eventos financiados por ações afirmativas em espaços específicos, como Mostras e Festivais de Cinema Negro, promovem programações que incluem rodas de conversa, cursos, oficinas, feiras de arte e atividades em plataformas digitais. Nesses contextos, a produção audiovisual negra é valorizada e acessada por diferentes públicos, abordando uma ampla diversidade de temas e bandeiras sociais de luta. Esses eventos impulsionam e divulgam trabalhos individuais e coletivos em diversas linguagens artísticas — como cinema, artes visuais, música, design, artesanato, gastronomia e sustentabilidade, ativando estratégias que fortalecem a economia criativa e promovem aspectos da sociabilidade local. Assim, reafirma-se a importância das políticas públicas afirmativas em seus mais diversos e convergentes contextos. (Oliveira; Vieira; Soares, 2022).

Nessa perspectiva, as ações afirmativas proporcionam o que Asante sinaliza como uma forma de atuar no Lugar Afrocentrado que é na condição de Agência como um Agente Social da causa de suas histórias: “[...], mas não

deve haver dúvida de que essa agência existe. Quando ela não existe, temos a condição da marginalidade — e sua pior forma é ser marginal na própria história” (Asante, 2009, p. 95). Do mesmo modo, reflete hooks (2019) sobre o ato de olhar como uma forma de Agência, de resistência em questionar o poder dominador do olhar do Outro, mas, que o meu olhar, junto ao seu olhar; nossos olhares sejam conscientes, críticos e rebeldes, suficiente para mover a realidade.

### EVERLANE MORAES: UMA IDEALIZADORA DO CINEMA NEGRO SERGIPANO<sup>9</sup>

Everlane Moraes, nasceu em 1987, na cidade de Cachoeira, localizada no Recôncavo Baiano. Logo cedo veio morar em Aracaju-SE, e o Bairro Getúlio Vargas, na área do Quilombo Caixa D'Água, foi o território onde Everlane Moraes iniciou seus estudos e cresceu aprendendo as histórias de sua família e da ancestralidade coletiva da comunidade. Seu pai, José Éverton Santos, é artista visual, e desde cedo Everlane teve contato com a prática artística desenvolvida por ele: entre o trabalho de composição sobre o papel ou a tela branca, as linhas de rabiscos e esboços, via surgir imagens e composições em camadas de cor, texturas e com as personagens em devidos conflitos diante da condição humana. O olhar curioso e o abelhudar ainda infantil diante dos materiais artísticos (lápiz, papéis, pincéis, tintas e aglutinantes) fizeram com que Everlane entrasse no mundo artístico pelos dispositivos das artes visuais, através de seu pai.

Nos anos 2000, encontra-se envolvida no Coletivo de Artistas — estudantes e realizadoras/es — que vão promover um movimento fecundo nas artes visuais em Sergipe, em especial no setor do audiovisual. Este Coletivo é resultado do trabalho de formação artística realizado pela Prefeitura Municipal de Aracaju (PMA). Eram estudantes participantes dos cursos e oficinas realizados pelo Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira (NPD); no terceiro setor, participando das formações em audiovisual realizadas pelo Programa Cultura, através do Setor de Cinema do Serviço Social do Comércio (SESC); Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Contudo, infere-se que o ajuntamento com jovens do Coletivo foi decisivo para que Everlane Moraes decidisse trabalhar com e no cinema, pontuando que neste momento, para o trabalho coletivo, as artes plásticas em seu processo traziam uma tradição de construção profissional individualizada, na qual as buscas de uma prática autoral diante do suporte dimensional exigiam uma senda solitária. Desse modo, o início das atividades audiovisuais vai

9. As informações dessa seção do texto foram obtidas através de entrevistas com as Diretoras Everlane Moraes e Gabriela Caldas.

estar nas produções dos filmes de Marcelo Roque: *Quebra-cabeça* (2005), nas funções: figurino e maquiagem, assistente de produção e assistente de câmera; e na Trilogia *As Aventuras de Seu Euclides: Parafusos* (2007), como assistente de direção; *Chegança* (2009) e *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012), na equipe de arte.

De forma concomitante com as produções em que participou, Everlane Moraes estudou em cursos e oficinas realizados pelo NPD Orlando Vieira, nos anos de 2006-2013, onde teve contato com profissionais e diretores de outros centros de produção audiovisual, que, diante de seu interesse, fizeram convites para que ela fosse trabalhar em seus projetos.

Em 2009, ingressou na TV Aperipê,<sup>10</sup> integrando a equipe de profissionais do Núcleo de Programas Especiais (NUPE), na condição de estagiária, quando o Núcleo foi dirigido pela Diretora Gabriela Caldas. Nesse período, o contato com os equipamentos e a participação no trabalho da equipe do NUPE, com a troca de experiências e muitas observações, foram importantes para Everlane Moraes iniciar as bases intelectuais da atividade profissional no audiovisual. O trabalho na emissora se encerrou em 2011.

Outro momento importante de sua trajetória foi o aprendizado junto às equipes de produção em que trabalhou, nos longas-metragens produzidos em Sergipe, com destaque para o filme: *O Senhor do Labirinto* (2008-2010), de Geraldo Motta Filho. O filme reproduz a vida, e mais detalhadamente, os aspectos do universo criativo do artista sergipano, Arthur Bispo do Rosário, com assemblagens, estandartes e O.R.F.A. (objetos recobertos por fio azul) (Hidalgo, 1996).

Everlane Moraes ainda compôs as equipes dos filmes: *Aos Ventos que virão* (2012), de Hermano Penna, na equipe local de produção exercendo a função de 2ª Assistente de Figurino; *A Pelada* (2013), de Damien Chamin, do qual assina a Direção de Arte (*Chef Décoratrice*); *Rezou à Família e foi ao Cinema* (2013), na equipe de monitores produzido pelos alunos da oficina de Realização em Audiovisual do NPD Aracaju, ministrada por Anderson Craveiro.

É nesse contexto que a produção da Diretora Everlane Moraes adentra no estudo do cinema de forma interdisciplinar, atentando para a condição do cinema como dispositivo capaz de unir todas as áreas e linguagens artísticas.

Everlane Moraes realiza projetos audiovisuais, ministra cursos e oficinas. Seus filmes são exibidos em mostras e festivais e, em alguns são indicados as categorias e laureados com prêmios, tendo o consequente reconhecimento de seu trabalho autoral.

10. A TV Aperipê é a filiada à TV Cultura. Pertence à Fundação Aperipê de Sergipe, instituição de caráter público integrante do governo estadual.

## FILME A GENTE ACABA AQUI (2011-2021): VAI FAZER O QUÊ? – UM DOCUMENTÁRIO!

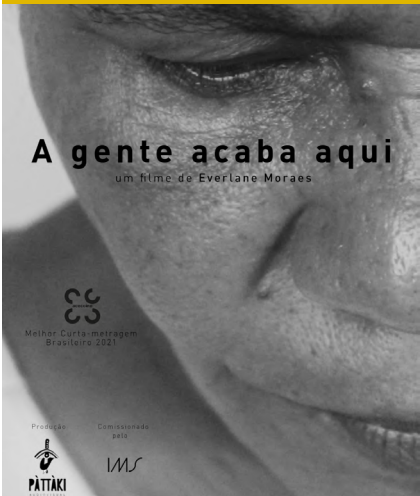
| A GENTE ACABA AQUI                                                                                                                                                                                                                                                 |                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
|  <p><b>A gente acaba aqui</b><br/>um filme de Everlane Moraes</p> <p>Prêmio<br/>Melhor Curta-metragem<br/>Brasileira 2021</p> <p>Produção<br/>PATTAKI</p> <p>Comissão<br/>IMS</p> | ano de produção     |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | 2011-2021           |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | direção             |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | Everlane Moraes     |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | elenco              |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | Familiares e amigos |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | gênero              |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | Documentário        |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | indicação etária    |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | Livre               |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | nacionalidade       |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | Brasil              |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | tempo               |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | 13'                 |

Figura 1. Ficha do filme *A Gente Acaba Aqui* (2011-2021): *Vai fazer o quê? – Um documentário!*

Fonte: arquivo da diretora Everlane Moraes (poster).

Durante a pandemia de COVID-19, no ano de 2021, Everlane Moraes conclui o curta-metragem *A Gente Acaba Aqui*. O filme mostra ancestralidade, memória e registro, que são as imagens feitas do velório do seu tio Wellington Conceição Fernandes, que morreu no dia 31 de outubro de 2011. Estas imagens foram guardadas e somente editadas em 2021. O filme foi selecionado para a Mostra do Programa Convida do Instituto Moreira Salles (IMS), cujo objetivo foi incentivar e apoiar as produções artísticas audiovisuais no período do isolamento social.

Sobre as circunstâncias do entorno do filme, tendo uma sobrinha que gostava de fazer cinema e a via sempre com uma câmera à mão, o tio falecido, Wellington, quando estava vivo, pediu a Everlane Moraes que fizesse um filme sobre ele, contando sua história. Esse desejo foi realizado dez anos depois, quando Everlane Moraes, ao buscar em seu HD externo o arquivo digital com as imagens de sua mãe de criação, Guiomar Valdelice Santos (Dona Mazinha), falecida em 17 de dezembro de 2020, percebeu que vários dos que estavam no velório do tio Wellington Conceição Fernandes tinham morrido no período de dez anos.

Diante dessa circunstância familiar, a câmera de Everlane Moraes se movimenta e busca os personagens e temas para enquadrar. O que inferimos ser diferente do método utilizado nos filmes produzidos em Cuba, quando observamos o acesso ao tema e às personagens por conta de um cuidadoso trabalho de pré-produção – a câmera sempre está parada e os temas e as personagens é que se movimentam no quadro.

O filme dedicado a seu tio tem início com o quadro escuro e Everlane aciona a câmera no sentido do interior da casa para a sala. De forma concomitante, ouvimos vozes e gemidos de choro. As pessoas presentes e os familiares estranham a presença da câmera registrando o último momento com o morto. Alguns começam a sorrir. Imediatamente surge um *flare* (*lensflare*) de luz na entrada da casa e Maria Bernadete encontra-se de pé em frente ao caixão.

Everlane Moraes — *Cês vão sair como vocês estão. Se estiver sorrindo vai sair sorrindo!*

Jovem — *Eu nem penteei meus cabelos.*

Maria Bernadete — *Ficar sorrindo não pode.*

Everlane Moraes — *Tô dizendo a você, que tô pegando a imagem. Você tá brincando!*

Maria Bernadete — *Vai fazer o quê? Um... Como se chama?*

Everlane Moraes — *Um documentário!*

Maria Bernadete — *(sorri), Ai...ai...*

Sobre essas primeiras imagens, inferimos que a morte do ente querido, junto a dor da perda, colocava para alguns presentes uma situação em que sorrir servia como fuga da realidade da própria dor. Como Chimamanda Ngozi Adichie escreve em *Notas Sobre o Luto* (2021), obra escrita após a morte de seu pai em junho 2020, no decurso da pandemia de COVID-19, que recorrer às lembranças do pai traziam pontadas de dor que “Às vezes elas trazem o riso, mas um riso que é como carvões em brasa que logo voltam a se transformar nas chamas da dor” (Adichie, 2021, p. 38). O que estava incontido irrompe em choro. Isso terá seu ponto alto no momento da oração.

A câmera aproxima, mostra a parte superior do caixão (tampa). Nas laterais, dois castiçais de vela, tendo ao meio, na frente, na cabeceira do caixão, um resplendor de Cristo. Embaixo do caixão, uma bacia com água. Durante o filme, os objetos do velório são mostrados detalhadamente. As cenas em que João Barreto Neto (1953-2015) realiza a tradição religiosa na cerimônia, com a fala, conduzindo a oração dos presentes, para que o morto seja acolhido no Reino dos Céus, é um momento epígono do arco dramático que é realizado pela edição do filme.



— Abrindo os caminhos para a sua entrada triunfal nos Reinos dos Réus. O reino dos bons.

... E, a gente que fica aqui. É a gente [que] não esquece. A saudade fica no lugar de Etinho.

Então, a gente reza um Pai Nosso, uma Ave Maria, agradecendo à Deus essa passagem dele entre nós e, a certeza de que um dia nós estaremos reencontrando.

Vamos primeiro agradecer a Deus por termos convivido com ele. Somos tão gratos à amizade, que nós estamos aqui. É um momento, primeiro de agradecimento.

Apenas ele está antecedendo. Está indo na frente.

... E, um dia a gente se encontra na glória do Pai, amém.”

(João Barreto Neto, A Gente Acaba Aqui, 2011-2021).

Em seguida o caixão segue em cortejo para o cemitério, tendo as vozes dos presentes em oração ao fundo.

Do que seriam os registros das últimas imagens do tio e a busca de imagens da mãe, em um momento crucial durante a quarentena da COVID-19, Everlane Moraes traz para o centro da discussão a morte de um familiar querido, sobretudo como os acontecimentos no Brasil, quando o Governo negava a importância da vacina, sendo contra as medidas de isolamento orientadas pela Organização Mundial de Saúde (OMS). O filme também discute a morte e como cada um de nós irremediavelmente encara a vida e o rito de passagem em nossa condição de vida terrena, haja vista que, inevitavelmente, a morte é o que há de real, onde “a gente acaba aqui!”.

## ROTEIRO PARA O CURTA-METRAGEM *TEMPOS IDOS* (2013) – EXISTENCIALISMO E CORPO NA VELHICE

| TEMPOS IDOS                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <b>sinopse</b> Doralice Riviera (Valdeci Moraes de Sampaio) e Tomaz (Antônio André Teixeira Neto) conversam sobre suas memórias quando atuavam nos espetáculos do teatro municipal da cidade onde vivem. O tempo passou e eles envelheceram e foram esquecidos pelo público. | ano de produção 2013                                                                               |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                              | direção Direção coletiva                                                                           |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                              | elenco Valdeci Moraes de Sampaio; Antônio André Teixeira Neto; alunos da oficina (elenco de apoio) |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                              | gênero Drama - ficção                                                                              |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                              | indicação etária Livre                                                                             |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                              | nacionalidade SESC/SE, Brasil                                                                      |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                              | tempo 7'18"                                                                                        |

Figura 2. Ficha do filme *Tempos Idos* (2013). Fonte: frame extraído do filme *Tempos Idos* (2013)

No ano de 2008, o Sesc Sergipe adere ao Projeto Nacional do Programa Cultura, na linguagem cinema, passando a ter um técnico responsável para fomentar a cena audiovisual com exhibições, cursos e oficinas. Nesse período foi lançado o Projeto CINE OLHO — Cinema na Educação, do Sesc Sergipe que passou a ser um braço — uma ação conjunta com as atividades do Nacional. Criava uma programação que reunia em torno do cinema educadores e educando das escolas públicas e privadas e alunos dos cursos da UFS (Sesc Sergipe, 2008).

Nesse contexto, envolvida com o Coletivo de Artistas, que produziu a Trilogia *As Aventuras de seu Euclides*, de Marcelo Roque, e junto ao qual, posteriormente, viria a realizar sua produção autoral com o *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?*, Everlane Moraes atuou como assistente, roteirista e operadora de câmera de filmagem para

o curta-metragem experimental *Tempos Idos* (2013). O roteiro é resultado da oficina Do Roteiro à Produção, coordenada por Marcelo Roque, dentro do Projeto CINE OLHO — Cinema na Educação, no Sesc Sergipe.

O filme tem a assinatura de uma direção compartilhada, o que é também uma peculiaridade do trabalho do Coletivo de Artistas, pois o desafio era realizar um curta-metragem, dentro de uma oficina de 20 horas e incentivar os participantes a vivenciarem a produção de um filme. O resultado é inusitado do ponto de vista pedagógico, pois o objetivo era justamente proporcionar às pessoas conhecer as peculiaridades do fazer cinema, mas, sobretudo, participar ativamente desse fazer/criar, mediado pelo diálogo como realizadores(as) com outras experiências e formações audiovisuais, como Everlane Moraes, Marcelo Roque Belarmino, Isaias Santos Nascimento, Emanuel Anajob Garapa de Carvalho, Marcel Andrade Magalhães e outros que participaram dessa oficina.

As obras de Everlane Moraes deixam ver já em seu início, mesmo que em exercício de escrita de roteiro e fotografia, o interesse em tecer situações e aspectos do existencialismo cotidiano de suas personagens. Isso fica evidente no roteiro de *Tempos Idos*, no qual é contada a história da atriz Doralice Riviera (Valdeci Moraes de Sampaio) e do ator Tomaz sobrenome (Antônio André Teixeira Neto). Eles atuaram nos principais espetáculos de teatro e da cena cultural da cidade onde vivem. O tempo passou. Eles envelheceram e foram esquecidos pelo público. Entretanto, continuam a trabalhar no teatro municipal da cidade. Ela, na função de camareira, e ele como motorista de uma velha van, transportando novos atores e produtores para os ensaios e espetáculos.

O filme traz as sutilezas do tempo, que atua sobre os corpos, e do existencialismo de Doralice e Tomaz, que são esquecidos, embalados pela canção composta por Alex Sant'Anna e interpretada pela aluna da oficina Maria Cristina Alves Assunção. As filmagens aconteceram na Unidade Sesc Centro, no hall e numa pequena sala no ginásio Charles Moritz — numa passagem de cena/cortina para a sala maior de artesanato, que foi completamente trabalhada pela equipe de arte, sob a condução de Emanuel Anajob Garapa de Carvalho, para compor o quarto da atriz Doralice. As cenas de palco foram gravadas no auditório Professora Cândida Ribeiro, no Centro de Criatividade, e as cenas externas foram feitas no Cultart — Centro de Cultura e Arte, da UFS e na calçada da sede da Ordem dos Advogados do Brasil de Sergipe (OAB/SE), na Avenida Ivo do Prado.

## FILME CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE? (2013) FALE, EU QUERO-TE ESCUTAR.

| CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE?                                                    |                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |  |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|  | <b>sinopse</b>    | através de depoimentos de antigos moradores e acervos fotográficos, no âmbito cultural e histórico do bairro Getúlio Vargas (Aracaju, SE), relata a importância da ênfase que deve ser dada à cultura negra e à presença do negro escravizado e seus descendentes, com o resgate de assuntos relacionados à sua origem, oralidade, localização geográfica e consciência de sua identidade racial. Mostra que, apesar dessa comunidade existir em uma área urbana, ainda mantém muitos aspectos da vida em Quilombos dos antigos negros escravizados do Brasil. |  |
|                                                                                   | ano de produção   | 2012                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |  |
|                                                                                   | ano de lançamento | 2013                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |  |
|                                                                                   | direção           | Everlane Moraes                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |  |
|                                                                                   | elenco            | Everlane Moraes; Luisa Dandara; Gilson Marinho                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |
|                                                                                   | gênero            | Documentário                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |  |
|                                                                                   | indicação etária  | Livre                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |  |
|                                                                                   | nacionalidade     | Secult, Brasil                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |
|                                                                                   | tempo             | 15'                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |  |

Figura 3. Ficha do filme *Caixa d'água Qui-Lombo é esse?*. Fonte: arquivo da diretora Everlane Moraes (foto de divulgação).

O curta-metragem *Caixa D'Água: Qui-lombo é Esse?* foi lançado no ano de 2013. O filme é resultado do Edital de Apoio a Produções Audiovisuais Digitais de Curta-metragem, publicado pela Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe (Secult).<sup>11</sup> O filme tem traços estilísticos que o enquadram no gênero documentário, entretanto, ao tempo em que as dinâmicas das artes contemporâneas cinematográficas se hibridizam em narrativas diversas, ele dialoga com outros gêneros: ficção, experimentação, representação performática corpórea, confluindo para uma representação simbólica do corpo, no próprio corpo, como uma extensão da tela na qual se projetam as imagens do filme.

*Caixa D'Água: Qui-lombo é Esse?* conta a história da comunidade do bairro Getúlio Vargas, compreendendo o Cirurgia, Morro do Cruzeiro — onde primeiro foi construída uma Caixa D'Água — e, hoje, o Centro de Criatividade.<sup>12</sup> A Maloca está encrustada entre as ruas Riachão, Marechal Deodoro, Estudantes e Marechal Floriano Peixoto, e é reconhecida como o segundo Quilombo Urbano do Brasil. Sua história é contada por meio da oralidade, levando-se

11. As análises completas estão em Santos; Dantas Junior; Zoboli, (2020).

12. Fundado em 10 de maio de 1985, o local surgiu a partir de uma proposta de oferecer à comunidade e à cidade um espaço que abrigasse diversificadas atividades culturais. Atualmente é uma unidade de cultura da Fundação de Cultura e Arte Aperipê (FUNCAP-SE).

em conta a posição de fala de seus moradores mais antigos, com documentos de arquivos: vídeos, fotografias e a encenação do corpo como suporte performático para projeção de imagens.

Descrevemos aspectos da produção do documentário *Caixa D'Água: Qui-lombo é Esse?* com o objetivo de compreender o corpo negro a partir da temática da história e da memória. Inferimos a construção do documentário como um lugar de memória que registra uma história de contraponto à história oficial, uma dimensão de “história dos vencidos” que busca demarcar física, funcional e materialmente a trajetória de um povo, seus pertencimentos e identidades (Santos; Dantas Junior; Zoboli, 2020, p. 4).

Em significativa parte do filme, antes da entrevista-depoimento, a câmera e o equipamento de captura de som, já estavam posicionados próximos aos moradores, para a captura da imagem com as entrevistas. Segundo Everlane (2014), o início era com a seguinte fala: “— Fale, eu quero-te escutar. É importante o que você vai falar!”<sup>13</sup> E o resultado é inusitado, porque algumas pessoas falam explicando detalhadamente fatos da história da comunidade e sobre o surgimento dela, outras sorriem, outros olham desconfiadas para a câmera. E tudo isso é um comportamento natural, porque as pessoas não estão acostumadas com a possibilidade de alguém chegar à casa delas e acionar uma câmera querendo saber sobre o que elas sabem ou pensam acerca de alguma coisa. Neste ato-olhar e escuta e aproximação de Everlane e da equipe, durante as locações do filme, na comunidade, infere-se que houve um encontro de diálogos. Esse encontro se teceu no afeto de desvendar a história e a alma do território onde ela vivia. Com isso, tratou-se de uma atitude de agência em movimento, priorizando o diálogo com os participantes do filme e dando centralidade aos seus corpos e às histórias que narravam sobre a comunidade. Em seguida, o dispositivo – a câmera – foi acionado para registrar os depoimentos de cada morador(a).

O filme *Caixa D'Água – Qui-lombo é Esse?* é o ajuntamento, encontro das pessoas que vivem numa parte do bairro Getúlio Vargas, denominada Maloca. É uma forma de ressignificar suas experiências, histórias e memórias no território por meio do registro de seus depoimentos. Em síntese, reunir as pessoas para falarem das suas histórias de vida em relação ao espaço onde moram foi além do dar voz, foi potencializar “o outro com[o] um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção” (Teixeira, 2004, p. 66). Entrementes a isso, significa dizer que as tecnologias contemporâneas, associadas ao gênero documentário, tornam-se ferramentas fecundas de escrita e discurso coletivos.

13. Everlane Moraes nov 2014. [Entrevista concedida a] Luciano José de Freitas Freitas (para comemorar as atividades acadêmicas alusivas a 20 de novembro, Dia da Consciência Negra). Revista Rever e o CineMais UFS, em 19 de novembro de 2014. Disponível em: <https://x.gd/z59mN> Acesso em: 2 de janeiro de 2025.



Entretanto, devemos arguir: quem somos? Por que, diante de nossos olhos/câmera, devemos saber quem filmamos? E eis que, no filme *Caixa D'Água – Qui-lombo é Esse?* somos surpreendidos com seu método, que é de fazer conhecer o Quilombo Urbano da Maloca e, sobretudo, promover o encontro com o cinema, com o objetivo de nos fazer pensar.

## FILME CONFLITOS E ABISMOS – A EXPRESSÃO DA CONDIÇÃO HUMANA (2014)

| CONFLITOS E ABISMOS – A EXPRESSÃO DA CONDIÇÃO HUMANA                               |                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | sinopse          | A pintura de Éverton exprime o que há de mais real na vida do homem. Aos olhos desse artista, a humanidade é revelada pelos aspectos mais sublimes e também mais obscuros. O artista cria a possibilidade do humano se redimir por meio da autoavaliação. Sua pintura não pretende agradar, mas cutucar. Ela é como uma revelação do BELO através do FEIO. |
|                                                                                    | ano de produção  | 2014                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|                                                                                    | direção          | Everlane Moraes                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|                                                                                    | elenco           | Yuri Alves; José Éverton Santos                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|                                                                                    | gênero           | Documentário                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|                                                                                    | indicação etária | Livre                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|                                                                                    | nacionalidade    | Secult, Brasil                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|                                                                                    | tempo            | 15'                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |

Figura 3. Ficha do filme *Conflitos e Abismos – a expressão da condição humana* (2014). Fonte: frame do filme.

O filme *Conflitos e Abismos – a expressão da condição humana* (2014), trata da trajetória intelectual e da produção do artista negro José Éverton Santos, pai de Everlane Moraes, em que ela é sua curadora. O filme apresenta o artista narrando aspectos de seu fazer artístico: “minha arte é uma análise da condição humana” (José Éverton Santos, 2014). Fala sobre arte, o sistema econômico, a vida e a morte. Por intermédio da pintura de suas telas, mostra seus personagens saltando da materialidade do quadro, suporte ou voltando para dentro do quadro,

para compor a cena, por meio do recurso da animação. Exemplo é a personagem Frederico 75 (Yuri Alves), uma figura que aparece no filme correndo, sempre fugindo, em desespero, ao tempo em que é alvejado por alfinetes, que podem ser claramente das clivagens raciais e sociais nas quais está vivendo sua constante incompreensão.

Neste filme, as análises que José Éverton Santos faz sobre a condição humana direciona Everlane Moraes a reavivar a memória do público, apreendendo a realidade dos personagens criados pelo artista, utilizando sequências de imagens da cinematografia mundial. De modo emblemático, destacam-se as cenas dos clássicos: a escadaria de Odessa, do filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein, em que aparece, em plano plongée, a mãe com o filho no colo em direção ao pelotão czarista. E, também a cena do filme *O Sétimo Selo* (1957), de Ingmar Bergman. Inferimos que essas cenas são inseridas no filme como um experimento de montagem, cujo objetivo é ilustrar as ideias narradas pelo artista José Éverton Santos, abordando a discriminação racial, as emoções e os medos presentes na condição humana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o objetivo deste ensaio que foi apresentar e tensionar os primeiros filmes de Everlane Moraes por meio da descrição e da análise de suas obras iniciais, podemos sinalizar que sua filmografia constitui um marco no cinema negro sergipano. Essa relevância decorre da centralidade que atribui à figura do/a negro/a e às suas questões, posicionando-as como eixo estruturante da narrativa e da estética cinematográfica. Seus personagens atuam no espaço fílmico como sujeitos protagonistas, conscientes de sua inserção nos fenômenos culturais que os atravessam e moldam suas identidades, relações e sentidos de pertencimento ao território. O lugar afrocêntrico emerge como elemento central em seus filmes, suspendendo e elaborando questões da diáspora africana e afro-brasileira sob uma perspectiva existencial e decolonial.

Nesse sentido, a obra de Everlane Moraes dialoga com múltiplos formatos e gêneros – cinema, videoarte, vídeo-performance, instalação – sempre orientada por um devir transformador. Sua linguagem híbrida e experimental rompe com convenções estéticas e narrativas, propondo uma escuta sensível e uma visualidade comprometida com a memória, a espiritualidade e a resistência negra.

Conclui-se que os primeiros filmes de Everlane Moraes constituem uma referência fundamental para as novas gerações de realizadoras(es) do Cinema Negro(a) no Brasil. Suas obras priorizam a fala das personagens em primeira pessoa e adotam estratégias artísticas e visuais que rompem com a invisibilidade historicamente imposta. Ao dar centralidade à luta e à resistência negra, seus filmes reafirmam a presença e a potência dessa vivência na cultura social brasileira.

Os colonizadores europeus se desenvolveram via escravidão e extermínio dos povos africanos quando saquearam as Américas e dizimaram populações indígenas. A Europa ficou rica às custas do “lombo” e das forças do corpo negro. O sangue do africano escravizado foi o combustível da modernização da Europa. O colonialismo não terminou, ainda há muitos resquícios das relações de poder que ele criou e institucionalizou. A filmografia de Everlane contribui para descolonizar epistemes que se entendem “superiores” e racistas, ou seja, para estancar o sangue do corpo negro que ainda insiste em ser derramado.<sup>14</sup>

14. Sobre o desdobramento da pesquisa Afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe, orienta-se estudos sobre produções em migrações e diásporas cinematográficas.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Notas Sobre o Luto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In. NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro. *A APAN é Quilombo! As pessoas*. Brasil, 2025. Disponível em: <https://x.gd/rVz3F>. Acesso em: 22 de janeiro de 2025.
- BENEVIDES, Lourdisnete Silva. *A Cidade em mim*. Aracaju, SE: Edise, 2017.
- CARVALHO, Noel. *Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- DAHL, Gustavo. Prefácio. In. DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis (org.). *A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- DOMINGUES, Petrônio. Severo D’Acelino: um intelectual pan-africanista. *Revista de Teoria da História*, v. 22, n. 02, dez. 2019. Disponível em: <https://x.gd/RWUB7>. Acesso em: 20 de março de 2025.
- FUNCAP – FUNDAÇÃO DE CULTURA E ARTE APERIPÊ. Disponível em: <https://x.gd/kRY9P>. Acesso em: 31 de dezembro de 2024.
- HIALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- hooks, bell. O Olhar Opositor: Mulheres Negras Espectadoras. In. hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- JORNAL NAGÔ. Severo D’Acelino. 11 de junho de 2008. Disponível em: <https://x.gd/dxTYH>. Acesso em: 09 de dezembro de 2024.
- OLIVEIRA, Laila Thaise Batista de; VIEIRA, Luciana Oliveira; SOARES, Naira Évini. P. Espaço-Quilombo: Notas sobre mostras e festivais de cinema negro no Nordeste brasileiro. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (São Paulo, online). v. 11. n. 1, 2022, p. 17-42. Disponível em: <https://x.gd/lGhp0>. Acesso em: 6 de janeiro de 2025.
- Everlane Moraes nov 2014. [Entrevista concedida a] Luciano José de Freitas Freitas (para comemorar as atividades acadêmicas alusivas a 20 de novembro, Dia da Consciência Negra). *Revista Rever e o CineMais* UFS, em 19 de novembro de 2014. Disponível em: <https://x.gd/XDWWS>. Acesso em: 02 de janeiro de 2025.
- SANTOS, Wolney Nascimento. *Corpo Negro: Território, Memória e Cinema*. Dissertação de Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, UFS, 2018.
- SANTOS, Wolney Nascimento; ZOBOLI, Fabio. “Do teatro ao cinema negro no Brasil: marcas em Sergipe”. In. NOGUEIRA, Adriana Dantas; FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro; SILVA, Renato Izidoro (orgs.). *Cinema e Interdisciplinaridade – convergências, gêneros e discursos*. Aracaju: Criação, 2019. (Volume 2)
- SANTOS, Wolney Nascimento; DANTAS JUNIOR, Hamilcar Silveira; ZOBOLI, Fabio. “Cinema, Educação e Africanidades: A Memória no Documentário “Caixa D’água Qui-Lombo é Esse?”. *Revista Educação & Formação*, Fortaleza (CE), v.5, n. 3, set.-dez. 2020, p. 1-21. Disponível em:

<https://x.gd/9JOk8>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2025.

SANTOS, Wolney Nascimento. *A afrocentricidade do cinema negro em Sergipe: primeiras cenas de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes*. Tese de Doutorado em Educação, UFS, 2024.

SESC. DN. DPD. GEP. Modelo da Atividade Cinema: módulo programação. Flávio Barone, Nadia Moreno (org.). Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2007.

SESC Sergipe. Projeto Cine Olho: cinema e educação. Wolney Nascimento Santos (org.) Aracaju/SE: Departamento Regional, 2008. 20 p.

SYLVESTRE, Ana Paula Melo. Panorama da política pública afirmativa para o audiovisual no Brasil: 10 anos do edital Curta Afirmativo (2012-2022). *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (São Paulo, online). ISSN: 2316-9230. v. 12, p. 1-26, 2023.

Disponível em: <https://x.gd/Qcr72>. Acesso em: 06 de janeiro de 2025.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu editora, 2020.

VIEIRA, Luciana Oliveira. *Autorrepresentação de cineastas negras no curta-metragem nacional contemporâneo*. Dissertação de Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, UFS, 2018.

## ENTREVISTAS

MORAES, Everlane. *Everlane Moraes*. [Entrevista cedida a] Wolney Nascimento Santos. São Cristóvão-SE: Maio 2020. Universidade Federal de Sergipe-UFS.

CALDAS, Gabriela. *A Cena Audiovisual dos anos 2000 em Sergipe*. [Entrevista cedida a] Wolney Nascimento Santos. São Cristóvão-SE: Julho 2022. Universidade Federal de Sergipe-UFS.

## FILMES

A GENTE acaba aqui. Direção de Everlane Moraes. DCP – Instituto Moreira Salles - IMS, Quarentena – Programa Convida. Brasil, 2021. (13min.). Disponível em: <https://x.gd/FdlIS>.

A PELADA. Direção de Damien Chemin. Brasil, 2013. (80min.). Disponível em: <https://x.gd/rNz6W>.

AOS VENTOS que virão. Direção de Hermano Penna. Brasil, 2012. (96min.). Disponível em: <https://x.gd/MinJY>.

CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE? – Filme. Direção de Everlane Moraes. Brasil, 2013. 1 DVD (15min.).

CONFLITOS E ABISMOS – A EXPRESSÃO DA CONDIÇÃO HUMANA. Filme. Direção de Everlane Moraes. Brasil, 2014. (15min.).

Disponível em: <https://vimeo.com/> - (arquivo da Diretora)

O ENCOURAÇADO POTEKIN. Filme. Direção de Serguei Eisenstein. Produção: Goskino. União Soviética, 1925. 1 DVD (75min.).



O SENHOR DO LABIRINTO. Filme. Direção de Geraldo Motta Filho. Tibet Filmes, Brasil, 2014. (80min.).

O SÉTIMO SELO. Filme. Direção de Ingmar Bergman. Suécia. 1957. (97min.). Disponível em: <https://x.gd/sTFKa>.

REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA. Brasil, 2013. (17min.). Disponível em: <https://x.gd/ZMMXp>.

TEMPO IDOS. Filme. Direção compartilhada. Sergipe: Fazer Filmes. Brasil, 2013. (7min.). Disponível em: <https://x.gd/xeWOQ>.

#### DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

#### CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

#### EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

#### ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

#### DADOS EDITORIAIS

Recebido em 02/09/2025

Aprovado em 16/12/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



## O TEMPO DIONISÍACO DA INFÂNCIA

*THE DIONYSIAN TIME OF CHILDHOODS*

104

**NOELI GEMELLI REALI<sup>1</sup>**

PPGCine | UFF

1. Doutora em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Professora de Teorias do Currículo e de Didática da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS.  
E-mail : noeli.real@uffs.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4916-8990>.

**RESUMO** Este estudo trata de olhar para as imagens do documentário *Territórios do brincar* (2015) de David Reeks e Renata Meireles. Dirigida pelo pensamento da Filosofia da Diferença, a conversação fílmica percorre as andanças de crianças em diferentes cantos do Brasil. O objetivo é pensar, por meio das imagens, o conceito de devir-criança inspirado na provocação nietzschiana *Das três metamorfoses*. A criança, sozinha ou em bando, com seu corpo errante, alegre e inquieto, vive para descobrir e criar experimentações. Ela não copia, pois segue criando seus próprios e singulares mapas. As crianças vivem nas margens: meio bicho meio gente. Nem camelo, nem leão — são elas *a criança nietzschiana*. A análise mostra que um olhar filosófico e atento permite encontrar nas crianças a materialização do conceito de devir-criança. Ele torna-se, diante da tela, vivo e vivido no corpo e nas histórias das crianças. O estudo confirma a ideia deleuziana de que os cineastas são pensadores que escrevem com imagens. As crianças, em forma de imagens e vida, nos obrigam a experimentar a sensação da potência afirmativa que dorme no corpo do adulto. São elas que nos ensinam a reencontrar a potência do devir-criança e torná-la uma experimentação transformadora alegre e possível.

**PALAVRAS-CHAVE** Filosofia da Diferença; cinema; devir-criança; infâncias.

**ABSTRACT** This study looks at the images from the documentary *Territórios do Brincar* (2015) by David Reeks and Renata Meireles. Guided by the thought of the Philosophy of Difference, the filmic conversation follows the wanderings of children in various corners of Brazil. The objective is to think, through images, the concept of becoming-child, inspired by Nietzsche's provocation in *Thus Spoke Zarathustra* with *The Three Metamorphoses*. The child, alone or in groups, with their wandering, joyful, and restless body, lives to discover and create experiments. They do not imitate; instead, they keep creating their own unique maps. Children live on the margins: part animal, part human. Neither camel nor lion—they are the Nietzschean child. The analysis shows that a philosophical and attentive gaze allows us to find in children the materialization of the concept of becoming-child. This concept becomes alive and lived on screen, embodied in the children's stories and movements. The study affirms Deleuze's idea that filmmakers are thinkers who write with images. Children, in the form of images and life, compel us to experience the sensation of affirmative power that sleeps within the adult body. It is they who teach us to rediscover the power of becoming-child and transform it into a joyful and possible experimentation.

**KEYWORDS** Philosophy of Difference; cinema; becoming-child; childhoods.

Este estudo, parte de investigação doutoral teórico/bibliográfica, trata de criar um diálogo dirigido pelo pensamento da Filosofia da Diferença com as imagens do filme/estrada *Territórios do brincar* (2015) de David Reeks e Renata Meireles. O pensamento percorre as andanças, os saberes e os sabores de crianças em diferentes cantos do Brasil. O objetivo é traduzir, por meio das imagens fílmicas, o conceito de devir-criança inspirado na provocação nietzschiana das *Das três metamorfoses*, apresentado no livro *Assim falou Zaratustra* (2011). O conceito de devir-criança explode diante do/a espectador/a pelos movimentos afirmativos desses seres brincantes. Pode-se imaginar que o pensamento se fez imagens e as imagens se transformaram em pensamento. No documentário, as crianças brincam sozinhas ou em bandos. Elas transitam pelas ruas, estradas, rochas, dunas, rios, lagos, praias, campos, muros, telhados. Quando ainda são pessoas pequenas, elas sobem árvores, nadam, pulam, correm, rolam, dançam, quase voam. A criança, com seu corpo errante, alegre e inquieto, vive para descobrir e criar novas situações. Para elas tudo se torna possibilidade. Elas são nômades e cartógrafas. Elas não conseguem copiar, não são afeitas a regras mecânicas, pois seguem criando seus próprios e singulares mapas. Elas desobedecem. Elas criam sua minoridade, sua aventura. São elas frágeis ou fortes? Nem isso nem aquilo. São livres. Elas são inexplicáveis. Elas vivem nas margens: meio bicho meio gente. Nem camelo, nem leão. Elas são crianças: a criança nietzschiana.

106

Estar diante de um filme e criar uma conversação com ele requer dominar algumas ferramentas metodológicas. A *concepção cartográfica* inspirada nas grandes paisagens deixada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), cuja noção foi apresentada, de modo especial, em *Mil platôs*, será usada aqui como guia. O cartógrafo, nômade que é, está quase sempre diante do nada, do não-saber, e, diante dessa sua ignorância, desse “pensamento sem imagem”, ele traça coordenadas que poderão ajudá-lo na sua andança. Esse cartógrafo, experiente que é, sabe que precisa, para lançar-se ao mundo caótico do filme e prepara-se para tal. O/a cartógrafo/a se deixa seduzir pelo desconhecido. Ele/a não é necessariamente um despreparado/a, embora possa ficar demais num lugar, parar noutro, descansar aqui e acolá, perder-se, refazer a trilha bem como mudar, de forma radical, seu trajeto inicial. São as intensidades do lugar que podem fazê-lo parar e, às vezes, andar depressa. É assim que se formam os platôs – esses lugares especiais, essa “região contínua de intensidades”, como explicaram Deleuze e Guattari (1995, p. 33). Neste estudo o principal platô é o conceito de devir-criança. É em torno dele que a atenção está direcionada. É nesse lugar de pensar, de pensar sobre esse conceito filosófico que este estudo foi escrito. Este estudo não é uma análise de filme como proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012) e por Jacques



Aumont (2012). Não se trata, portanto, de uma descrição das imagens — o que se sabe por esses estudiosos, ser algo impossível. Também não se trata de uma “desconstrução” ou de um exame técnico do filme como Vanoye e Goliot-Lété (2012) sugerem. Proponho uma conversação, um entrelaçamento entre a linha fílmica e a filosófica. O estudo apresenta-se, portanto, como uma viagem pelo filme e o pensamento filosófico extraindo outras formas de pensar, outras formas de aprender. Significa, de certa forma ousada, inventar uma trilha conceitual diferente para a noção deleuzo-guattariana de devir-criança. Dito de outra forma, encontrar nas experimentações das crianças a materialização desse conceito. Ele torna-se, diante da tela, vivo e vivido no corpo e nas histórias das crianças que brincam.

O estudo confirma, como veremos, a ideia deleuziana de que os cineastas são pensadores que escrevem com imagens. Fazer um filme tem a ver com sua capacidade de atenção, de vigilância, de indignação e de sensibilidade para ver/ouvir feridas, dores, gritos e também as alegrias do tempo, da geografia, da história, da política. As crianças, em forma de imagens e vida, nos obrigam a experimentar a sensação da potência afirmativa que dorme no corpo do adulto. São elas que nos ensinam a reencontrar a potência do devir-criança e torná-la uma experimentação transformadora alegre e possível.

### NEM CAMELO, NEM LEÃO: CRIANÇAS.

De repente, um deserto de alaranjado intenso tingido pelo sol do entardecer preenche o ecrã. O corpo do espectador reage. A câmera passeia suavemente sobre as gigantescas dunas sem nome enfeitadas por pequenas lagoas aqui e acolá. Aquele manto de areia projetado pela “grande respiração” mostra uma paisagem de extrema beleza: a imponência do vazio, da solidão, da aridez, do quase nada. Seria esse o deserto nietzschiano provocando o desabrochar do leão conforme previu Zaratustra? Quiçá.

Uma criança aparece com uma velha tábua na mão; ajeita-se e, como um pássaro invertido, precipita-se duna abaixo. Como num caleidoscópio, no instante seguinte a criança aparece como um surfista diante da mais poderosa onda de areia. A câmera se afasta, mostrando a imensidão do território e aquela figura minúscula experimentando seus medos, seu prazer e sua alegria. Na sequência, outra criança rola e ri, ri e rola montanha abaixo com seus braços abertos de felicidade e liberdade. Outras mais aparecem de mãos vazias ou com “pranchas” im-

provisadas. São os habitantes do deserto: os nômades de corpo aberto e sem medo das tempestades e dos ventos de areia. São surfistas imaginários. São as crianças. É a potência afirmativa da criança que superou o leão, como exposto mais adiante.

Na sequência, uma chuva torrencial com suas trovoadas cantantes embala aqueles corpos miúdos e nus da floresta. Pulos, gritos, correria e mais alegria. Quem assiste, sente suas próprias memórias emergirem e seus olhos brilharem de uma alegria esquecida. Terra, chuva, água com terra: barro. O barro nas mãos, no corpo, na alma – tornam-se seres camuflados feito caranguejos na lama, feito formigas no formigueiro. É a dança da vida *na* e *com* a chuva. As crianças são esses bichos anfíbios que vivem na terra e na água, sobretudo *com* a terra e *com* a água. Elas navegam nos rios, nas lagoas ou nos baldes e nas bacias. Jangadas, barcos e barquinhos flutuam com a ajuda desses engenheiros navais (ou elétricos) que vão fabricando e testando seus incríveis aparatos náuticos só para vê-los se desmancharem de tanto brincar. São eles os navegadores dos sete mares.

Reeks e Meireles, com sua câmara na mão, fazem ver as pandorgas carregando suas crianças cada vez mais longe em direção ao infinito. Agora elas são os reis e as rainhas dos ares. As misteriosas e fascinantes pipas podem ser minúsculas feitas com papel de bala ou com sacos plásticos que sobraram das compras do mercadinho, mas podem ser coloridas, sofisticadas e cheias de beleza. Pouco importam tais diferenças. O interessante mesmo é voar com elas e planar como uma águia, um corvo ou uma gaivota. E, assim, o fascínio primitivo pelo voo se repete em cada criança que empina uma pandorga.

Um assobio na mata: um pássaro. Não. Uma criança-pássaro. Devir-passarinho. Elas não estão por aí nos matos atrás dos passarinhos apenas para ouvi-los, para imitá-los, para capturá-los ou caçá-los, mas também porque, nessas horas de liberdade, voam como eles, ficam contaminadas por eles. Se em cada menino com um bodoque na mão há um caçador ancestral se repetindo, há também um homem nômade se refazendo. Há um ser livre se formando contagiado pelo voo do passarinho, pela potência de voar. Fazer o bodoque, caçar o periquito, limpá-lo, espetá-lo com gravetos, assá-lo nas brasas do fogão da casa e saboreá-lo com os amigos é uma cena do tempo das cavernas que muitas crianças revivem com habilidade e requinte.

Noutra cena, aparece um bando de crianças da floresta que se reúnem para ir pescar o grandioso peixe-elétrico naquele rio sem fim. Umas pescam, outras fazem o fogo. Há quem procure galhos resistentes para construir a grelha. Enquanto algumas apenas olham com aquele olhar de aprendiz de aprendiz. É preciso conhecimento para

cozinhar aquele peixe. Isso é uma festa? Um trabalho? Uma brincadeira? Tudo isso misturado — pode ser a melhor resposta. Isso é a vida na mata profunda e nada mais.

Desde cedo as crianças conhecem o valor das alianças e das traições. Com elas, tudo é experimentação. Assim são as crianças quando brincam: aprendizes de pescador, de caçador, de cozinheiro. Aprendizes de si e do mundo sem sala de aula, sem professora e sem livros. Fora do domínio de Cronos. Aion, o tempo das crianças, o tempo dionisíaco da infância.

Outro cenário aparece e um menino brinca só. Ele e tampinhas de garrafa. Sentado na terra pura, alheio às coisas deste mundo, desenha caminhos com elas. O que pensa enquanto brinca? Onde estará seu pensamento enquanto arruma daqui e dali aquele incrível brinquedo com que um adulto sequer se importa? As crianças veem coisas que os adultos não conseguem enxergar, professa a sabedoria indígena (Zoia; Peripolli, 2010; Tassinari, 2007). Perdida em seus pensamentos e com suas desprezadas tampinhas ela aprende. Ali, naquela solidão povoada, a criança aprende. Ela dá forma a sua estrada imaginária, toma decisões sobre o trajeto que leva a lugar nenhum, arruma, refaz e logo se vai.

A casinha caiu, e quem assiste ao filme, ri. As crianças arrumam daqui, dali, do outro lado. Elas não param de refazer e nem choram porque a casa desabou. Em vez disso, elas riem. Elas sabem que tudo se desfaz e é efêmero; sabem porque experimentam esse mundo transitório naqueles minúsculos instantes da vida. Elas cobrem sua morada com folhas, com gravetos ou estacas, com papelão, com lençóis, com tábuas ou colchas velhas. Dentro ou fora de casa, em cima ou embaixo da árvore: não importa onde, a casinha acontece um dia na vida. A casinha ou a cabana é um lugar para abrigar-se do nada, do que não existe. É para abrigar o imaginário e viver num lugar onde não se está. Limpar, varrer, enfeitar a casinha com bugigangas, restos de coisas que um dia já foram inteiras: tudo vale para deixar a casinha linda como um castelo. Todo lixo vira um luxo para esses garimpeiros, que rondam os fundos dos quintais, os depósitos de lixo, as cozinhas, as gavetas, os armários, os porões e os sótãos.

Esses bandos de seres faceiros gostam de martelos, pregos, serrotes, linha, agulha, facas e facões. Disso todos se ocupam, sejam meninos ou meninas. Às vezes, eles brincam consigo mesmos criando uma legião de fantasmas amigos que são convidados a sentarem-se à mesa para comer e beber o que não existe. São só as crianças que dizem e acreditam em comer bolo de chocolate feito de terra e enfeitado com grama picada, com flores e com

velas que não acendem. A magnífica bandeja é um pedaço de tábua velha que com certeza foi encontrada em um canto qualquer, esquecida por todos.

Em cenas sem começo, meio e fim, Reeks e Meireles seguem seu filme/estrada mostrando as crianças em seus territórios de brincar. O cenário agora é uma pequena sala de apartamento. A minúscula casinha da criança que brinca só em sua igualmente minúscula vida é um bloco de intensidade imagética que impressiona. Tudo é diminuto: as panelas são tampas de garrafa pet e nelas cabem ervilhas, arroz e feijão. A criança está só, mas povoada de amigos imaginários. Nesse momento de pura intensidade a menina dá sentido ao seu fazer. Ela entra numa espécie de processo de decifração, de busca, de enfretamento com sua casinha, com os códigos de um tempo por vir.

Toda criança sabe que casinha sem fogo de verdade é apenas “uma quase casinha”. Por isso, em qualquer oportunidade, elas fazem o fogo arder. Tijolos, latas velhas, gravetos, uma boa árvore de sombra, imaginação e fumaça que se levanta. O fogo também é um ser das noites quentes da infância. Fogueiras: esse símbolo de nossa ancestralidade e sobrevivência que se faz companheiro desses fabuladores que juram ter visto o lobisomem juntamente com sua mãe numa escura estrada de sua imaginação. Fascínio pelo fogo e pelo seu poder de acolhimento e alimento, proteção e destruição, festa e dor, luz e medo. O filme também faz arder as lembranças de quem o assiste.

Noutro lugar anônimo há bebês que precisam comer, dormir, tomar banho em baldes ou bacias velhas, mamar em estranhas mamadeiras e ser, certamente, embalados ao som de cantigas já conhecidas de um tempo que suas pequeninas mães de carne, osso e fantasia foram bebês de verdade. Muitas meninas costuram as próprias roupas para suas amadas filhinhas ou filhinhos. Agulhas, tesouras, linhas, botões de verdade se misturam com as mãos habilidosas das pequenas estilistas e costureiras. São quarto de horas que parecem eternas. O filme não para de ativar memórias alegres. É o devir-criança em forma de imagens dançando com sua força diante dos olhos enfeitiçados de quem assiste.

Quem não brincou de casamento na infância? Brincar de casar, de batizar, de bailar. O padre, pastor, os noivos, os convidados, os padrinhos, os músicos, o buquê da noiva: tudo é uma festa e uma mentira que parece verdade. Risos, trabalho e brincar de “gente grande” se misturam nas horas da infância. Imitar ou fazer de conta é também aprender. Artistas que são, as crianças transformam o ato de brincar numa arte de ridicularizar, de sonhar e de viver.

Infância sem roda não existe. Rodas de todos os tipos, tamanhos e funções aparecem no ecrã. Engenheiros e marceneiros brotam em todos os lugares. Incrivelmente ágeis com martelos, facas e facões, os tempos da infância vão transformando raízes, pedaços de tábuas ou de chinelos de borracha em rodas de carros, sejam eles pequenos, médios ou grandes. Trabalho árduo para fazer o carrinho andar; é preciso entender de mecânica, física e matemática aplicada. Antes de andar, testar. Rodas para carrinhos que carregam pedras, gravetos, os amigos e o irmãozinho. As rodas fazem a infância ganhar velocidade pelas ruas dos bairros, das estradas da roça ou no quintal de casa. Em qualquer lugar elas fazem, ao som de gritos e risadas, o mundo girar e o corpo vibrar. É, assim, que o devir-criança se exhibe diante do olhar de quem assiste. Ele tem a ver com essa energia criadora e alegre das crianças. Ele existe pela perseverança e pelo deleite da renúncia diante do brincar.

Mas as rodas também podem ser de amigos. Rodas e suas cantigas, rodas para jogar bolinha de gude, rodas para contar contos de assombrar meninos ou rodas para ouvir as fábulas de antigamente. As crianças são feitas de tertúlias mirins que se reúnem para pular corda, fazer telefone sem fio, teatrinhos, ovo choco, brincar de três-marias ou correr mascarados pelas ruas atrás de outras crianças, brincar de bandido, de ladrão e de policial.

As crianças sabem muito. Sabem porque têm ouvidos de morcego, ou quem sabe, de onça: captam tudo o que se passa ao seu redor, mesmo quando estão brincando absortas e “distantes”. Sabem muito porque têm olhos de libélula, de cabra ou de lagarto e observam tudo com muita atenção. Elas são aprendizes sem professor: aprendizes de si e do mundo. Sabem muito porque experimentam, fazem, desmontam, montam de novo, não se importam em abandonar aquilo que “perdeu a graça”, que perdeu o “sentido” e recomeçar tudo no dia seguinte, e com desejo e intensidade. Sabem muito porque imitam e recriam sem medo e com alegria. É, assim, que o devir-criança se exhibe diante do olhar de quem assiste. Ele tem a ver com essa energia criadora e alegre das crianças.

Crianças brincam sozinhas ou em bandos. Transitam pelas ruas, estradas, rochas, dunas, rios, lagos, praias, campos, muros, telhados. Sobem árvores, nadam, pulam, correm, rolam, dançam, quase voam. De seus corpos, saem risos, lágrimas, alegrias, tremores e mistérios insondáveis. As crianças são frágeis ou fortes? Nem isso, e nem aquilo. Elas são livres. Elas são múltiplas. São elas que podem trilhar por lugares que os adultos não podem mais. São elas as *rueiras*. São elas meio bicho meio gente. Enfim, elas exercitam o sagrado “dizer sim à vida” — vida afirmativa que Nietzsche tantas vezes expressou (Nietzsche, 2011; Deleuze, 2018) —, dizer sim à vida dionisíaca. Nem o submisso camelo, nem o arrogante leão: crianças.



*Territórios do brincar* (2015) de David Reeks e Renata Meireles é um filme documentário sobre o “brincar” na infância brasileira. Esse filme de estrada (*road movies*) faz uma conexão direta com o cinema de Dziga Vertov. Inspirado nesse mestre soviético e em sua ideia de “um homem com a câmera na mão” (Xavier, 1983), o casal de roteiristas viajou durante 21 meses, entre abril de 2012 e dezembro de 2013, por oito estados brasileiros filmando crianças brincando em comunidades rurais, quilombolas, áreas indígenas e litorâneas, grandes metrópoles e sertões. O objetivo principal do trabalho, segundo Reeks e Meireles,<sup>2</sup> foi realizar um trabalho de escuta, de observação e de conhecimento de saberes infantis. Para eles, *Territórios do brincar* (2015) é um experimento de pesquisa, documentação e sensibilização sobre aspectos da cultura das infâncias brasileira. O filme mostra crianças de diferentes culturas, classes sociais, lugares e idades simplesmente brincando em seus tempos/espacos lisos, longe dos controles hierarquizados da escola, da família e das mídias — esses tempos/lugares estriados. O “cine-olho” de Reeks e Meireles literalmente correu atrás das crianças registrando o cotidiano imprevisível e imperceptível desses criadores nômades que dormem como pedras encantadas depois de horas de liberdade e correria ou em seu estado de concentração própria dos inventores e dos lunáticos.

A montagem do filme é aparentemente caótica e fragmentária, pois as imagens saltam daqui e dali: campo, cidade, subúrbio, floresta, dunas, por exemplo, aparecem e desaparecem num piscar de olhos. Da mesma forma, as rodas, as bonecas, as armas, as pipas vão e vêm. A montagem se dá em blocos e aparece num desenho circular. O filme é uma narrativa que não tem começo nem fim que funciona como um grande momento, um instante, um acontecimento. Nem mesmo há uma história; existem várias. Histórias dentro de histórias, que nem sempre aparecem, mas estão aí, por trás das imagens caleidoscópicas.

O filme possui apenas a narrativa imagética e sonora — os *opsignos* e os *sonsignos* como conceitua Deleuze (2013). A trilha sonora composta, por Artur Andrés Ribeiro e interpretada pelo grupo Uakti<sup>3</sup> e seus convidados, é um personagem importante do filme. É ela que intensifica os ritmos, que junto com a câmera, guia o olhar atento de quem assiste. Há uma ancestralidade nas notas provocadas por misteriosos instrumentos sonoros. Há algo nessas notas e melodias que parecem brotar da terra, das pedras ou do ar. Uma melodia do tempo. As melodias e as notas na sua composição com as imagens, amplificam os sentidos fazendo o corpo pulsar e lembrar. A trilha sonora traz um ritmo errante e sua nova musicalidade atravessa o movimento da atualização apresentada pelas imagens. Há um encontro entre o novo (*sonsignos* inéditos) e as brincadeiras e brinquedos do passado/

2. Dados retirados do site oficial. TERRITÓRIO DO BRINCAR. Um encontro com a criança brasileira. São Paulo: 2025. Disponível em: <http://territoriodobrincar.com.br/>. Acesso em: 15 de abril de 2025.

3. O grupo musical Uakti, de Belo Horizonte (MG), surgiu em 1978 com o propósito de inventar novos instrumentos musicais a partir de uma escuta sonora marcada pelos sons vindos do impensado. O resultado é um ineditismo surpreendente, pois sons e melodias desconhecidas intrigam uma audição já marcada por instrumentos tradicionais. O grupo Uakti cria, dessa forma, uma menoridade, um desvio no campo musical dominado por instrumentos seculares. As melodias e os instrumentos inventados pelo grupo quebram as regras instituídas e os códigos convencionais da música, forjando uma nova sensibilidade melódica “natural” e novos processos de aprender a escutar.

presente (*opsignos*), diria Deleuze (2013). O efeito concomitante dessas duas linhas imagéticas eleva o estado de sensibilidade e de pensamento. Elas possuem uma potência que produz efeitos de pensamento, de modo especial provocam uma *imagem-cristal*. Não se assiste a esse filme sem sentir-se misturado com aquelas mãos que tecem, com aqueles pés que correm ou com aqueles corpos que pulam e gritam sem barreiras. São lisas muitas das horas da infância. O passado do observador inevitavelmente se atualiza e no pensamento, as imagens da grande tela se mesclam com as da memória: *imagem-cristal*. O pensamento do espectador se reflete nas imagens que deslizam em frente aos olhos. Diferentemente das memórias do professor Isak em *Morangos silvestres* (1957) ou da Lucia em *Aquários* (1916), que veem seu passado atualizado pelos encontros do presente, nessa experiência cinematográfica são as memórias do próprio espectador que são “despertada[s] de seu sono no tempo”.

*Territórios do brincar* (2015) pode, como qualquer história, produzir diferentes descolamentos de pensamento. As crianças de Reeks e Meireles bem poderiam ser uma síntese da vida dionisíaca pensada por Nietzsche quando escreveu *Das três metamorfoses*. As crianças de Reeks e Meireles dizem *sim*. O *sim* nietzschiano da vida desfila diante dos olhos do espectador pelas lentes dos roteiristas: prazer, alegria, atenção, criação e reinvenção. Brincar sem amargura, sem binarismos no corpo e sem relógios arbitrários. Poder viver como as crianças que brincam quando escapam dos espaços/tempos sobrecodificados da vida imposta aos adultos em suas sociedades ditas complexas.

O devir-criança não se trata certamente de voltar a ser criança, mas reconquistar o tempo/criança, é reclamar uma possibilidade de vida outra e ser aprendiz de criança, nos termos que Nietzsche pensou: uma vida afirmativa. É disso que parece tratar-se a provocação nietzschiana nas primeiras falas de Zaratustra ao mencionar as três metamorfoses do espírito: o camelo, o leão e a criança (Nietzsche, 2011). Enquanto o espírito camelo existe por suas ações ressentidas pelas máquinas culpa/castigo, dor/sofrimento, renúncia/obediência, sacrifício/perdão, negativo/reativo, o espírito leão consegue rebelar-se contra essas máquinas anti-vida, contra a interiorização da dor, e conquista a liberdade para si. O espírito leão torna-se o senhor em seu próprio deserto. É quando o espírito diz: “Eu quero” (Nietzsche, 2011, p. 28). Contudo, o espírito leão ainda não é o espírito criança; ele está tomado por certa arrogância ou ambiguidade próprias das dinâmicas de fronteiras, pois ainda há nele fortes resquícios do camelo e, ao mesmo tempo, um desejo de ser criança, isto é viver sem ressentimentos — vida afirmativa. Ele confunde o ser senhor de si com ser senhor do mundo. Ao renunciar às vozes de comando, exercita-as sob outro viés. Zaratustra falou isso ao jovem num de seus discursos, mais precisamente quando estavam na montanha junto à árvore: “Ainda não és livre, ainda *procuras* a liberdade. Tua procura te deixou tresnoitado e insone” (Nietzsche,

2011, p. 43, grifo nosso). Zaratustra quer dizer que a conquista da autonomia não é suficiente. Dito de outro modo, o espírito leão não consegue fazer coisa que só o espírito criança é capaz. Ainda há, portanto, um caminho a percorrer.

Afinal, do que o espírito criança é capaz? Ele é capaz daquilo que o filme de Reeks e Meireles tornou visível por meio das imagens: inocência. “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim [...]”, explicou Zaratustra. Depois prosseguiu: “Sim, para o jogo da criação [...] é preciso um sagrado dizer sim: o espírito quer agora *sua* vontade, o perdido para o mundo conquista *seu* mundo” (Nietzsche, 2011, p. 28-29, grifo nosso). As crianças, ao brincarem, experimentam a criança nietzschiana em sua dimensão mais intensa e bela. A casinha cai. A criança ri e recomeça. Ela não acusa, não sofre, não ressentida. Ela vive a própria existência. “A inocência é o jogo da existência, da força e da vontade” (Deleuze, 2018, p. 36.).

As crianças, mesmo em circunstâncias adversas como as mostradas nos filmes da linhagem de *Alemanha, ano zero* (1948), *Pixote* (1981), *Fanny e Alexander* (1982), *O menino do pijama listrado*, (2007), *Coraline* (2009) ou *Crianças invisíveis* (2005) mostram uma postura afirmativa, um dizer-sim à vida. Caem, levantam, se machucam, choram e logo tudo está em festa novamente. Há uma folia nesse espírito ainda não contagiado pelos “pesos da heteronomia”. Elas resistem aos primeiros “ensinamentos” de dor, de resignação, e desconhecem o ressentimento. Por isso, levam uma vida rueira, à deriva, lúdica e criadora. Vivem em rodas, com as rodas e giram sobre si. Elas levam uma vida dançarina, uma vida dionisiaca. Sua existência poderia agora ser marcada pelo devir-artista. As crianças, esses espíritos livres, alegres e corajosos que nunca se repetem. Elas voam e soam ao sabor da vida e do “seu querer”. Ferraz (2012, p. 162) traduz uma passagem de Nietzsche que bem pode aqui calhar: o espírito criança implica

[...] um tornar-se e perecer, um construir e destruir, sem qualquer imputação moral, com uma inocência eternamente intacta, [possuir] neste mundo, somente o jogo do artista e da criança. E, então, assim como a criança e o artista brinca, o fogo eternamente vivo brinca, constrói e destrói, inocentemente – e tal jogo o *Aion* joga consigo mesmo.

Os professores Alceu Zoia e Odimar J. Peripolli (2010), em seu artigo intitulado “Infância indígena e outras infâncias”, ao pesquisarem junto à aldeia Terena Toripoku, no norte do Mato Grosso, apresentam vários depoi-

mentos de indígenas em torno da ideia do tema central de seus estudos. O professor Matheus Terena é uma das lideranças da aldeia e sobre a infância disse:

Eu penso que ser criança é fazer parte do nosso próprio corpo, como por exemplo o espírito de alegria, de união. [...] Um adulto quando acontece alguma coisa ruim, ou um desentendimento, um chega a ralhar com outro, ou chamar a atenção, a pessoa não tem bom senso de que aquilo é amigável e guarda rancor e a criança não, é como se o pai chamasse a atenção ou ralhasse, ou até mesmo desse uma surra para corrigir, daqui um momento aquela criança volta pro colo do pai, da mãe sem rancor, sem mágoa nenhuma, isso eu definiria como criança (Zoia; Peripolli, 2010, p. 14)

De fato, há nos pequenos uma potência afirmativa. Os adultos, provavelmente por causa de seu espírito camelo ou espírito leão, foram capturados e acabaram esquecendo-se dela, não mais conseguem enxergá-la. As máquinas de captura, de sobrecodificação produzem esses efeitos dominativos, esse apagamento do “espírito de alegria” que o professor Nietzsche e o professor Matheus comungam. Para as crianças, o fazer e o desfazer são duas partes do mesmo prazer, da mesma farra. Espírito dionisíaco! A rua, a estrada, o quintal... qualquer lugar pode transformar-se em territórios abertos, linhas de fuga à sua disposição quantas linhas se quiser, quantas se for capaz de imaginar. Seus territórios são tempos/lugares de dançar, de requebrar, de seguir o desejo e quase sempre fraturar os códigos arbitrários. Ali onde saem palavrões e ofensas, também se instaura a solidariedade e a força amiga. Ali também não há voz de comando. Elas, às vezes, mandam e desmandam ao mesmo tempo. Esse sentimento de leveza, de puro deleite marca a abundância da vida afirmativa. Não seria esse o mundo dionisíaco?

As crianças são o que são ao cantar e contar nas imediações da casa sem chegar ao Fora absoluto. Elas não são, elas soam. Elas não sabem de saber, sabem de sabor. Saber saboreando a partir do lugar do desejo. Cultura oral, saber mastigado, gostosura [...], — escreveram Jódar e Gomez (2002, p. 37).

Mas há mais coisas nesses corpos serelepes e saltitantes. Há intensidades! Deleuze (1997), em seu livro *Crítica e clínica*, apresenta um capítulo intitulado “O que dizem as crianças” e nele assinala algumas passagens que interessam à questão aqui colocada. “A criança não para de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente [...]. Os mapas dos trajetos são essenciais à atividade psíquica” (Deleuze, 1997, p. 73). Tudo que a criança encontra por onde seus passos a levam torna-se de alguma forma parte dela, uma espécie de extensão: o papel de bala vira uma pipa, que por sua vez, a faz “voar”. Andar pela floresta,

subir em árvores ou fazer uma casinha são formas de construir seus mapas interiores, são seus conhecimentos, seus saberes, sua imaginação, enfim, seus territórios de existir.

Entretanto, os mapas, como bem lembra Deleuze (1995; 1997), não são apenas de extensão. Para ele, os trajetos percorridos pela criança são também “mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito ao que preenche o espaço, ao que subtende o trajeto” (Deleuze, 1997, p. 76). E o que preenche os espaços é o *afecto* que resulta no limite das potências, movimentos e trajetos que mudam sem parar. A intensidade no brincar da criança implica numa distribuição dos *afectos* que acontece pelos saberes, pelos ritmos, pelos sons e pelos sabores — as chamadas *zonas de intensidade*. Deleuze (2012, p. 22) escreveu que “[...] o afeto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é uma afetação de uma potência de uma matilha, que subleva e faz vacilar o eu”. Sobre isso, Deleuze (1997, p. 157) explicou ainda que “A afecção [...] não é só um efeito instantâneo de um corpo sobre o [...] corpo mas tem também um efeito sobre [...] a própria duração, prazer, dor, alegria ou tristeza.”. Ele continua: “São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro [...].”

Estar só ou em bando pouco importa, há sempre um conjunto de seres que acompanham a criança. Deleuze e Guattari (1995) chamaram de “constelação afetiva”. Elas territorializam e desterritorializam o tempo todo. Elas são pura potência e intensidade, movimentos fluidos e descontínuos. As crianças estão sempre experimentando, como já foi dito. Um experimentar inventivo e conectivo, denso e intenso que Reeks e Meireles tornaram visíveis em *Territórios do brincar* (2015). Isso também pode ser visto no trabalho dos cineastas indígenas Komoi Panará, no seu curta *Prâra Jõ (Depois do ovo, a guerra)*, 2008, que filma as crianças brincando na Aldeia Nãsêpotiti, no Xingu, e Natuyu Yuwipo, Karamé Txição e Kumaré Txicão, no filme-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo* (2001).<sup>4</sup>

Filmes como esses tornam o conceito de *devir-criança* proposto por Deleuze e Guattari, visível. *Devir-criança* é um conceito que está relacionado com a potência, com as linhas de forças que movem incessantemente uma criança, que a fazem correr pelas estradas, pelas ruas, pelas florestas ou pelos quintais. Seus caminhos são traçados por elas que não necessitam de guias. Como já foi dito, elas são as cartógrafas de si. A criança, com seu corpo errante e inquieto, vive para descobrir e criar situações: tudo é possível, tudo se torna possibilidade. Ela não consegue copiar, não é afeita a regras mecânicas, pois segue criando seus próprios e singulares mapas. Diga a uma criança: — Não vá lá.... pois é lá que ela vai. Ela desobedece. Ela cria sua minoridade. Ela escolhe sua aventura.

4. O filme-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo* (2001) foi exibido na 3ª Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis em 2004.

## O CINEMA E O DEVIR-CRIANÇA (CONCLUSÃO)

O cinema e os cineastas com seu vigor criador podem fazer emergir o invisível, o inconfessável, o insuportável, o risível e o desejável. O cinema é capaz de “arrancar pensamentos”, fazê-los expandirem-se e irem ao encontro de outras histórias: a do próprio espectador/a. O cinema que afeta é também afetado, tornando-se uma “máquina coletiva” de pensar e de somar (Reali, 2020). Histórias contadas pelo cinema são capazes de estremecer o pensamento com seus movimentos sejam eles aberrantes, de superfície ou de profundezas. No cinema os conceitos podem ser vistos, ouvidos, sentidos. O passado e o presente são arremessados com força incontrolável na mente de quem assiste ao filme. Dessa forma, os cineasta, de fato, se tornam filósofos que escrevem com imagens, como pensou Deleuze (2013).

As imagens tratadas neste estudo podem acordar significados, sentimentos e produzir novos olhares sobre as infâncias do Brasil e, de modo especial, sobre nós mesmos na medida em que perdemos, sob efeitos de uma vida infernal, a potência afirmativa e dionisíaca da existência. O filme/estrada é, certamente, constituído de marcas próprias de Reeks e Meireles mas, possibilita também ver e ouvir as infâncias imperceptíveis evidenciando figuras de pensamento e de personagens conceituais a partir de novas combinações conceituais. Dito de outra forma, *Territórios do brincar* (2015) convida a movimentar conceitos. Ele é um chamamento aberto à observação, à conversação e ao pensamento.

Em *Territórios do brincar* (2015) se assiste a fabulações de coragem, de jogos e brinquedos inventivos bem como de histórias de alegrias e de amizades faceiras e plurais. As imagens dançam em frente de quem se encontra com esse filme movimentando as próprias emoções. Pássaros, barcos, rodas, dunas, barro, gritos, rua, rio, ares, mares e crianças. *Emílios, pixotes, coralines, brunos, ivans, jesus, edmunds, alexandres, fannys, lilicas, olivers*, sem nome, sem nada, crianças, milhares. O improvável e o impensável da vida dionisíaca da infância desafia o olhar adulto que, de certa forma, perdeu sua potência/criança. Habitar as paragens da película *Territórios do brincar* (2015), é um exercício de escuta e de observação acerca das fabulações que dançam no filme e, de alguma forma, encontrar nele a potência perdida da infância — o devir-criança adormecido em um adulto preso em seu estado camelo ou leão, como provocou insistentemente Nietzsche (2011).

O que importa é a força do pensar provocada pela potência da fabulação criada por Reeks e Meirelles: *Territórios do brincar* (2015), que nos empurra a pensar sobre as infâncias e suas forças. Este filme/estrada não é apenas



uma fabulação sobre a multiplicidade de infâncias que moram no Brasil. Ele é também um jogo filosófico para ruminar o pensamento em busca por compreender aonde foi que perdemos a “nossa criança” — aquele ser que vive como brinca e brinca como vive bem como. O estudo confirma a ideia deleuziana que os cineastas são pensadores que escrevem com imagens. As crianças, em forma de imagens e vida, nos obrigam a experimentar a sensação da potência afirmativa que dorme no corpo do adulto: o sagrado *dizer sim* nietzscheano. São elas que nos ensinam a reencontrar a potência do devir-criança e torná-la uma experimentação transformadora alegre e possível.

## REFERÊNCIAS

- AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, S. B. Saïd & Merkt, Prods., K. Recife: Vitrine Filmes. 1 DVD (141 min.).
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- CORALINE. Henry Selick, Estados Unidos. Focus Features/ Laika Entertainment/Pandemonium. 2009, DVD (100 min.).
- CRIANÇAS INVISÍVEIS. Direção: Emir Kusturica, Spike Lee, Mehdi Charef, Katia Lund. Ridley Scott, Jordan Scott e John Woo. Produção: MK Film Productions, RAI Cinema. França/Itália: 2005. 1 DVD (116 min. ).
- DAS CRIANÇAS IKPENG PARA O MUNDO. Direção: Natuyu Yuwipo Txicão, karané Txicão e Kumaré Txicão. Produção: Vídeo nas Aldeias; Associação Indígena Xingu. 2001, vídeo *online* (35 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/64312213>. Acesso em: 28 nov. 2025.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, 1995. (volume 1)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, 2012. (volume 4)
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ESPANTALHO. Direção de Alê Abreu. Brasil: Filme de Papel. 1998. 1 DVD (10 min.). FANNY E ALEXANDER. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Jörn Donner. Roteiro: Ingmar Bergman. [S.l]: Svenska Filmnstitutet, Suécia/Alemanha/França, 1982. 1 DVD (188 min.).
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. Metamorfoses da interpretação. In: AZEVEDO, Vania Dutra de; SILVA JUNIOR, Ivo da (orgs.). *Nietzsche e a interpretação*. Curitiba, PR: CRV, 2012. São Paulo, SP: Humanitas, 2012.
- GERMANIA ANNO ZERO (ALEMANHA, ANO ZERO). Robert Rossellini. Itália/França/Alemanha. Tevere Film/SAFDI/Union Générale Cinématographique. 1948. 1 DVD (78 min.).
- JÓDAR, Francisco; GÓMEZ, Lúcia. "Devir-criança: experimentar e explorar outra educação". *Educação & Realidade*, Porto Alegre, UFRGS, v. 27, n. 2, jul.-dez., 2002.
- MANSIKKA PAIKKA (MORANGOS silvestres). Direção de Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1957. 1 DVD (91 min.).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OLIVER & COMPANY (OLIVER E COMPANHIA). George Scribner, Estados Unidos. Walt Disney Feature Animation. 1988, 1 DVD (74 min.).

PIXOTE, a lei do mais fraco. Direção: Hector Babenco. Roteiro: José Louzeiro e Jorge Duran. São Paulo: Embrafilme, 1980. 1 DVD (127 min.).

PRÎARA JÔ (DEPOIS DO OVO, A GUERRA). Direção: Komoi Panará. Produção: Vídeo nas Aldeias. Brasil. Olinda: 2008. Vídeo online (15 min.). Disponível em <https://x.gd/CMNgA>. Acessado: 28 nov. 2025.

TASSINARI, Antonella. Concepções indígenas de infância no Brasil. In. *Tellus*, Campo Grande, ano 7, n. 13, p.11-25, out. 2007. Disponível em: <https://x.gd/7zZeJ>. Acesso: 16 nov. 2025.

TERRITÓRIOS DO BRINCAR. Direção: Davis Reeks; Renata Meirelles. Roteiro: Clara Peltier; Renata Meirelles. Produção: Instituto Alana, 2015. 1 DVD (90 min.).

THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS (O MENINO DO PIJAMA LISTRADO). Mark Herman, Reino Unido/Estados Unidos. Miramax. 2008. 1 DVD (94 min.)

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

VERTOV, Dziga. “Resolução do Conselho dos Três”. In. XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: ontologia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983.

ZOIA, Alceu; PERIPOLLI, Odimar. “Infâncias indígenas e outras infâncias”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, jul.-dez., 2010, p. 9-24.

#### DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

#### CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

#### EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

#### ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

#### DADOS EDITORIAIS

Recebido em 29/04/2025

Aprovado em 24/07/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



## DIÁLOGOS COM QUENTIN DELAROCHE: COM OS COTIDIANOS DO CORONELISMO, DA GREVE DE CAMINHONEIROS E DE UMA INFLUENCER DO KWAI

**RAFAEL ROMÃO SILVA<sup>1</sup>**

**QUENTIN DELAROCHE<sup>2</sup>**

1. Licenciado e Mestre em Cinema e Audiovisual (PPGCINE) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutorando em Educação (PROPed/UERJ), bolsista Qualitec UERJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9010-2603>.

2. Formou-se em Comunicação Social e fez um mestrado em Estudos Cinematográficos na Universidade Paris 7 Diderot. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3738-5595>.

**RESUMO** Quentin Delaroche é um cineasta nascido na França e faz documentários no Brasil desde 2017. Interessado pela política em sua dimensão no cotidiano, sua prática é atravessada por questões como o coronelismo, as greves dos caminhoneiros de 2018 e a luta das pessoas pela vida, pela construção de suas casas, para ganharem a eleição, para mudar o país, para se tornarem influenciadoras digitais na plataforma Kwai e pelo acesso aos métodos contraceptivos permanentes. Dotado de uma prática observacional radical, Delaroche, juntamente com seus parceiros, coloca-se como uma escuta dos cotidianos, o que os colocam em situações políticas do Brasil em face da construção de saberes políticos locais. Neste diálogo, mais que uma entrevista, a proposta é ouvir Quentin e sua obra, e, portanto, as falas são atravessadas por pensamentos, imagens e trechos dos filmes que tecem as paisagens nas quais a escuta e tal texto foi produzido.

**PALAVRAS-CHAVE** Documentário brasileiro; documentário observacional; cinema e política; cotidiano; autoria.

**ABSTRACT** Quentin Delaroche is a filmmaker born in France who has been creating documentaries in Brazil since 2017. Guided by political issues, his work addresses topics such as *coronelismo*, the 2018 truck drivers' strikes, and the people's struggles for livelihood, building their own homes, and becoming digital influencers on the Kwai platform. He also explores problems caused by the lack of access to permanent contraceptive methods. Quentin Delaroche, endowed with a radical observational practice, positions himself as a listener of the times, which places him in Brazil's political situations in a unique way, thereby building knowledge of utmost importance for the country. In this dialogue, more than an interview, the aim is to listen to Quentin from my perspective as a cartographer and cotidianist. Therefore, the conversation is interwoven with thoughts, images, and excerpts from films that weave the landscapes in which this text was produced.

**KEYWORDS** Brazilian documentary; observational documentary; film and politics; everyday life; authorship.





*A gente não dirige as pessoas que a gente filma. A gente nunca falou para ninguém, nem para Mayara, nem para a Cris, nem para o caminho-neiro: “assim, refaz isso” ou “ou sai daqui e entra pela porta”. A gente não, não faz isso mesmo (Quentin Delaroche).<sup>3</sup>*

*Nossa prática documental parte sempre da vivência dos cidadãos que filmamos. Buscamos compreender a realidade com nuance e complexidade, em vez de chegar com uma tese prévia sobre o que está certo ou errado. Trata-se de escutar quem estamos filmando, independentemente de concordarmos ou não (Quentin Delaroche).<sup>4</sup>*

Figura 1. Imagem promocional de *Tijolo por tijolo* (2025). A família tenta ligar a eletricidade da casa.

Fonte: Disponibilizada pela equipe do filme.

3. Trecho destacado como epígrafe por Rafael Romão.

4. Trecho destacado como epígrafe por Quentin Delaroche após revisão.

Os universos documentais abordados por Quentin Delaroche são literalmente políticos. Em uma pequena cidade de Pernambuco, Camocim de São Félix, há uma grande divisão entre duas grandes facções políticas, os azuis e os vermelhos; a cada eleição, a cidade se parte em uma grande briga de torcidas, com direito a megaeventos com micaretas. No interior do Rio de Janeiro, caminhoneiros fazem um bloqueio de estrada e por lá acampam enquanto reivindicam que Michel Temer deixe a presidência da República do Brasil e que ocorra uma intervenção militar no país. Na periferia de Recife, Cris está grávida, não tem acesso à laqueadura dentro do Sistema Único de Saúde e batalha para construir a sua casa enquanto se constrói como *influencer* na plataforma chinesa de vídeos *Kwai*. Estes são os filmes de longa-metragem documental *Camocim* (2017), *Bloqueio* (2018) e *Tijolo por tijolo* (2024), sendo os dois últimos dirigidos em dupla com Victória Álvares.<sup>5</sup>

5. Foi realizada uma tentativa de entrevista Victória Álvares, mas, devido ao tempo limitado para concluir o processo de transcrição, edição e submissão deste trabalho e à exibição de *Tijolo por tijolo* na França no Festival Festival de Cinéma Latino-américain de Paris (Festival CLaP), infelizmente a entrevista não foi realizada.

## RUMO A OUTRAS FORMAS DE ENTREVISTAS

Às pesquisas e textos reflexivos, aqueles trabalhos que participam das circulações acadêmicas e científicas, muitas perspectivas institucionais e epistemológicas colocam a questão de suas serventias e até utilidades: “A que servem?”. O trabalho deve servir, deve estar submisso de alguma forma, quer para a própria institucionalidade da ordem do discurso (Foucault, 19996) em que tal trabalho se insere, quer para as pessoas, grupos e sociedades. Assim, sob tal perspectiva, a pesquisa requer uma finalidade associada a uma agência sobre quaisquer outras pessoas que não a que escreveu o trabalho.

Com o advento desta ordem do discurso em que vivemos, como descrita por Foucault (1996), em sua versão histórica cientificizada, o *saber-fazer* pesquisa se cristalizou em uma forma única aceitável de escrita, seja através de suas normas de escrita, seja pelas próprias normas de submissão dos periódicos acadêmicos. Outrossim, esse par mostra-se secundário diante da adoção dos manuais científicos de pesquisa como bibliografia básica e da reprodução de uma perspectiva epistemológica única como padrão introdutório nas graduações e suas disciplinas que versam sobre a metodologia de pesquisa. Isso porque tal ideia de finalidade e relevância governa a perspectiva em questão e, portanto, impõe um padrão mínimo de aceitabilidade para se adentrar a tal ordem.

Por forma única certamente não falo de algo tão limitador, mas há sim um certo padrão que confere aos textos uma pecha de asserção pressuposta, de acesso à verdade, de produção de um texto que, ao seguir essa forma

discursiva cientificamente aceita, passa a ser considerado um artigo. Caso não siga tal padrão, tal texto pode ser enquadrado em outros gêneros e seções, tais como o ensaio ou mesmo uma única “forma livre”.

Entretanto, outras escritas de investigações do mundo são possíveis e diversos campos de pesquisa vêm criando suas formas de furar a ordem dominante e, através deste “buraco”, quase que essa zona autônoma temporária (Bey, 1990), alargar as perspectivas do que é aceito como pesquisa acadêmica. Tais alargamentos das perspectivas de cientificidade da escrita são operações táticas (Certeau, 1999) realizadas de dentro da institucionalidade acadêmica, por aquelas que conseguem sobreviver e se reproduzir de dentro para fora da universidade com diferentes graus de endogenia. Alguns exemplos de tais perspectivas epistemológicas que se constituíram no Brasil recentemente são os próprios Estudos Culturais e suas mais diferentes perspectivas, como os Estudos no/do/com o Cotidiano (Alves *et al.*, 2019); ou a perspectiva dos Estudos Cartográficos (Passos *et al.*, 2014) e como emergem da área da Psicologia Social; sendo que ambos também podem ser identificados como um dos efeitos político-epistemológicos da emergência das perspectivas pós-estruturalistas na Filosofia. Nelas, a escrita acadêmica permite comportar outras formas de escrita.

A formulação dos conceitos, por exemplo, como a partir da perspectiva Deleuze-Guattariana de Filosofia como criação de conceitos (Deleuze, 1997), aparece nos Estudos nos/dos/com os Cotidianos não só na formulação do próprio nome do campo ou área, algo que já mudou diversas vezes e que diferentes pessoas ainda utilizam de diferentes formas, mas também em como seus trabalhos acadêmicos se esforçam em incorporar de forma interligada os termos considerados polos de uma binariedade, como em *saber-fazer*. Certamente, tentativas de encontrar outras escritas, ainda que de forma tímida ao se reservar ao âmbito da palavra.

Na trilha dessa perspectiva de busca por outras escritas, implementando os movimentos necessários para uma pesquisa do cotidiano (Alves *et al.*, 2019), mas em um texto do gênero “entrevista”, lido com a questão de como colocar a própria entrevista de ponta-cabeça.<sup>6</sup> O próprio gênero discursivo se tornaria um personagem conceitual, uma forma de reconhecer que em uma conversa, e em uma entrevista editada, sempre se cria imagens, definidas aqui como pedaços do imaginário que se tornam ação, imaginação. A entrevista assumiria então o seu próprio caráter de não se completar, ser um espaço “entre”, por mais clichê que isso pareça. A entrevista é certamente o que estava entre as duas pessoas, a que entrevista e a que é entrevistada, nas escritas mais tradicionais, apenas com a mobilização das falas em plena transcrição e no máximo edição, mantém-se a ilusão de que há algo de qualquer revelação na fala da pessoa entrevistada. As palavras aqui escritas são as editadas do sotaque carregado e pro-

6. “Colocar de ponta-cabeça” é considerado um primeiro movimento dentro desta perspectiva epistemológica.

núncia de uma pessoa que não fala português desde que nasceu. Editadas, elas também não possuem as camadas de olhares e expressões que as acompanhavam enquanto eu fazia um comentário ou uma pergunta. A entrevista vira uma tentativa de alcançar a outra pessoa, porém sem ultrapassar a fronteira que separa um e outro. Ainda se trata da minha perspectiva sobre Quentin e seus filmes, e suas palavras podem, no máximo, tentar desconcertar o meu imaginário, ao menos enquanto eu não as edite para fora do texto. A entrevista passa a ser montada, e não apenas editada.

O presente trabalho começou com uma perspectiva de entrevista com o cineasta Quentin Delaroche. Aos poucos, influenciado pelas questões dos Estudos nos/dos/com os Cotidianos, fui atravessado por uma escrita que não permite excluir o cotidiano dela. Então, a produção de uma entrevista se torna uma montagem que precisa ir além das palavras ditas, ouvidas e editadas. A entrevista se transforma em um diálogo quando são trazidos mais elementos que constituem o universo de cada *ente*. A partir das falas de Quentin, trago cenas de seus filmes através de narrações minhas, como a menear suas falas onde encontro nos filmes alguns efeitos do que ele diz. De mim, trago as palavras e questões que me atravessaram enquanto montava tal conversa.

A escolha por tal formato de levantamento investigativo envolve também uma meta-reflexão sobre os próprios estudos fílmicos. Migliorin e Pipano (2018), em seu artigo “Para uma crítica dos filmes feitos na escola”, pensam a análise de filmes realizados em contextos educativos, aqueles feitos por estudantes em seus programas disciplinares ou de extensão. O trabalho pontua que filmes feitos na escola não podem ser analisados a partir dos produtos, apenas de suas materialidades, unicamente a partir de onde o processo educativo foi concluído e o produto audiovisual lhe resta. É necessário se aproximar dos processos de suas realizações, indicam os autores, para conseguir realizar algum tipo de análise mais justa. O mesmo penso sobre filmes que se propõem mais explicitamente próximos da realidade e da política. Os documentários, portanto, seriam cotidianos audiovisualizados, formas audiovisuais do cotidiano, e então se mostram relevantes as escolhas de como filmar, de como alcançar o palco da realidade. A materialidade fílmica não lhes basta.

As pesquisas muitas vezes se debruçam sobre a materialidade fílmica, através de uma perspectiva de se realizar uma análise fílmica. Com um maior ou menor grau de presença da subjetividade, lugar de fala ou lugar de episteme explícito da pessoa autora, transforma-se o filme em um conjunto de fatos, no sentido wittgensteiniano, e busca-se por objetos (cenas, montagens, planos, falas etc.) que possuam determinada propriedade e que, portanto, sustentem tais teses e argumentos. Por exemplo, a pessoa autora identifica uma perspectiva sobre tal filme, o que



se configura em um efeito provocado pelo filme em suas ideias e percepções. Em seguida, é articulado um conjunto teórico que lhe sirva de justificativa e embasamento para sustentar tal perspectiva da autora. Então, parte-se para a identificação de fatos, enquanto partes do filme e suas propriedades que sustentem a perspectiva em questão. Ainda, quanto mais o referido procedimento adotar as regras da cientificidade positivista, mais penetração tal trabalho terá na *institucientificidade*. O cotidiano dos filmes é geralmente deixado de fora. A análise de filmes parece ser uma forma de pesquisa acadêmica dos estudos audiovisuais que conseguiu encontrar uma brecha na ordem hegemônica da discursividade científica, algo que não aconteceu, dentre outros, com a crítica cinematográfica. Pode ser extremamente proveitoso para os estudos filmicos buscar outras formas de se debruçar sobre as obras. Entramos em diálogos com os filmes, com seus realizadores, então aqui a proposta é tentar experimentar outras formas de aproximações com os saberes de quem faz filmes, que, por sua vez, os fazem com pessoas sobre seus próprios saberes e cotidianos.

O trabalho de Quentin e sua galera fala por si só, mas é bem interessante se aproximar das lógicas operatórias, como diz Certeau (1999), do que são os gestos cotidianos de filmagem de Quentin, gestos que se esforçam para se minimizarem para alcançar as lógicas operatórias dos cotidianos de que busca se aproximar.



Figura 2. Imagem promocional de *Bloqueio* (2018). As pessoas presentes no bloqueio dos caminhoneiros fazem um culto cristão à beira da estrada.  
Fonte: Disponibilizada pela equipe do filme.

## COMO CONHECI QUENTIN DELAROCHE

Conheci Quentin em meio à Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2025. Fomos apresentados como desconhecidos geralmente o são. Estava com uma amiga que já o conhecia e então fiquei ao seu lado a assistir a sua conversa com Quentin, daquele jeito descompromissado, com a atenção flutuante por não se sabe bem por onde. Em algum momento um deles citou *Camocim*, o que captou totalmente a minha atenção. Entendi naquele fragmento que Quentin dirigiu tal filme, o que me causou uma pequena comoção, típica de um fã.

Não sei bem porquê fui assistir a *Camocim* no cinema, no antigo Espaço Itaú Botafogo na cidade do Rio de Janeiro, capital, cerca de oito anos antes da referida conversa. Não é todo dia que decido ir a uma sessão paga de um documentário em um cinema de rua gentrificado. Hoje penso que a sinopse deve ter chamado a minha atenção. Talvez não houvesse outras boas opções, ou eu tenha insistido por algo nacional e a sinopse certamente deva ter se destacado. A sessão acabou por se mostrar uma enorme surpresa, com um documentário aparentemente simples, mas revelador de um certo Brasil ao mesmo tempo raso, comum, e profundo, no sentido de ser uma apresentação que não figura constantemente na mídia brasileira. *Camocim* retrata o cotidiano das eleições municipais em uma pequena cidade do Pernambuco. Ao seguir a assessora de um candidato de primeira viagem a vereador, o filme se destaca de outras produções que geralmente colocam no palco as figuras mais centrais do jogo eleitoral político, como *Gretchen, filme estrada* (2010, dir. Paschoal Samora, Eliane Brum). Ainda, os eventos da eleição se destacam por configurar certo ar de festa popular, um misto de final de campeonato de futebol, com festa religiosa e micareta. O filme me marcou como àquele que se sente sortudo por encontrar um pequeno tesouro e devo ter falado deste filme para muitas pessoas.

De volta ao encontro com o diretor, após relatar a minha admiração pelo filme, conversei com Quentin sobre ele ir até a escola em que trabalha à época para exibir *Camocim* aos estudantes. Tal ida e exibição efetivamente ocorreram. Alguns estudantes do primeiro ano do curso de técnico em Produção de Áudio e Vídeo integrado ao ensino médio se reuniram no auditório do quinto andar para assistir ao filme. Em meio aos diversos problemas que tivemos com o cabo HDMI, o que nos fez pausar e voltar do início algumas vezes até o problema se resolver, o tempo dedicado a uma roda de conversa sobre o filme teve que acontecer durante tais pausas. Assim que um problema surgia, eu puxava uma conversa entre Quentin e a turma enquanto partia para tentar resolver a questão. De cara, lembro que a questão de ele ser francês foi logo abordada. Quentin ganhou um ar de celebridade. Ao fim da exibição, para além da costumeira foto de fim de atividade, os estudantes quiseram tirar fotos individuais



com o cineasta, algo que não tinha visto ainda ali acontecer. No dia seguinte, um estudante postou um *story* no Instagram de uma foto que tirou com Quentin, com a frase: “o melhor cineasta francês que já conheci”, ou algo do tipo. Uma estudante disse admirada ao final da sessão: “eu não sabia que dava para fazer filmes assim, só observacionais”, ou algo do tipo.

**RAFAEL ROMÃO** Tem uma questão que a gente viu com os estudantes lá na escola, que é o fato de você ser francês. Eu não sei se isso ocorre nos outros lugares do mundo, mas para o brasileiro eu sinto que isso sempre vai ser uma questão. Durante toda a história do documentário e do filme etnográfico e do próprio cinema, é algo que vem das pessoas européias e que [está] dentro de um projeto de conhecer o mundo e muitas vezes colonizá-lo. Mas como você faz documentários populares no Brasil, com comunidades populares, acho que seria interessante poder te conhecer um pouco melhor e saber um pouco mais da sua trajetória antes de trazer os filmes.

**QUENTIN DELAROCHE** Eu nasci na França, em uma cidade no interior chamada Le Mans. Uma cidade pequena, com dois pais que são professores de escola pública de criança, e que não têm nada a ver com cinema. Eu já gostava de cinema, mas era algo que era distante de mim, porque morava no interior, com pais que não mexiam com cultura, eu não tinha acesso. Não sabia que profissão queria fazer, me interessava pela parte cultural, talvez do jornalismo, e aí comecei uma faculdade de comunicação. E acabei fazendo um intercâmbio no Recife em 2008, 2009. Foi aí que descobri uma prática no cinema onde tem uma galera que estava experimentando com pouco. Entendi que não precisa ser uma equipe de cinquenta pessoas e ter muito dinheiro para produzir filmes. Às vezes encontrava um colega que produzia um curta com uma câmera mini-DV, outros já tinham um pouco mais de experiência, como Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Kléber Mendonça Filho e tal, mas também começaram a fazer filmes com poucos recursos. Foi ali que entendi que é possível fazer cinema fora do modelo da indústria. Uma ideia de um cinema mais tangível para mim. Aí voltei para a França e comecei o mestrado e fiz uma dissertação sobre o cinema pernambucano. Já era para mim uma referência. E aí, quando voltei para morar no Brasil, que foi no Rio, em 2013, eu acho que eu demorei muito para começar a filmar no Brasil. Ainda fiz dois filmes na França, estava terminando um filme na França, mas acho que demorei para chegar a filmar porque acho que não me sentia legítimo no começo, justamente por ser uma pessoa vinda de fora. E eu não queria fazer filmes com um olhar estrangeiro e superficial sobre a realidade. Eu sinto que muitas vezes, quando a gente não mora no lugar, quando não conhece bem, a gente vai repetindo clichês. A gente vai em busca do que a gente já espera. E eu não queria isso. Então eu demorei alguns anos para começar a filmar aqui. E aí em 2016, eu filmei *Camocim*.

(...) Quando conheço alguém na rua, a primeira coisa que vai acontecer é perguntarem “você é de onde” e tal. Mas a partir do momento que eu vou conhecendo mais uma pessoa e o personagem que eu vou acompanhando e tal, acho que se cria outra relação e às vezes até esquece que eu sou francês. É uma relação que vai se estabelecendo. E eu acho que, por exemplo, que um filme como *Camocim*, eu acho que tem uma distância muito grande, acho que um cineasta recifense, chegando na cidade de Camocim, seria um estrangeiro também, no sentido não de país, mas de cultura. Uma cultura diferente, sabe?

7. Aqui, abruptamente, introduzimos o modo de escrita típico dos roteiros audiovisuais, como para tentar interromper o fluxo das palavras e trazer aqui algo dos filmes.

### **CAMOCIM. SALA DA SEDE ELEITORAL. FIM DE TARDE. INT - DIA.<sup>7</sup>**

Em uma sala de estar que aparenta ser comum, sem muitos adornos, sem nem mesmo vermos como é todo o espaço, a câmera está no meio de um grupo de pessoas que até aquele momento do filme estavam trabalhando juntas para fazer um vídeo eleitoral de um deles. Sei que estão no fim de um dia de trabalho, o que a montagem e suas roupas me parecem indicar. Estamos ainda no início do filme, talvez no fim de um primeiro ato introdutório. Pela primeira vez, vejo a personalidade de Mayara se sobrepor às dos outros. Ela dá um esporro no candidato a vereador, que visivelmente está constrangido. Ela fala que não está de brincadeira, que participar de uma eleição não é uma brincadeira, para que não desperdicem o tempo dela. E que ela odeia perder.



Figura 3. Imagem promocional de *Camocim* (2017). A luta entre os grupos políticos, os azuis e os vermelhos. Fonte: Disponibilizada pela equipe do filme.

**ROMÃO** De uma cidade fragmentada em duas, Camocim de São Félix, com uma institucionalidade plenamente estabelecida e delineada, você vai se colocar ali para acompanhar Mayara como cabo eleitoral de um candidato a vereador. Já em *Bloqueio* você vai para uma ebulição interna de um único movimento que não só está fragmentado do país, como busca uma fragmentação e uma nova institucionalidade. E depois você vai para o núcleo familiar e para as questões individuais em *Tijolo por tijolo*, tocando inclusive na questão do direito reprodutivo. Então os seus filmes têm uma relação com a política no espaço público e aí agora é uma entrada no universo individual. O que esses filmes alimentam em você no que toca uma certa perspectiva própria da concretude da política cotidiana brasileira?

**DELAROCHE** Eu acho que, para mim, o objetivo do cinema é documentar uma época. Fazer cinema para que daqui a cinquenta anos a gente entenda qual é a situação hoje. Documentar hoje para hoje, mas também para o futuro. E acho que a minha forma e a nossa forma, com Victória, com quem eu estou fazendo os filmes, é de enxergar um pouco a sociedade, tentar retratar a sociedade a partir da base da sociedade e sempre com a leitura política da sociedade, mas a partir das pessoas que vivem na base da sociedade, na pirâmide social. Acho que muitas vezes se pensa a política a partir das instituições, sabe? O Congresso, os presidentes. O que nos interessa é como a política se dá na vida de cidadãos comuns no dia a dia. E aí eu acho que isso está muito presente nesses três filmes. Em cada um de forma diferente.

Em *Camocim* a gente tem uma cidade dividida em duas, e no meio dessa cidade tem um grupo de jovens idealistas que tentam mudar, querem mudar a vida, mudar o mundo deles através das instituições. Então, com essa campanha política e com a figura de Mayara, a figura central, que tenta mudar a cidade dela e que acredita que, através da política institucional, vai conseguir. Aí, à frente um sistema clientelista e corrompido, onde é difícil, enfim. E aí tem um embate entre os ideais e a realidades.

Em *Bloqueio*, é uma situação diferente. Foi um filme que a gente filmou cinco meses antes da eleição de Bolsonaro, em maio de 2018. Estava acontecendo essa greve dos caminhoneiros já há alguns dias e a gente percebeu que tinha dois discursos fortes que estavam acontecendo. De um lado tinha a mídia com a Rede Globo e o helicóptero da Globo que filmava de cima as filas quilométricas nos postos de gasolina e os bloqueios. Em uma certa distância com esses trabalhadores. Por outro lado, nas redes sociais, tinha toda a bolha, da qual faço parte, de esquerda, que estava meio que desdenhando, criticando esse movimento que pedia intervenção militar, que seria massa de manobra e que era uma forma de recriminar esse movimento. Mas a gente não conseguia ouvir o que

é esse movimento. Quem são essas pessoas? O que eles queriam? Então a gente pegou uma câmera, alugou um carro, pegou a nossa câmara e foi filmar em três dias. E aí a ideia não era nem fazer um filme, era tentar registrar. Era o impulso realmente de tentar documentar. A gente não sabia o que ia acontecer, não sabia se ia desencadear uma série de greves e o país ia parar e até ocorrer uma mudança de poder, sabe? A gente não sabia. A gente foi para começar a documentar o momento histórico que a gente estava vivendo.

A gente voltou para casa, começou a olhar o material e, com as nove horas de material que a gente filmou em três dias, a gente entendeu que tinha um filme. E aí a gente montou esse filme em duas, três semanas e era logo na inscrição do Festival de Brasília. E ele entrou na competição do Festival. O filme estreou em setembro de 2018, duas semanas antes do primeiro turno da eleição de 2018. Na época em que a gente filmou, Bolsonaro era um nome ali, mas não era nem candidato. E aí a gente percebeu que naquele bloqueio de caminhoneiros que a gente filmou, tinha todos os ingredientes da campanha de Bolsonaro. E aí a gente mostrou esse filme em Brasília, foi uma sessão doida, porque eram umas mil pessoas assistindo a esse filme, na véspera da eleição, numa eleição onde naquele momento Bolsonaro estava liderando. A galera ficou rindo, tirando onda ou com raiva, foi uma sessão muito louca. Teve umas pessoas que não gostaram do filme porque disseram que o filme dava palco para discursos intervencionistas e tal. Depois que o filme continuou a carreira dele, muitas pessoas que não tinham gostado entenderam que era um filme que, na verdade, era um pouco premonitório. Porque tinha todos ingredientes da campanha de Bolsonaro. A gente tinha ali um certo saudosismo do militarismo, com esse desejo de intervenção militar, a gente tinha a onipresença da igreja evangélica, a gente tinha o universo digital tomando cada vez mais espaço com essas fake news que a gente vê ao longo do filme, a gente tinha uma incapacidade da esquerda dialogar com essa classe trabalhadora, tinha um abismo entre a esquerda e essa classe trabalhadora. É um condensado, na verdade, do que ia ser o Bolsonarismo. Então é isso, mas pra gente, a nossa prática documental parte sempre da vivência dos cidadãos que filmamos. Buscamos compreender a realidade com nuance e complexidade, em vez de chegar com uma tese prévia sobre o que está certo ou errado. Trata-se de escutar quem estamos filmando, independentemente de concordarmos ou não. É sobre trazer a complexidade, mas sempre a partir das pessoas.

**ROMÃO** Você já me falou de um certo desejo de encontro, de partir de um cotidiano, de começar sem uma tese, mas de ir lá e descobrir efetivamente o que se mostra naquela situação, perante aquilo. E aí em *Camocim* você dirige sozinho e depois os outros dois filmes você dirige com a Victória Álvares. Você consegue talvez falar um pouco sobre os saberes que você constrói em *Camocim* e como você entende ali o que é fazer um documentário dessa forma para você? O que você descobre, o que você consolida ou o que você abandona? E depois, quando vem a Victória, o que muda?

**DELAROCHE** Acho que a gente vai sempre aprendendo das experiências práticas que a gente tiver. A minha prática cinematográfica é muito intuitiva, é muito artesanal. Ela vem muito do fazer antes do pensar, talvez. Não é que eu não pense assim, mas acho que ela vem muito por intuição. Eu vou ao longo do processo, sempre pensando em hipóteses do que seria um filme, do que me interessa nessa realidade. Por exemplo, em *Camocim*, a minha ideia inicial era sobre como representar a herança do coronelismo no interior de Pernambuco. A primeira ideia era sobre uma usina de cana de açúcar. Aí fui para fazer pesquisa numa usina numa cidade. Aí descobri essa loucura dessas campanhas eleitorais. Tem alguma coisa para fazer com isso. E aí eu vou descobrindo e encontrando personagens. E acho que é algo que encontro na pesquisa de campo, na pesquisa de personagem, de história, que eu vou constituindo um pouco o filme. Ao mesmo tempo, as coisas podem mudar em qualquer momento. Para mim, fazer filmes, documentários, é meio que recalculando a rota o tempo todo. Os filmes que eu faço não são para impor uma tese, impor um pensamento. Não são filmes sobre o que eu penso. São também, mas o que eu penso a partir do encontro que eu faço. E eu acho que a força dos filmes da gente está um pouco nesse lugar de não querer impor. Então, por exemplo, a força de *Bloqueio*, tem uma forma de como se relacionar com as pessoas, tem uma forma que eu vou a cada filme aperfeiçoando, mesmo se cada relação é diferente com cada personagem. Eu acho que tem uma relação com a técnica também. A gente filma com uma equipe muito pequena. *Camocim* eu filmo sozinho com um operador de som, Nicolau Domingues. Eu fico mesmo sozinho, com o operador de som Nicolau, que fez também o som, a trilha, um grande parceiro com a gente. Aí, durante a filmagem somos nós dois e tem sequências também que eu filmo sozinho também. Em *Camocim* nem tanto, mas em *Bloqueio* e em *Tijolo por tijolo* sim. E aí acho que vou aprimorando a técnica e a forma que eu tenho para apresentar o que eu tô afim, as cenas que eu quero representar. Victória participou também de *Camocim*. A partir das pesquisas, ela acompanhou todo o processo como diretora-assistente, mas em *Bloqueio* a gente dirige junto e eu acho que a gente é muito complementar, porque a gente tem trajetórias diferentes e temperamentos diferentes. Vic vem mais do jornalismo, ela trabalhou com jornalismo durante anos. E acho que ela vai chegando, de cara vai fazer amizade com todo mundo. Eu sou um pouco mais devagar, eu espero as pessoas chegarem em mim. E aí, na forma de contar a história, de representar, eu acho que é muito complementar. A forma que a gente troca, na forma que a gente vai se relacionar com as pessoas, que não se dá da mesma forma com as mesmas pessoas.

## TIJOLO POR TIJOLO (2025). CASA EM CONSTRUÇÃO. EXT. – DIA.

O filho de Cris está com um celular na mão e anda pela construção pela metade. Ele filma cada canto enquanto fala sobre a casa. Ele chega até o topo da escada, no segundo andar da casa. Não há laje, nem telhas, reboco ou pisos. Ele para em um dos cômodos e o apresenta a nós, no caso a quem filma. Diz que é seu quarto. Anda mais um pouco e chega em outro cômodo. Ali, naquele lugar em construção, inabitável por enquanto, ele diz algo como: “Aqui é o quarto dos meus pais, olha que lindo!”.

**ROMÃO** Você prefere surfar em um movimento mais espontâneo, pegando carona no que acontece, ou você tenta fabricar algo através da introjeção de alguma linha mais intensa.

**DELAROCHE** Eu não sei se diria surfar, porque não é. De fato, a gente faz documentários de observação. Até agora, esses três filmes têm muita coisa de observação, então a gente vai acompanhando, mas surfar, assim, parece que a gente está se aproveitando, e eu acho que não é isso.

**ROMÃO** Na verdade, é mais pegar a onda, acompanhar a onda que tá rolando. Não é tanto surfar por cima, mas mais por dentro. Às vezes é inclusive a onda te dar um caldo. A onda te derruba, a onda é mais forte do que você pra você acompanhar. Você nunca vai conseguir acompanhar ela, você vai tentar surfar e não vai conseguir. É um termo bem deleuziano, que é pegar o ônibus também. Seria acompanhar uma onda.

**DELAROCHE** Eu acho que isso é, mas num primeiro momento. E talvez pela minha trajetória também, a primeira pergunta, se o fato de ser francês, de falar e tal, eu vou pisar ligeiro. E também porque, por exemplo, eu trabalhei um pouco pra TV francesa durante alguns anos, quando morava no Rio. E aí a coisa que mais me incomodava quando eu trabalhava para a TV é a relação que a gente estabelecia com os personagens, que é quase inexistente. A gente chega lá e rapidinho tem que filmar e vai-se embora e tal. E aí pra mim eu sempre ficava incomodado. Assim, você entra na casa, a pessoa começa a filmar, é meia-hora, já vai embora porque tem outra entrevista em outro canto. E porque é isso, o ritmo, a temporalidade do jornalismo. Então não tinha tempo de criar um laço, passar a tarde tomando café e depois a gente começar a filmar. Tinha que filmar logo. Mas me incomodava muito assim de chegar, uma sensação um pouco de vampiro, sabe, chega e vai sugando.

**ROMÃO** Um extrativismo.



**DELAROCHE** Sim, extrativismo. É exatamente o oposto do que eu quero fazer com os meus filmes, com como eu quero me relacionar. Eu acho que Vic tem uma forma de conseguir estabelecer um vínculo de amizade em muito pouco tempo. E acho que eu preciso de tempo. Eu vou deixar as pessoas virem. Tem algo que... eu vou esperar ser aceito, eu não vou pegar a câmera. Pra filmar *Camocim*, aluguei um lugar e passei um ano e meio fazendo pesquisa e indo e voltando para a cidade. As pessoas me conheciam. Eu encontrei várias pessoas, lideranças, o cara do bar etc.. Eu aluguei um apartamento no centro da cidade, durante dois meses e eu fiquei lá, muitas vezes sem filmar, conhecendo as pessoas. Aí depois veio o *Bloqueio*, que surge, não é que vem do nada, ele surge. Para mim, eu estava um pouco na mesma, eu preciso de tempo.

Então a gente chega no bloqueio dos caminhoneiros, a gente tava com a câmera, mas por mim, eu ficava alguns dias conversando com os caminhoneiros, com um, com outro, pra ser aceito e tal. Mas não, “a gente vai filmar agora porque é agora que está acontecendo” e Vic com a destreza de se relacionar com eles. E num momento, que é um lugar delicado, porque os caminhoneiros eram muito desconfiados com jornalistas ou qualquer pessoa que vinha registrar a manifestação. Tem uma cena no filme em que a Globo é xingada: “Globo lixo”. Então era muito delicado pra chegar. Mas eu acho que a gente chegou sem mentir, sem dizer que a gente era de esquerda e com bandeira e tal, mas sem mentir também.

A gente tava ali pra representar um momento histórico. Ponto. E pra eles é interessante. Para os caminheiros, o movimento que eles estavam fazendo ia “salvar o Brasil” com a ajuda do exército e tal. Aí quando a gente chegou dizendo que éramos cineastas independentes e que estávamos ali para registrar esse momento histórico, eles abriram as portas. Nem todo mundo queria estar, mas a gente conseguiu. Vic foi falar com o Marcos, que era um pouco o responsável. Era um movimento muito horizontal, mas tinha Marcos que era um pouco uma liderança e tal. E aí, a partir do momento em que a gente passa por ele, ele abre a porta para os outros. É nisso que eu acho que é importante.

Ao mesmo tempo, pela minha característica de esperar um pouco, de estar mais em observação. Isso é uma força na hora de filmar, porque eu estou aqui e faz dois meses, as pessoas não me esquecem. Não é “esquece a câmera”, não tem como esquecer a câmera, mas a minha relação com tudo vai naturalmente. As pessoas vão se deixando filmar. Eu vou chegar devagar e aí vou dançando com eles, assim, sem impor a minha presença. As pessoas vão vivendo e assim convivendo comigo, sabe? E acho que nisso eu tenho algo muito complementar com Victória.



Figura 4. Imagem promocional de *Bloqueio*. Uma faixa pede pela intervenção militar enquanto os caminhoneiros mantêm a estrada bloqueada.  
Fonte: Disponibilizada pela equipe do filme.

**ROMÃO** Eu acho que talvez isso seja mais difícil em *Bloqueio*, mas talvez tenha acontecido uma... talvez mais no *Tijolo por tijolo*, que é o quanto essas pessoas documentadas passam a participar do planejamento, da filmagem, da execução e da decisão daquela cena. De alguma forma, então, isso chega a acontecer? Em algum momento dessas pessoas, elas passam a compartilhar o que elas gostariam de fazer e elas começam a trazer ideias também? Você acata o que elas trazem inicialmente, ou você vai negociando, como você lida com isso?

**DELAROCHE** A gente não dirige as pessoas que a gente filma. A gente nunca falou para ninguém: nem para Mayara, nem para a Cris, nem para o caminhoneiro: “assim, refaz isso” ou “ou sai daqui e entra pela porta”. A gente não, não faz isso mesmo. A gente se vira pra filmar as ações das pessoas como vai acontecendo. Então por isso que demora tempo, não é? Às vezes não dá certo. Às vezes acontece uma coisa maravilhosa. Então pegamos a câmera e pronto, perdeu, perdeu. Fazer porquê? Porque acho que vai mudando um pouco a relação que a gente vai estabelecendo com as pessoas. Se a gente começa a encenar certas coisas, e eu vejo isso em outros filmes, pois eu trabalho como montador, eu acho que a pessoa vai começar a atuar pra câmera. Vai se estabelecer outra relação com os personagens. É outra linguagem, outra relação. Eu acho que a gente tem muita transparência sobre os desejos da gente e qual é o filme que a gente imagina. Ao longo do processo, a gente vai compartilhando as coisas, vai compartilhando inclusive as dúvidas. A gente vai estabelecendo uma relação de confiança com as pessoas que a gente vai filmando. E aí com isso a gente vai, não é negociando, mas é, por exemplo, no caso do *Tijolo por tijolo*, a gente filma várias coisas na vida de Cris, que é de reconstruir a casa. Então, tem todas as etapas da casa pra saber o que vai acontecer, como é que eles vão construir e tal. E a gente precisa estar sempre em contato. Então o fato de ter a relação com eles faz com que: “oh, hoje vai chegar um tijolo, então a gente vai combinando”. Inclusive tem uma cena no filme que é ela contar que já botou as telhas e “você não veio filmar, perdeu”, não sei o quê, ela fica rindo assim. E aí foi o dia que ela não avisou pra gente. Acontece também. Aí é isso aí, a gente falou dias e dias “quando for botar a telha, avisa pra gente”. Aí chegou a telha, botaram. Quando você filma uma pessoa durante dois anos, você vai perder coisas. E tudo bem, paciência. A gente vai conversando com as pessoas menos sobre o filme em si, mais sobre o que vai acontecer na vida delas e o que a gente pode acompanhar. Nenhum dos dois personagens que a gente já acompanhou participa do roteiro ou da fase de montagem, porque acho que seria outra relação que a gente estabeleceria. Não é que isso seria impossível. Em outros projetos pode ser que seja necessário que a gente inclua mais a pessoa que estamos filmando. Mas até agora acho que foi melhor que no filme acontecesse as coisas dessa forma.





Figura 5. Imagem promocional de *Tijolo por tijolo*. O casal vai até o hospital fazer um exame pré-natal.

Fonte: Disponibilizada pela equipe do filme.

**ROMÃO** E como você lida com fazer perguntas?

**DELAROCHE** Quando a gente filma, não fazemos perguntas. Agora pode acontecer que as pessoas que a gente filma interpelem a gente. E aí faz parte. Fazemos parte do processo e não vamos esconder isso. Meu processo não vai esconder isso. Por exemplo, tem uma cena em *Bloqueio*, e tem um caminhoneiro mais pro final que está sendo abordado por dois militares e aí ele vira pra mim e diz “Não, mas você viu que abuso, não sei o quê e tal, tratam a gente como bandido” e tal. E aí, como ele estabeleceu essa relação comigo, eu me permitia responder e questionar pra ele. Nem lembro o que é exatamente a pergunta. Faz muito tempo que não vejo esse filme, mas eu faço uma pergunta pra ele. E aí tem uma pequena interação, mas acho que não parte de mim. É sempre dele. Agora a pergunta fora da filmagem, a gente troca perguntas, porque é amizade, é uma coisa muito mais natural. Inclusive, acho que isso é uma coisa essencial na nossa prática, o tempo que a gente passa sem a câmera com as pessoas. Acho que para chegar nesse nível de intimidade que a gente tem com Cris, por exemplo, sua família em *Tijolo por tijolo*, e também

em *Camocim*, com Mayara, essas cenas dentro de casa com Cris e a mãe dela, fala do filho que está encarcerado e tal, pra ter esse nível de intimidade, não é algo fácil, sabe? Se eu tivesse chegado e filmado não teria acontecido isso, sabe? Não com essa naturalidade. Então a gente passa muito tempo sem filmar. E pra gente é essencial. O que vai acontecer na tela, no filme, depende muito da relação que a gente tem com as pessoas. O nível de confiança, a forma como eles vão confiar na gente. Então acho que isso sobre as perguntas assim é muito mais fora da filmagem.

**ROMÃO** E quando você está no meio de uma multidão, é a mesma questão? Vocês se colocam muito mais em uma posição de serem interpelados pelo que acontece ou vocês também procuram pessoas, conversam um pouco com elas e aí então ligam a câmera?

**DELAROCHE** Em *Camocim*, que tem muitas cenas de multidão. Eu morava na cidade naquele momento e era “o francês que filmava”, todo mundo sabia quem eu era. Inclusive, às vezes a galera me chamava no palco e queria me puxar para que apoiasse um dos lados políticos. Eu era um personagem dentro dessa cidade, então as pessoas sabiam quem eu era. Em *Bloqueio* também. No começo a gente teve que negociar um pouco, mas depois a gente dormiu lá. A gente chegou de carro, então a gente não tinha nenhum lugar. A gente dormiu em cima de um papelão, dentro de um caminhão, sabe? Tipo, a gente tomava banho com a galera, naquele momento a gente fazia parte do cotidiano das pessoas. Então acho que, continuando com a pergunta anterior, essa convivência com as pessoas sem a câmera era essencial para a gente ser aceito e na multidão não parecer um intruso. Fazer parte dessa paisagem.

Assim, por exemplo, na cena na sequência final de *Bloqueio*, que eles vão cantando o hino nacional e tal, eu tinha a sensação de que Marcos, um líder assim, ia ser um pouco um protagonista. Então eu fui buscando ele, tem um zoom em algum momento, ele estava cantando e tal. Mas acabou que no filme não virou tão protagonista. É uma pessoa que se destaca mais, mas não é protagonista. É sobre sentir e estar atento. Eu amo filmar a ação, sabe? Você tem que estar super alerta, você tem que estar lá. Eu gosto de estar no meio e estar no meio de uma ação. Esse pessoal está em movimento. Quando as pessoas estão vivendo, às vezes também não ligam para a câmera. Aqueles caminhoneiros em *Bloqueio*, eles estão preocupados com salvar o Brasil, segundo eles. Quando eles estão brigando com a Polícia [Rodoviária] Federal, que vem dizendo que vai ter multa, que vai multar os caminhões, que estão parados e tal, estão preocupados com a multa deles. Não estão preocupado se eu estou filmando. A partir do momento que a gente conseguiu estabelecer uma relação de confiança, de respeito, de escuta com as pessoas, as pessoas vivem a vida delas, sabe? E em todo processo tem pessoas que não querem aparecer. E com todo o direito.

E dá para sentir isso também. Uma pessoa que não quer ser filmada às vezes não precisa dizer que não quer ser filmada. Ela se esconde, e aí a gente respeita esse desejo, a gente não insiste. Não sou documentarista investigativo que vai fazer uma câmera escondida pra tentar filmar de todo jeito. Eu filmo pessoas que estão cientes que estão sendo gravadas e que estão querendo aparecer.

**ROMÃO** A sua tática é se misturar com a galera. Isso é muito interessante e eu fico pensando muito num certo contraste disso com aquela professora Bárbara em *Bloqueio*, em que ela já chega ali de outra forma. Então eu fico pensando na postura dela como uma metáfora de uma forma de se fazer documentário, forma da qual você tenta se afastar, embora seja superinteressante também acompanhar a forma como ela está interpelando aquelas pessoas.

#### **BLOQUEIO (2018) – BEIRA DE ESTRADA – DIA – EXTERNA**

No meio da multidão, surge uma mulher grávida com uma camiseta vermelha. Ela está junto de um rapaz, também de camisa vermelha, na qual está os dizeres “Fora Temer”. A câmera se posiciona em um plano conjunto que coloca a mulher e um caminhoneiro de perfis, um de frente ao outro, em confronto. A mulher é Bárbara, e se apresenta como professora e sindicalista. As pessoas de vermelho e os caminhoneiros começam a conversar sobre a ditadura, falam que naquela época não havia o direito de protestar. Ao fundo toca *Fio de Cabelo*, de Chitãozinho e Xororó, em música diegética e passa uma charrete, com um cavalo, uma mulher sentada na charrete com uma caixa d’água atrás dela. O caminhoneiro responde que seu pai viveu na ditadura e que diz que não tinha “essa bagunça” e que quem sofria na ditadura era vagabundo, “que vagabundo que sofria na ditadura, o homem de bem não”. No meio da conversa, com ânimos exaltados, falam sobre o PSOL, que seria um partido que quer liberar bandidos da prisão. Bárbara pergunta pelo nome de um outro caminhoneiro, que responde que “não importa, caminhoneiro brasileiro”. Bárbara pergunta para o caminhoneiro sobre o quê eles reivindicam. Ele começa a listar as reivindicações: “diminuição do preço dos combustíveis”, e ela responde que concorda com essa reivindicação; “redução de pedágios se o caminhão não está cheio”, ela responde que concorda; “preço de frete mínimo para caminhoneiros”, ela diz que apoia. Ela fala “quero anotar isso tudo para postar depois no Facebook”. Então começam a falar sobre a reivindicação de intervenção militar. Ela fala: “essa não é a pauta de vocês”. Ele responde: “mas é o nosso socorro”.



**DELAROCHE** Com certeza. E concordo. Como eu falei, para mim, o fato de filmar é mais um ato de escuta, de tentar entender a complexidade do outro do que de proselitismo. É mais um lugar de escutar do que de afirmar. Aí depois, com a montagem, a gente vai afirmando coisas. Mas trazendo essa complexidade, mas sempre a partir do que a gente viu. Eu amo esse momento, porque é um condensado do abismo que existia naquele momento, e que acho que continua existindo um pouco, mas entre a esquerda da qual faço parte, e que não consegue dialogar com uma parte da classe trabalhadora e por vários motivos e que não são exatamente culpa da esquerda também. É mais porque a extrema direita está ganhando cada vez mais força no mundo, aí são várias variantes, mas é o fato. E aí nesse momento, a professora Bárbara e alguns amigos dela, do PSOL, Bárbara, grávida, chega no bloqueio de caminhoneiros, no oitavo, nono dia da greve dos caminhoneiros, pra tentar convencê-los de que não faz sentido pedir intervenção militar, que ditadura não é uma coisa legal, mas num momento em que o diálogo é impossível assim. E apesar de concordar com as ideias dela, a gente estava alí com um propósito diferente. Teve um caminhoneiro ou outro que insinuou que a gente estava com esses militantes do PSOL e fizemos questão de dizer que a gente não tava junto, que a gente tava aqui pra testemunhar.

**ROMÃO** E vocês mantêm um plano bem horizontal, assim, tipo bem eles de perfil assim, meio equilibrado.

**DELAROCHE** E aí eu acho que ela tá no papel dela. Ela é uma militante, ela é sindicalista, é uma professora, ela é maravilhosa. Depois, a gente conheceu ela e tal, porque no momento da filmagem não trocamos nenhuma ideia. O que aparece no filme é tudo que foi filmado basicamente. A gente não foi trocar ideia depois, a gente foi só pegar o contato de alguém pra depois poder comunicar quando o filme for estrear. Mas acho que ela estava no papel dela sim, e acho que é importante que a gente tenha testemunhado esse embate assim.

**ROMÃO** A abordagem dela é bem interessante também, né? Tem uma tensão e uma agressividade mútua. Quando falam, dá pra sentir que aquela tensão pode ser cortada com uma faca. E aí personagens como Bárbara, como outras pessoas, você conseguiu exibir o filme para elas?

**DELAROCHE** A gente foi mostrar o filme para Marcos antes do filme estrear. No festival de Brasília, as pessoas riam dos discursos dos caminhoneiros, mas quando a gente mostrou o filme para Marcos, ele ria do discurso de Bárbara. Ele ficou muito orgulhoso com o filme. A gente entrou em contato também com outros caminhoneiros para pegar autorização. Como durante a filmagem só estávamos eu e Victoria, não tinha um produtor que ia atrás pedindo autorização de imagens. Depois a gente teve que se virar para ir atrás e pedir essas autorizações. Então foi

um trabalho para ir atrás de todos os caminhoneiros que aparecem no filme. E aí a gente entrou nos grupos de whatsapp de caminhoneiros, já estávamos em alguns, e todos queriam ver o filme. A galera amou. No Instagram, no Facebook e tal a galera comentando direto: “Olha a gente!”. Aí de vez em quando tinha uma ameaça de ter outra greve dos caminhoneiros e eles falavam: “Se preparem que vem Bloqueio 2!”. A galera amou e acho que faz sentido porque justamente a gente não estava ali para julgá-los, ou criminalizá-los. A gente estava ali para mostrar uma complexidade. E, ao mesmo tempo, a curva dramática do filme para mim é muito clara: um grupo de caminhoneiros pede uma intervenção militar. Os militares chegam e derrubam eles. Talvez se o exército não tivesse chegado, a gente não teria feito esse filme.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Nilda; ANDRADE, Nívea; CALDAS, Alessandra Nunes. “Os movimentos necessários às pesquisas com os cotidianos – após muitas ‘conversas’ acerca deles”. In: OLIVEIRA *et al.* *Estudos do cotidiano, currículo e formação docente: questões metodológicas, políticas e epistemológicas*. Curitiba: Editora CRV, 2019. p. 19-45.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona autônoma temporária*. Tradução Patrícia Decia e Renato Resende. Livros da Revolta, 1990.
- CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes. 1999.
- DELEUZE, Gilles. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Editora Loyola, 1996.
- MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. “Para uma crítica dos filmes feitos na escola”. In: *Cinema de brincar*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018. p. 59-70.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2014, 207p.
- SEPÚLVEDA, Denize; ALMEIDA, Adriana de. “Algumas experiências tecidas com as pesquisas nos/dos/com os cotidianos das escolas”. *Momento*, Porto Alegre: FURG, v. 25, n. 1, jan.-jul. 2016, p. 155-186.
- VICTORIO FILHO, Aldo. “Pesquisar o cotidiano é criar metodologias”. *Educação e Sociedade*, Campinas: UNICAMP, v. 28, n. 98, jan.-abr. 2007, p. 97-119.

#### DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

#### CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

#### EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Tainá Xavier

#### ASSISTENTES EDITORIAIS

Pedro Pone

Renata Massini Hein

#### DADOS EDITORIAIS

Recebido em 27/04/2025

Aprovado em 15/07/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



## MOLEQUE TIÃO: A ARQUEOLOGIA DE UM FILME PERDIDO

*MOLEQUE TIÃO, THE ARCHAEOLOGY OF A LOST FILM*

**PABLO GONÇALO<sup>1</sup>**

**MATHEUS CAMILO<sup>2</sup>**

1. Matheus Camilo é Mestre em Comunicação Social (Cinema e Audiovisual) pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador na área de História do Cinema Brasileiro com foco em arqueologia de mídias, é autor da dissertação "Moleque Tião e Grande Otelo: o resgate de uma obra perdida", uma reconstituição histórica do filme Moleque Tião (1943), primeiro longa-metragem ficcional da Atlântida Cinematográfica perdido em um incêndio no estúdio em 1952, que romantiza a biografia do ator mineiro, atuando como protagonista de forma inédita em sua carreira cinematográfica. Matheus também é diretor e roteirista. Dirigiu o videoclipe "Traficantes de Poesia (DeQuebra)", vencedor do 5º Curta Brasília de Melhor Videoclipe por Júri Oficial. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1415-3031>

2. Pablo Gonçalo é curador, crítico e professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, UnB. É autor dos livros "O cinema como refúgio da escrita: roteiros e paisagens em Peter Handke e Wim Wenders (Annablume, 2016) e "Hollywood de papel: roteiros não filmados de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion" (Zazie, 2022). Em 2019 foi Fulbright Visiting Scholar da University of Chicago. Entre 2014 e 2016 participou da comissão curatorial do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Possui publicações em periódicos como *Folha de São Paulo*, *Revista 451*, revistas acadêmicas brasileiras e internacionais, como o *Journal of Screenwriting*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3745-161X>.

**RESUMO** Este artigo aborda aspectos históricos do filme *Moleque Tião* (1943), uma obra cinematográfica que se inspirava na biografia do ator Grande Otelo, perdida após um incêndio nos estúdios da Atlântida Cinematográfica na década de 1950. Diante da inexistência de cópias do filme, o estudo se baseia em fontes primárias, como jornais e revistas da época, para reconstruir aspectos da obra e seu impacto cultural, utilizando diferentes pilares: críticas publicadas à época, registros do tempo de exibição nos cinemas, músicas remanescentes associadas ao filme e arquivos sonoros com depoimentos de envolvidos na produção. A partir dessas fontes, é possível traçar um panorama da recepção crítica e popular da obra, bem como compreender sua relevância dentro do contexto do cinema brasileiro dos anos 1940.

**PALAVRAS-CHAVE** Arqueologia do cinema; Cinema Brasileiro; Grande Otelo; *Moleque Tião*; Atlântida.

**ABSTRACT** This article explores the historical reconstruction of *Moleque Tião* (1943), a Brazilian film that romanticized the biography of Grande Otelo, lost in a fire at the Atlântida Cinematográfica studios in the 1950s, with no surviving copies. The study relies on primary sources, such as newspapers and magazines from the time, to piece together aspects of the movie and its cultural impact. The reconstruction is based on several key elements: contemporary reviews, records of its theatrical run, surviving musical pieces associated with it, and archival audio recordings of testimonies from those involved in the production. By analyzing these sources, the article outlines the film's critical and public reception and examines its significance within the broader context of 1940s Brazilian cinema.

**KEYWORDS** Media and Film Archaeology; Brazilian Film History; Grande Otelo; *Moleque Tião*; Atlântida Studio.

## UMA CINEMATOGRAFIA DE FILMES DESAPARECIDOS: O CASO DO CINEMA BRASILEIRO

Recentemente chamada de *cinema das sombras* (*shadow cinema*) por um grupo de pesquisadores (Fenwick; Eldridge; Foster 2022; Jeanelle, 2015), a epistemologia de filmes perdidos, desaparecidos, incompletos ou nunca realizados tem se mostrado uma importante fonte historiográfica para revisões e pesquisas nos estudos de cinema. De fato, desde o primeiro período do cinema silencioso são frequentes as constatações de filmes perdidos, queimados em incêndios ou com cópias que simplesmente desapareceram. Não são eventos pontuais, ou mesmo cifras ocasionais. O sumiço, a perda e a desapareição de filmes do primeiro período da história do cinema podem, hoje, ser compreendidos como um fator constituinte dessa mesma história.

David Pierce (2013), por exemplo, estima que cerca de 75% dos filmes norte-americanos do cinema mudo foram definitivamente perdidos. Hernani Heffner (2001) estima que o Brasil “salvou cerca de 10% de tudo que produziu entre 1898 e 1933”, realçando uma percentagem de fato trágica em países com menos condições de preservação audiovisual. A partir desses índices, pode-se considerar que há uma vasta lacuna na história do cinema, advinda de milhares de filmes que não chegaram aos espectadores contemporâneos. Tais percepções nos conduzem a uma série de perguntas intrigantes: seria a história do cinema que vemos e contamos apenas a ponta do iceberg de uma história submersa? Se muitos desses filmes desaparecidos foram vistos e tiveram uma significativa audiência, como podemos reconstruir seus percursos históricos, sua espectralidade, as narrativas que propiciaram e as suas potentes influências?

Nos anos 1980, um grupo de pesquisadores se juntou num notável esforço arqueológico para reconstruir parte da história de filmes tidos como desaparecidos. Tom Gunning, por exemplo, é parte de uma célebre geração que pesquisou na *Library of Congress* uma série de fotos e fotogramas dos filmes de D.W. Griffith, entre outros filmes, que eram tidos como desaparecidos (Gunning, 1994). Se, contudo, não existia a película original dos filmes, esses pesquisadores se depararam com o fato de que havia fragmentos significativos, índices que levariam historiadores a reconstruir obras desaparecidas. Mais recentemente, no âmbito da recuperação e revisão crítica de uma história do cinema negro nos EUA, Allyson Field (2015), entre outros pesquisadores vem sugerindo um arquivo especulativo para reconstruir a espectralidade do cinema negro do leste dos EUA. Suas pesquisas se esmeram em reunir arquivos ancilares, propiciando uma aproximação histórica, a partir de pesquisas em jornais, e em outros arquivos, do efeito da passagem de filmes de autores do cinema negro.



Ao longo da sua história, e desde os seus primórdios, o cinema brasileiro também é marcado por constantes desaparecimentos. Da chamada *Belle Époque* do cinema brasileiro (Araújo, 1984; Freire, 2022), passando por filmes de diretores canônicos, como Humberto Mauro, a lida com obras perdidas e desaparecidas é uma tônica constante da nossa historiografia. Preocupado em caracterizar o ritmo de perda dos filmes brasileiros, Hernani Heffner salienta que “a velocidade desta verdadeira tragédia cultural diminuiu até a década de 50, com estimativas de perdas em torno de 30% do volume produzido nos países industrializados e em torno de 50% nos países pobres” (Heffner, 2001), o que incluiria os casos de desaparecimento de filmes no contexto histórico brasileiro. Preservação e desaparecimento seriam, portanto, temas recorrentes da historiografia do cinema brasileiro que, direta ou indiretamente, dialogam com o importante debate sobre a existência ou ausência de aspectos industriais do cinema feito no Brasil (Autran, 2014; Gatti; Freire, 2011).

Quais são as características desses filmes perdidos? Como podemos realizar um esforço arqueológico para termos, ao menos, uma fagulha do que foi uma obra passada, com estreia, vista, mas que se dissolveu no rol de películas queimadas? Há de se destacar, por exemplo, o esforço de reconstrução do filme *Acabaram-se os Otários* (1929), de Luís de Barros, que teve esse ímpeto arqueológico realizado por Cardenuto e Luna Freire. Como se trata do primeiro filme sonoro da história do cinema brasileiro, os pesquisadores se esmeraram em juntar os vestígios e fragmentos fonográficos e fotográficos para, em meio às ruínas, vislumbrar uma possível imagem da obra que deixou mínimos rastros.<sup>3</sup> Embora sem arquivos audiovisuais, esse artigo se imbui de uma similar inclinação. Lançado em 1943, e como marco do primeiro filme da Atlântida, *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, é considerado por vários historiadores que o assistiram como um dos marcos do cinema brasileiro, por exemplo, Alex Vianny e Glauber Rocha (1993; 1963), felizardos espectadores à época.

Embora tenha ficado cerca de cinco anos em cartaz, passando por vários estados, e tenha sido assistido por um significativo público para a época, o filme é vítima de um incêndio na Atlântida, em 1952 (Melo, 2022). Desde então, ele nunca mais chegou às telas — e todos os espectadores que assistiram ao filme tampouco estão cá, entre nós, para transmitir essa experiência. Este artigo, portanto, visa juntar alguns elementos arquivísticos, os vestígios e os índices deixados por *Moleque Tião* nas diversas fontes que pesquisamos. Inicialmente inspirado numa entrevista biográfica dada por Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo, com roteiro de Alinor Azevedo e uma parceria musical com Custódio Mesquita, o filme de José Carlos Burle ainda contava, no elenco, com a presença de Lourdinha Bittencourt, Hebe Guimarães e Nelson Gonçalves, entre outros.

3. Essa reconstrução do filme pode ser vista na plataforma YouTube. Rara cena de “Acabaram-se os Otários” (1929) - O primeiro filme sonoro brasileiro. Direção de Luís de Barros. 1929. Reconstrução Reinaldo Cardenuto e Luna Freire. Trecho apresentado no Canal Memória, 04 de maio de 2010. Disponível em: <https://x.gd/QOxsY>. Acesso em: 13 de março de 2025.

Nesse processo de reconstrução, este artigo coleta e analisa arquivos e informações sobre o roteiro e o enredo de *Moleque Tião*; as críticas escritas na época da sua veiculação; o tempo de tela do filme; suas imagens sobreviventes, como fotos, fotogramas e cartazes, além de se debruçar sobre as músicas que foram compostas na época. O cotejo desses arquivos propicia uma aproximação historiográfica ao filme, elucidando aspectos estéticos, raciais — já que se trata de um primeiro filme com e sobre Grande Otelo, um ator negro — e de um momento histórico em que a Atlântida ainda se firmava como um estúdio cinematográfico, à busca de um estilo, um gênero, um público.

## MOLEQUE TIÃO: DA ENTREVISTA BIOGRÁFICA DE GRANDE OTELO AO ENREDO DO FILME

*Moleque Tião* conta a história de um jovem preto de condição social precária, que tenta superar as adversidades através da música, motivado pelo sonho de tornar-se um grande artista. A narrativa do filme reflete as dificuldades enfrentadas pelas classes marginalizadas, oferecendo um retrato da pobreza urbana e das aspirações dos jovens desfavorecidos. O protagonista, Tião, simboliza a luta pela sobrevivência e a busca por dignidade em um ambiente hostil.<sup>4</sup> Alinor Azevedo, roteirista do filme, se inspirou numa entrevista dada por Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo, então com vinte e oito anos, na qual ele conta os fatos que tinha, até então, vivido.

Tratando-se da busca por onde o filme da Atlântida se encaixa dentro de uma linha temporal da cinematografia brasileira, torna-se difícil o rotular simplesmente dentro de uma vertente da história do audiovisual nacional. O raciocínio de Alex Viary, por exemplo, traz uma cronologia dos “filmusicais” brasileiros, iniciando em *Coisas Nossas* (1930) de Wallace Downey, drama que acompanha o personagem Zé Carioca em sua busca por sucesso na cidade grande, recheada por momentos pontuais de cantoria, em especial o samba. A nítida semelhança da obra de Downey com *Moleque Tião* ao tratar a motivação do protagonista, no entanto, não indica nada além de uma inspiração indireta, já que o filme da Atlântida romantiza uma história real e biográfica do seu protagonista Grande Otelo, enquanto *Coisas Nossas* traz um enredo puramente fictício, apesar de muito parecido.

E apesar de *Moleque Tião* ter seguido uma linhagem narrativa semelhante ao filme de 1930, a película da Atlântida não possuía a intenção de ser interpretada como um filme carnavalesco, ao contrário das próprias fitas musicais dedicadas a isso, feitas por Cinédia e Sonofilms na década de 1930, que por sua vez, eram motivadas pelo

4. Alex Viary, em sua obra *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1993), descreve *Moleque Tião* como “uma etapa de primeira importância na evolução do cinema brasileiro”, além de defini-lo como um início auspicioso para a Atlântida Cinematográfica e sua introdução ao mercado de narrativa fictícia audiovisual, ainda pouco explorado Brasil afora.

angariamento do sucesso dos teatros de cassinos e revistas, além do relevante papel do rádio como divulgador massivo dos sucessos musicais que ganhavam os ouvidos populares (Freire, 2018). Embora o autor agrupe *Moleque Tião* com outros *filmusicarnavalescos* devido a certas semelhanças, o filme se afasta do rótulo no sentido de uma obra explicitamente carnavalesca. Por conseguinte, alinha-se com maior sentido a inclusão de *Moleque Tião* em uma iniciação ao que viria a tornar-se o Cinema Novo na próxima década, despontando — ainda que em um tom melodramático — mais como uma proposta vanguardista de um filme de cunho popular e opinativo, imerso em uma perspectiva social. E o que fortifica essa hipótese é a própria afirmação de Glauber Rocha em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), na qual afirma que, junto com *Agulha no Palheiro* (1952), de Alex Viany, e *Amei um Bicheiro* (1952), de Jorge Ileri e Paulo Wanderley, fez parte de uma trilogia que representou “graduais afirmações de um cinema independente” e um “epítome do realismo carioca, um cinema compromissado com a verdade”, servindo como a “segunda pedra de toque” para o Cinema Novo.

Prosseguindo para o enredo do filme, portanto, que adapta os fatos biográficos do início de carreira de Otelo. Alinor Azevedo e Nelson Schultz encontraram as primeiras inspirações na entrevista do ator ao periódico *Diretrizes* no dia 3 de abril de 1941. Mesmo ano em que a Atlântida Cinematográfica se fundamentou formalmente no mercado audiovisual brasileiro. Já no folhetim de apresentação da edição do periódico carioca, o título da matéria “O Grande Othelo não tem culpa” é o que salta aos olhos. A fim de aguçar a curiosidade do leitor, a chamada para a entrevista era a seguinte: “— Na minha vida tem sido assim. Não tenho culpa de nada que me tem acontecido. Nem da minha tentativa de suicídio, nem do meu nome romântico... (Nas páginas do centro deste número, Grande Othelo conta ao público a sua vida, a vida que ele deseja que todos conheçam)”. A entrevista foi dividida em dois atos. O primeiro ato foca na carreira regional e nacional do artista. O segundo, por sua vez, aborda seu reconhecimento internacional no meio artístico.

Toda a conversa é conduzida nas coxias de uma apresentação de Otelo no Cassino da Urca, onde já era célebre, com seus números musicais e esquetes cômicas. A entrevista do artista à *Diretrizes* sacramenta e evidencia a intenção de unir a oportunidade de exploração deste mercado com a popularidade notória, à época, do ator em evidência. Otelo conhecia os executivos da Atlântida, tendo inclusive participado de reuniões e encontros de mesa de botequins cariocas antes da produtora lançar seu manifesto aos periódicos (Melo, 2005). Ele sabia, há tempos, sobre as intenções do estúdio de entrar no mercado, e que tipo de narrativa gostariam de contar, o que empolgou o astro. Não por acaso, dois anos após a publicação da edição 41 da revista *Diretrizes*, ocorria o lançamento de *Moleque Tião* nos cinemas.

Além das críticas e *releases* dos periódicos da época, destacamos outros aspectos do enredo de *Moleque Tião* a partir dos relatos de profissionais envolvidos com o filme, como é o caso de Alinor Azevedo, José Carlos Burle, Grande Otelo, dentre outros. E entre os mais relevantes dos materiais recuperados sobre a obra, encontra-se a breve descrição do enredo de *Moleque Tião*, relatado pelo diretor da trama, e possivelmente a fonte mais fidedigna do que continha naqueles 2.250 metros de filme captados pelas lentes de Edgar Brasil:

O enredo consiste na história de um negrinho (sic) do interior fascinado pela ideia de ser artista e que, tendo visto no jornal a notícia de que uma Companhia Negra de Revistas vinha obtendo sucesso no Rio, para lá se dirige, pegando carona nos mais variados meios de transporte. Vai ao teatro, onde o informam que aquela noite a companhia encerra sua temporada, dissolvendo-se a seguir. Trava conhecimento com o maestro (Custódio Mesquita) para quem exhibe seus dotes artísticos, e o leva para uma pensão cuja dona (Sara Nobre) o emprega como entregador de marmitas. Dias depois, faz amizade com Zé Laranja, filho de um português que vende laranjas. O emprego é duro, mas tem certeza de que seu dia chegará. Um dia, fica observando os moleques que jogam baralho num terreno baldio, quando chega a polícia. Os moleques fogem. Ele fica e vai terminar num orfanato, de onde, tempos depois, consegue fugir, e tenta voltar inutilmente ao antigo trabalho. Ao procurar seu amigo Zé Laranja, assiste ao atropelamento do velho laranjeiro, que morre no local. Volta para o orfanato, levando desta vez o amigo, mas terminam fugindo. É quando ele reencontra o maestro, que resolve lhe dar uma chance. Chega a noite de estreia, o êxito é total. E para sua maior alegria, o diretor do orfanato conseguira trazer sua mãe do interior para abraçá-lo.<sup>5</sup>

Com o relato de Burle, apesar de breve sem muita atenção aos detalhes, é possível enxergar a relação com notórias passagens da biografia de Grande Otelo, além de resgates arquivísticos que comprovam a veracidade do relato do diretor através de iconografias que sobreviveram em arquivos jornalísticos. Este exemplo parte de somente uma das fontes de informação que possuímos, e ao decorrer deste capítulo, abordaremos com mais detalhes e com mais atenção a cada um dos materiais que perduram as referências e firmam os resquícios históricos de fragmentos de informação referentes à história de vida de Grande Otelo.

5. BURLE, J.C.; RODRIGUES, J.C. "Depoimento José Carlos Burle". *Filme Cultura*, 1982, ano XV, n. 40, p. 10.

## PRESENÇA NA IMPRENSA, ESTREIA E CRÍTICAS

*Moleque Tião* chegou às telas do Cine Vitória no dia 16 de setembro de 1943. No entanto, bem antes do seu lançamento, circularam inúmeros *releases* de adiantamento anunciando o momento em que a nova tentativa de cinema sonoro industrial no Brasil teria início. Durante o ponto de partida da produção, o semanal *A Cena Muda*, em sua 20ª edição daquele ano, noticiou, com um dia de antecedência, o começo das filmagens de *Moleque Tião* nos estúdios da Atlântida, em associação com a Cooperativa de Produtores Cinematográficos.

A revista trazia também os primeiros nomes do elenco a serem divulgados, como Custódio Mesquita e Edy Guimarães. Exaltava-se, porém, a figura de Grande Otelo, o protagonista da trama. O artigo cita a presença dos diretores do Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Federal durante as primeiras filmagens, além do cineasta norte-americano John Ford, que curiosamente orbitou nesse início de produções de *Moleque Tião*. Por mais que haja poucos os registros da passagem de Ford pelo Brasil, durante as filmagens do filme protagonizado por Otelo, encontramos o relato do próprio ator durante uma participação no depoimento de Alinor Azevedo ao Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro, na série de entrevistas com personalidades do cinema brasileiro, conduzida por Alex Viany.

Nessa gravação, Otelo afirma que John Ford, em sua passagem pelo Brasil foi quem dirigiu e coordenou toda a primeira cena do filme. Não há uma unanimidade histórica de que Ford de fato dirigiu a cena de abertura do filme, ou se conduziu alguma cena do decorrer da obra que foi filmada e remontada posteriormente no corte final, mas o registro de sua participação é evidente. Ao relatar um episódio que viveu com o diretor norte-americano, Alinor Azevedo também aborda o assunto durante o seu depoimento.

— Eu fiquei muito orgulhoso quando John Ford... Eu ia passando assim, na frente dele, ele me agarrou e disse assim: — “Olha, é isso mesmo! Se faz assim mesmo. É barracão forrado de esteira [...] cenário é assim mesmo. Cinema se faz é assim, nos Estados Unidos também”. Eu digo: — “Também?” E ele: — “Sim, também”. Eu saí muito contente. Então eu estou certo! (Azevedo, 1969).<sup>6</sup>

Os registros acadêmicos e os materiais de arquivo afirmam que, na companhia de Ford, também estava Gregg Toland, diretor de fotografia de *Cidadão Kane* (1941). Ele, John Ford, e outros membros da sociedade cinematográfica norte-americana encontravam-se no Brasil para compromissos junto à marinha internacional, cum-

6. Trecho retirado de áudio de entrevista disponível em: MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Entrevistas com Personalidades do Cinema Brasileiro*. Arquivo 432.1. Rio de Janeiro, 1969. Acesso em: março de 2024.

prindo a agenda de fuzileiros navais em terras estrangeiras aliadas. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), José Carlos Burle comenta a presença do fotógrafo no set de filmagens de *Moleque Tião*.

— Eu, quando *Moleque Tião* já estava na segunda semana, no Odeon, eu vi Gregg Toland saindo. Naquele tempo ele não saía da porta, sabe como é. Ficava naquele nervoso para ver a bilheteria, como tava ou não tava. E aí eu vi Gregg Toland saindo, então eu dei uma meia volta assim para fazer que encontrava ele casualmente. Ele veio, me abraçou e disse: “ — Meus parabéns!”. Ele dizia: — “Olha, não é que você tenha feito alguma obra-prima não, mas você conseguiu fazer um filme, e isso é muito importante, porque quando eu e o Ford saímos de lá da Atlântida nós ríamos de morrer dizendo: — “Essa gente é louca! Pensa que com aquilo que tem ali pode fazer um filme. É impossível! Ninguém faz no mundo um filme com aquilo que tá ali! (Burle, 1979).<sup>7</sup>

O pôster do filme começava a circular e a ser exibido para os leitores nos jornais da cidade. O *Diário Carioca*, no dia 11 de setembro de 1943, trouxe em primeira mão a arte concebida por Alcebíades Monteiro Filho, diretor de arte, cartazista e cenógrafo da produção. Na peça de divulgação, o jovem Grande Otelo aparece centralizado em destaque, segurando o rosto com a mão esquerda e apoiando o queixo com a mão direita. Abaixo, o letreiro que trazia o título do filme. O design do pôster é marcante, utilizando a forte presença visual de Grande Otelo para capturar a atenção do público. A expressão no rosto do personagem sugere uma mistura de determinação e vulnerabilidade, aspectos que provavelmente ressoariam com o público ao transmitir a essência da narrativa do filme.



Figura 1. Cartaz de *Moleque Tião*, 1943.  
Fonte: *Diário Carioca*, ed. 4675, 11 de setembro de 1943.  
(Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional).

7. Trecho retirado de áudio de entrevista disponível em: MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Ciclo de Depoimentos para a Posteridade*, com José Carlos Burle. Arquivo 546.1. Rio de Janeiro, 1979. Acesso em: março de 2024.



Embora simples, a tipografia e o *layout* são eficazes ao destacar o título *Moleque Tião* de maneira que sugere ação e dinamismo, características essenciais para atrair audiências. Os destaques que contracenavam com Otelo apareciam abaixo do nome do filme, Sarah Nobre, Custódio Mesquita, Lourdinha Bittencourt, Teixeira Pinto e outros. A pose de Tião, característica durante toda a carreira de Grande Otelo, não foi por acaso. Em depoimento ao MIS-RJ, o ator destaca qual foi a sua grande inspiração, e conta como deu-se a produção do material publicitário principal do filme. Segundo o relato, Monteiro Filho o levou até um galpão que havia em frente ao escritório da Atlântida e pediu para que o artista fizesse algumas poses para criação do destaque. Otelo, então, revela uma lembrança que guardava desde a infância que usou como inspiração para o cartaz. Tratava-se da cinessérie que estrelava um jovem grupo norte-americano intitulado *Our Gang*, criada pela Hal Roach Studios, e distribuída pela MGM, entre os anos 1920 e 1940.

A produção, que obteve maior notoriedade pelo nome de *The Little Rascals*, ganhou uma releitura mais recente, com a adaptação da Amblin Entertainment, dirigida por Penelope Spheeris, que estreou no Brasil em 1994 sob a alcunha de *Os Batutinhas*, grande sucesso entre as crianças e jovens adolescentes, filhos dos anos 1980 e 1990, principalmente pela reproduções feitas pelos canais de transmissão aberta no Brasil, como a TV Globo e Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) em seus programas vespertinos de “cinema em casa”. A pose escolhida para o cartaz, mais precisamente, pertencia a um dos membros da trupe na versão original, o pequeno Allen Hoskins, intérprete do personagem Farina, que possuía uma marca muito característica, com as duas mãos abaixo do queixo, “espiando pro lado, meio zangado”, segundo as palavras do próprio Grande Otelo. Um cartaz chamativo, mas com elementos pontuais, que buscava retratar uma história intimista, e ao mesmo tempo, uma aventura de vida conduzida pelo protagonista. Em sua simplicidade, o pôster revela camadas de significados históricos e culturais que continuam a ressoar.

Em 12 de setembro, um dia após o lançamento do cartaz, o *Diário Carioca* publica um artigo de apresentação do filme para o público de interesse. Junto a uma fotografia de uma cena do filme, onde Otelo contracena com Sarah Nobre e uma outra atriz, cuja qualidade da imagem dificulta o reconhecimento. O jornal traz um texto apresentando a obra pela primeira vez ao público. Destaca-se a questão contratual que a Atlântida firmou junto à Cooperativa Cinematográfica Brasileira para a exclusividade da primeira semana de exibição no Cine Vitória, além do fato da produção ser a estreia do estúdio no intento industrial da sétima arte no país. O jornal rasga elogios às escolhas de elenco e à inspiração do argumento na vida de Grande Otelo, além de apresentar a expectativa de “um filme perfeito em todos os seus detalhes”, até mesmo das músicas, pelo fato da presença de compositores patrícios em sua produção.

O periódico carioca *A Manhã* traz uma crítica ao *Moleque Tião* assinada por Vinícius de Moraes, reconhecido poeta, diplomata e letrista, que teve uma caminhada nos jornais cariocas, nas décadas de 1940 e 1950 do século XX, atuando como crítico de cinema. Vinícius escrevia com frequência para o periódico *A Manhã*, além do *Última Hora*, e dos semanários *Diretrizes* e *Sombra*. Ao introduzir seu texto, Vinícius ressalta a certeza de que veria qualidade no trabalho de Grande Otelo, certamente por já ser um admirador de longa data do artista pelos números no Cassino da Urca e nos teatros de revista.

Moraes ressalta que o trabalho de Otelo é o que de melhor tem no filme, o que é enxergado pelo crítico como um ponto negativo vinculado à obra, pois, segundo ele, “o ator não deveria nunca ‘fazer’ o filme, sobrepondo-se a ele e surgindo no final das contas como o seu valor predominante”. Em prosseguimento ao texto, destaca-se uma insatisfação tremenda do crítico com a capacidade técnica da produção da película, tecendo comentários fortes ao “cenarista” (como antigamente designavam os roteiristas) e ao diretor estreante, José Carlos Burle. De fato, o texto de Vinícius evidencia seus desapontamentos em relação ao aspecto técnico da obra, somando-se aos depoimentos, previamente apresentados, sobre a precariedade de cenários e objetos de cena do estúdio, uma obra do investimento alto em agentes de uma experiência rasa, como era o caso dos primeiros envolvidos com a Atlântida.

Em 26 de setembro de 1943, o *Diário Carioca*, em sua publicação sobre cinema e teatro, comenta o texto de Vinícius de Moraes para o *A Manhã*. No texto, ressalta-se alguns pontos validados pelo periódico, além de se derreter em elogios para o crítico, rotulando-o como “o mais saboroso cronista cinematográfico carioca atualmente, e um dos maiores, senão o maior poeta brasileiro do momento”. Os comentários do jornal ressaltam os cumprimentos de Moraes ao talento de Grande Otelo, ao complementar que “o danado tem realmente uma bossa fantástica para representar”. A exaltação ao trabalho do ator mineiro é constante nos materiais de análise sobre *Moleque Tião*, o que fortalece a suspeita de que esse filme em específico, e o holofote de um protagonismo de uma produção de grande porte, catapultou a carreira do artista no âmbito cinematográfico.

Mesmo com suas imperfeições técnicas, o longa-metragem ficcional que inaugura a vertente principal da Atlântida nos cinemas foi capaz de traduzir o talento que Otelo já demonstrava nos palcos e picadeiros, criando uma potência estelar da indústria audiovisual brasileira. Pejorativamente, contudo, os jornais o reconheciam como “o negrinho que já nasceu com alma de artista”, como apelida o próprio *Diário Carioca*. “Ver *Moleque Tião* é assistir a um dos mais importantes trabalhos já criados pelo gênero humano no setor ‘representação’. Mas ‘representação’ no duro. Representação com R maiúsculo, sem ser imitação”.<sup>8</sup>

8. O MAIOR Ator Brasileiro do Momento. *Diário Carioca*, 26 de setembro de 1943. Ver: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://x.gd/tPZKp>. Acesso em: 10 de agosto de 2023. Sobre a importância de Grande Otelo no contexto de uma história do cinema negro brasileiro, ver: HIRANO, Luis Felipe Kojima. “Grande Otelo: Ator, Autor - Pistas para um Cinema Negro no Brasil”. In. CARVALHO, Noel dos Santos (org.). *Cinema Negro Brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2022.

Na semana anterior à publicação do *Diário Carioca*, no dia 22 de setembro, o *Jornal do Brasil* tornou pública a sua opinião sobre o projeto ao intento da Atlântida. O texto foi redigido pelo autor e dramaturgo Mário Nunes, que colaborou para o *Jornal do Brasil* durante o período de 1913 a 1964, e ocupou as cadeiras de presidente e vice-presidente na Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). Ao abrir sua reflexão, Nunes aponta a descrença que os espectadores viviam em relação ao cinema brasileiro devido ao descuido pela continuidade do padrão de qualidade dos lançamentos, ora interessantes e ora amadores e desagradáveis.

As decepções apontadas por Nunes indicam, além disso, uma falta de capricho com a fotografia e som das obras. Mário propõe também em seu texto uma visão vanguardista para o nosso cinema da década de 1940, ainda que já aplicada de forma vasta na dramaturgia. O aspecto psicológico imerso nas complexidades narrativas de um personagem, que desencadeiam em uma maior naturalidade da interpretação. O uso da impressão de emoções genuínas do ator emprestadas para o seu papel que emulam a veracidade sentimental da história que se queira contar.

No caso de *Moleque Tião*, tal técnica seria inevitável de ser executada por Grande Otelo, visto que se trata de uma dramatização de sua própria história de vida. Portanto, os sentimentos impressos naquele personagem lidam com suas mais genuínas memórias afetivas, revivendo, ainda que de forma mais apoteótica e encenada, sua trajetória artística. A atenção de Mário Nunes à essa questão levanta a hipótese do sucesso da proposta inicial do estúdio de produzir obras que retratassem a realidade popular brasileira em suas faces plurais. Essa iniciativa desencadearia, futuramente, uma sequência de filmes que usariam da temática para manter acesa a chama de um cinema ativista dentro da própria Atlântida, como por exemplo, *É proibido sonhar* (1943), de Moacyr Fenelon, e *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle, até que ela viesse a perder forças, com os filmes carnavalescos e as próprias chanchadas assumindo o maior papel de destaque. Apesar disso, a força desses filmes citados reverberou por décadas, resultando nas obras de Nelson Pereira dos Santos e os demais trabalhos do Cinema Novo.

De volta ao texto do *Jornal do Brasil*, Nunes define *Moleque Tião* como uma “surpresa das mais gratas”, por ter encontrado neste trabalho o que já desesperava de se deparar no cinema brasileiro: o “clima” próprio do gênero cinematográfico, além das possibilidades “alvissareiras” que o próprio filme teve capacidade de permitir. Os elogios continuam, com destaque à veracidade passada pelo elenco do filme, que não somente posa seus papéis na trama, mas os vivem de fato, além de uma virtuosa ordenança entre as sequências, “sem trepidações ou saltos desconcertantes”, segundo o próprio Mário Nunes.

A Atlântida deu o primeiro passo com segurança, evidenciou possibilidades até agora discutíveis. Muito há o que esperar do esforço dos que a dirigem porque já não se trata de experiência, mas de uma decisão tomada após estudos calmamente realizados e levados a termo com êxito (Nunes, 1943, p. 8).

O crítico reconhece o filme como “um gigantesco passo dado no caminho do sucesso pelo cinema nacional”, e presta as devidas considerações para toda a equipe técnica de produção dessa obra, dentre eles, o diretor José Carlos Burle. Após vários elogios, no entanto, o texto se encerra com uma nota de desagrado ao final do filme, que é definida como “pobre”, “inexpressiva” e sofredora de um “final abrupto”. Apesar disso, elogia-se a fluidez de diálogo, inserções cômicas e simplicidade do roteiro de Alinor Azevedo e Nelson Schultz, além da atuação louvável de Grande Otelo e uma melhora de performance cinematográfica à Sara Nobre, Custódio Mesquita e Teixeira Pinto. Pontua-se uma maior dificuldade na interpretação de Lourdinha Bittencourt, Hebe Guimarães e Nelson Gonçalves, estes de menos destaque, porém vividos de forma harmônica com a trama.

## TEMPO DE TELA

*Moleque Tião* foi visivelmente uma obra de relevante impacto no cenário do cinema brasileiro, e um elemento popular que angariou milhares de espectadores às salas de cinema no país inteiro. Como já pode ser medido no depoimento de Alinor Azevedo ao MIS-RJ sobre a noite de *avant-première* da obra, os espectadores de *Moleque Tião* possuíam características marcantes de identificação com o mais recente trabalho da sétima arte nacional, um filme com a cara e com a cor do Brasil.

É de extrema importância para este artigo, além de evidenciar a influência que *Moleque Tião* possui na trajetória do nosso cinema histórico, apresentar fatos que indiquem a sua popularidade durante a década de 1940 e 1950. Já que não existiam, à época, ferramentas para mensurar de forma tão precisa a popularidade, como cálculos de bilheteria ou relatórios específicos de número de poltronas ocupadas por sessão em cada cinema que exibiu o filme, a melhor maneira de notar seu impacto popular é sua vida útil sendo exibido nas grandes telas.

Na tentativa de medição do sucesso de público do filme, usando como base o tempo em cartaz e a quantidade de salas de cinema diferentes que exibiram a obra, *Moleque Tião* teve obviamente seu maior período de destaque nos

cinemas cariocas. Meses antes da estreia do filme, os jornais da cidade já anunciavam o longa-metragem de estreia da Atlântida em suas páginas diárias. O jornal *A Manhã* informava seus leitores sobre o início das filmagens que se davam nos estúdios da rua Visconde do Rio Branco, sede da Atlântida. Destacava-se no artigo o ímpeto do cinema nacional em busca de sua emancipação, além de ressaltar o mote da história, “um filme de argumento nosso, com ambiente nosso, cheio de sugestões nacionalistas”.

A matéria por fim garantia que *Moleque Tião* estava sendo rodado “com o maior carinho e desejo de dar ao público um filme de arte”. Pouco tempo depois, também noticiou o *Correio da Manhã*, a chegada iminente da película e o processo final de montagem e finalização. O filme chegou então finalmente às telas do Vitória, conhecido na sua época de glória como “o cinema das grandes estreias”. O local foi decidido pelo Grupo Severiano Ribeiro, que se apontava — a contragosto do diretor do filme — como um dos grandes investidores da Atlântida desde a época dos filmes jornalísticos, e que havia adquirido os direitos da sala de cinema um ano antes (Barro, 2007). O apelo foi acatado pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira (responsável pela distribuição da película) e pela própria produtora responsável pela obra, definindo assim os direitos de exclusividade das primeiras semanas de exibição.

Deu-se o início, assim, ao circuito do filme pelas telas, das vielas da Cinelândia até o subúrbio carioca, tendo sido, então, apresentado nos seguintes cinemas, posteriormente à sua estreia no Vitória: Odeon, Roxy, América, São José, Moderno, Politeama, Vila Isabel, Modelo, Pirajá, Velo, Florian, Maracanã, Grajaú, Centenário, Imperial, Edson, Guanabara, Metrôpole, Hélio Flor, Apolo, Para Todos, Quintino, Tijuca, Irajá, Mem de Sá, Lux, Jovial, Penha, Rio Branco, Floresta, D. Pedro, Lapa, Haddock Lobo, Guarani, Fluminense e Meyer. Em relação à disponibilidade do filme nos locais exibidores, *Moleque Tião* figurou nos cartazes dos cinemas cariocas constantemente até o dia 20 de setembro de 1944, totalizando um ano e quatro dias em aparições recorrentes.

Dado todo o longo período de exibição e as dezenas de salas de cinema que exibiram *Moleque Tião* em diversas regiões do estado do Rio de Janeiro, é aceitável afirmar que o filme levou um grande número de espectadores para dentro das salas de cinema, confirmando a hipótese, ainda que em âmbito regional, sobre sua popularidade à época que esteve disponível. Tal suposição é reforçada pela recepção do filme em demais localidades do país.

Em São Paulo, o filme chegou em 12 de outubro de 1943, no Art-Palácio com cinco sessões vespertinas e noturnas, às 14:30, 16:20, 18:10, 20:00 e 21:50. Assim se manteve até a mudança para o Broadway. A partir de então, *Moleque Tião* foi exibido nos seguintes cinemas: São Bento, Odeon, Piratininga, Royal, Braz Politeama, Lux, São

Caetano, São Paulo, Paulista, São Pedro, Cambuci, Santo Antônio, América, Hollywood, Olímpia, Brasil, Phenix e Rialto. Apesar de uma grande quantidade de cinemas paulistas terem exibido a película, tornam-se poucos em comparação com a circulação no Rio de Janeiro. Talvez isso se deva ao fato de as primeiras críticas paulistas ao filme não terem sido muito elogiosas ou receptivas.

Foi, de qualquer maneira, um bom início de exibição para o primeiro ano de *Moleque Tião* em São Paulo. Em 1944, os últimos registros de exibição em cinemas da terra da garoa datam de 15 de março de 1944, de acordo com o *Correio Paulistano*, quando o filme fazia sua última exibição no Rialto antes de sair de cartaz. Porém, ainda não seria esse o fim do ciclo de exibições de *Moleque Tião* nos cinemas da cidade. Em 17 de março de 1945, Custódio Mesquita, que contracenou com Grande Otelo no filme da Atlântida, foi vítima de uma crise hepática, levando-o ao falecimento. Em homenagem póstuma, alguns cinemas reexibiram a obra em respeito ao artista. O sucesso de *Moleque Tião* mostrou-se inabalável, figurando mais sessões nos seguintes cinemas: São Jorge, São Luiz, Roxy (reexibição), Astoria (reexibição), Vitória, Tucuruvi, Glória, Ideal, Oberdan, Iris, Esperia, Recreio e Sammarone. Sua última exibição em cinemas paulistas da década de 1940 data em 1948, totalizando cinco anos em cartaz nos cinemas do estado.

## MÚSICAS

Após vários filmes-documento de registros religiosos, eventos na capital carioca, dentre outras captações sem intenção de narrativa, a Atlântida finalmente convenceu-se de que a melhor escolha de fato para seu primeiro projeto de enredo ficcional seria a romantização da biografia de Grande Otelo. A história de um jovem preto de condição social precária, que tenta superar as adversidades através da música, motivado pelo sonho de tornar-se um grande artista reflete as dificuldades enfrentadas pelas classes marginalizadas, oferecendo um retrato da pobreza urbana e das aspirações dos jovens desfavorecidos. O protagonista, Tião, simboliza a luta pela sobrevivência e a busca por dignidade em um ambiente hostil. O enredo, como proposta cinematográfica, almejava alcançar um produto que “retratasse a realidade do povo brasileiro, um filme que despertasse o interesse popular pelo elemento da identificação, trazendo a similaridade de milhares representada pelas *personas* da película” (VIANY, 1993). E dos artifícios para gerar essa identificação que o filme poderia utilizar, um deles possivelmente possuía a maior potência artística e de linguagem mais universal: a música.



Mesmo anteriormente aos filmes mais populares, como os de Watson Macedo, que se relacionavam com a música de maneira direta com enredos carnavalescos, *Moleque Tião* atuou como um predecessor, que se beneficiou da música como elemento narrativo, conduzindo pela trilha as motivações dos protagonistas da trama. *Moleque Tião* bebe da fonte da crescente presença de produções musicais da década de 1930, como os clássicos da Cinédia que exploraram o então recente advento do som no cinema *Alô, Alô, Brasil!* (1935), dirigido por Wallace Downey, e *Alô, Alô, Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga. Sendo um reflexo de sua época e inserido em um contexto cultural marcado pela brasilidade e pela musicalidade, o filme também adotou essa característica como um de seus principais recursos expressivos, e pode ser entendido como um agente externo entre os *filmusicarnavalescos* da Cinédia e as chanchadas mais famosas da Atlântida das décadas seguintes.

É dentro desse contexto que se desenham as ambições culturais da Atlântida, quando a intenção já se faz evidente pela escolha do elenco. Grande Otelo, cuja trajetória de vida serviu de inspiração para o filme, era amplamente reconhecido como um artista musical de sucesso, atraindo multidões ao Cassino da Urca com suas performances e já dando seus primeiros passos também no cinema,<sup>9</sup> com trabalhos pontuais, mas dignos de gerar atenção aos produtores da época.

Quatro músicas de *Moleque Tião* chegaram até os dias de hoje: *Brasil, Coração da Gente* e *Meu Barco é Veleiro*, ambas compostas pelo pernambucano José Carlos Burle, diretor do filme, além de sambista. Já *Promessa* e *A Vida em Quatro Tempos* são criações de Custódio Mesquita, que também interpretou o galã da produção, dividindo cenas importantes com Grande Otelo. A composição de *Promessa* foi feita em parceria com Evaldo Ruy, enquanto *A Vida em Quatro Tempos* contou com a colaboração de Paulo Orlando. Mesquita esteve diretamente envolvido nos arranjos e na orquestração de todas as músicas mencionadas. Como intérprete, as canções de Burle foram gravadas na voz de Nelson Gonçalves, enquanto as demais ficaram a cargo de Sílvio Caldas. Curiosamente, nenhuma das faixas sobreviventes do filme, incluindo suas versões transmitidas no rádio, contou com a interpretação vocal de Grande Otelo.

Dentre todas as músicas sobreviventes do filme, possivelmente a intrépida ufanista *Brasil, Coração da Gente*<sup>10</sup> tenha sido a que alcançou voos maiores, figurando constantemente como um retrato da sua época de fomento à cultura popular nacional com sua presença marcada em rádios regionais de grande alcance, a exemplo da extinta Rádio Mauá,<sup>10</sup> sediada no Rio de Janeiro. Burle, autor da canção, em entrevista ao MIS-RJ,<sup>11</sup> afirma que sua obra musical inspirou Ary Barroso a compor e gravar *Aquarela do Brasil*, uma das canções mais conhecidas da história

9. Antes de *Moleque Tião*, Otelo atuou em *João Ninguém* (1937), uma produção da Sonofilms dirigida e protagonizada por Mesquitinha. O filme, baseado em um samba de Noel Rosa, trazia interpretações musicais marcantes, incluindo *Sonhos Azuis*, uma valsa composta por João de Barro e Alberto Ribeiro. Esse longa do final da década é lembrado como a primeira obra cinematográfica em que se pôde ouvir a voz de Grande Otelo (Cabral, 2007).

10. *Correio da Manhã* (RJ), ed.15826/1946. 8 de junho de 1946.

11. MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Ciclo de Depoimentos para a Posteridade*, com José Carlos Burle. Arquivo 546.1. Rio de Janeiro, 1979. Acesso em: março de 2024.

da música brasileira. A afirmação de Burle, apesar de ter sido feita em clima descontraído em uma entrevista dada para Alex Viany, amigo próximo do diretor, é possivelmente verídica, visto que a relação do cineasta pernambucano com o músico Ary Barroso era próxima, entrelaçada inclusive pela figura de Grande Otelo, a começar pelo primeiro sucesso do sambista, *No Tabuleiro da Baiana*, composta por Barroso em 1936.

A princípio, *No Tabuleiro da Baiana* surgiu como uma encomenda feita pelo dramaturgo Jardel Jércolis, tutor de Otelo durante sua pré-adolescência, para figurar um número musical dentro da peça de mesmo ano da canção *Maravilhosa*. Nos palcos, Déo Maia e o próprio Grande Otelo a interpretavam e a apresentavam para o país. A canção de Barroso posteriormente ganharia o mundo na voz de Carmen Miranda, onde alcançou sua verdadeira popularidade internacional.

Outra das canções que merece maior destaque é *Promessa*,<sup>12</sup> de Custódio Mesquita, gravada na voz de Sílvia Caldas. Um declarado sucesso da década de 1940, *Promessa* foi apresentada aos ouvintes das rádios populares por diversas vezes, e era parte de um repertório que àquele momento elevava o patamar da carreira de Mesquita. Alguns anos antes, o sambista entregaria ao público *Cuíca, Pandeiro e Tamborim, Sambista da Cinelândia, Exaltação à Favela*, dentre outras obras que se popularizaram nas vozes de Carmen Miranda. Já no início da década de 1940, em parceria com Jorge Faraj, traria *Preto Velho* e a concretude de sua parceria com Sílvia Caldas. E em 1943, *Promessa* é entregue como uma síntese da proposta da Atlântida em *Moleque Tião*. Tratar-se de um samba confesso, sentimental e empático ao pertencimento do campo brasileiro. É tido, acima de tudo, como um samba de complexidade notável, com uma interpretação magnífica de Caldas. Embora não haja uma confirmação oficial do momento em que *Promessa* foi reproduzido durante o filme, ressaltamos o teor melancólico da música. Especula-se, portanto, que o samba é tocado em um momento de desilusão do personagem de Otelo com sua carreira artística, seja na sua retirada da companhia de revistas que figurava, ou ao abandonar sua mãe na fazendola que viviam para perseguir seu sonho na capital carioca.

As duas das quatro músicas sobreviventes de *Moleque Tião* foram trazidas à luz desta reflexão pelo seu maior teor popular. Entretanto, sem dúvidas as outras canções interpretadas na obra cinematográfica da Atlântida são, assim como o conteúdo remanescente que ronda toda a história dessa película, obras de arte atemporais resgatadas pelo esforço de restauradores(as) e preservadores(as) da cultura audiovisual brasileira.

12. O samba pensado para o filme de 1943 que habita como estudo de caso deste artigo, gravado na RCA Victor Rádio, ocupa o lado A do disco 80-0118 e encontra-se em sua versão original no Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro. Porém, em formato digital e online, há uma versão da canção com a letra original em uma regravação do maestro Gabriel Migliori & Orquestra, na voz de Angela Maria. Disponível em: <https://x.gd/yDi08>.

## CONCLUSÃO

Além das músicas, algumas imagens de fotogramas da produção e fotos de divulgação nos jornais da época também sobreviveram. Essas referências iconográficas também possuem valor inestimável para a reconstituição de *Moleque Tião*, ilustrando aquele período, dando os rostos dos personagens envolvidos em discussão e revivendo, mesmo que estaticamente, essa lembrança perdida do cinema nacional. Seguem os exemplos desses retratos remanescentes.

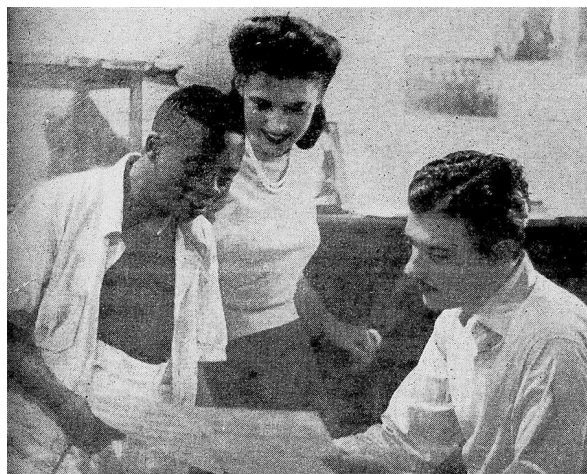


Figura 2. Still do filme *Moleque Tião* (1943).

Fonte: *A Cena Muda*, ed. 32. 10 de agosto de 1943.



Figura 3. Still do filme *Moleque Tião* (1943).

Fonte: *Careta*, RJ, ed. 1839. 25 de setembro de 1943.



Figura 4. Still do filme *Moleque Tião* (1943).

Fonte: *Cinemateca Brasileira*, Banco de Conteúdos Culturais.<sup>13</sup>

Em suma, a análise de *Moleque Tião* revela a extraordinária potência dos fragmentos audiovisuais e musicais que persistem como vestígios de uma obra cinematográfica seminal. Apesar de sua breve existência nos circuitos cinematográficos da época, *Moleque Tião* alcançou um patamar de influência considerável, sendo apontado como um dos primeiros filmes preocupados em aproximar o espectador através da identificação e fortalecer a emergente indústria cinematográfica brasileira.

As iconografias e resgates arquivísticos que sobreviveram em arquivos jornalísticos comprovam a veracidade do relato do diretor José Carlos Burle, e permitem enxergar a relação entre o enredo do filme e notórias passa-

13. Disponível em: <https://x.gd/BDHkt>.

gens da biografia de Grande Otelo. Esses resgates intelectuais do filme não são meras ilustrações, mas sim testemunhos artísticos que condensam a visão e a representatividade da época, contribuindo para a construção da memória histórica de um dos maiores atores do audiovisual brasileiro. É necessário ressaltar também o esforço de restauradores e preservadores em resgatar esse conteúdo permite que o legado intelectual de atores, compositores, intérpretes e regentes seja levado adiante, inspirando futuras gerações de artistas.

Os fragmentos sobreviventes de *Moleque Tião* não apenas elucidam a trajetória inicial de Grande Otelo no cinema, tendo sua própria história como fonte primária de inspiração, mas também reverberam a discussão racial no país através da ferramenta do cinema. O filme é considerado um dos agentes originários de uma estrada traçada adiante de obras com viés crítico e preocupação com a representação social e a identidade do Brasil em todas as suas facetas. Os fragmentos remanescentes de *Moleque Tião* — suas imagens e sua música — constituem um valioso acervo para a compreensão da história do cinema brasileiro, da representatividade e da formação de nossa identidade cultural. Eles nos convidam a revisitar o passado, a reconhecer suas complexidades e a valorizar o esforço de preservação que permite o acesso a essas importantes peças de nossa memória audiovisual. A força dessas sobrevivências reside em sua capacidade de evocar o passado e, simultaneamente, influenciar a percepção e a produção do presente e do futuro da sétima arte no Brasil.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Vicente de Paulo. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- AUTRAN, Arthur. *Pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. (Coleção Aplauso. Série Cinema Brasil).
- CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CARNEIRO, Ana Marília Menezes. *Cinema e censura nas ditaduras militares brasileira e argentina*. Tese de Doutorado em História, UFMG, 2019.
- CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema negro brasileiro*. São Paulo: Papirus Editora, 2022.
- FENWICK, James; ELDRIDGE, David; FOSTER, Kieran (eds.), *Shadow Cinema: The Historical and Production Context of Unmade Films*. Bloomsbury, 2022.
- FIELD, Allyson. *Uplift Cinema: The Emergence of Afroamerican Film and the Possibility of Black Modernity*. Durham: Duke University Press, 2015.
- FREIRE, Rafael de Luna. "Descascando o Abacaxi Carnavalesco da Chanchada: A Invenção de um Gênero Cinematográfico Nacional". *Contracampo*, Niterói, 2011.
- FREIRE, Rafael de Luna. "O cinema brasileiro dos anos 1930 entre o teatro cômico e a revista musicada". In. MAIA, Guilherme; ZAVALLA, Lauro. *Cinema Musical na América Latina*. Salvador: Ed. UFBA. 2018. 363 p.
- GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009.
- GUNNING, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film - The Early Years at Biograph*. Champagne: University of Illinois Press, 1994.
- HEFFNER, Hernani. "Preservação". *Contracampo*, Niterói, n. 34, 2001. Disponível em: <https://x.gd/NQdbi>. Acesso em: 19 de agosto de 2025.
- HIRANO, Luis Felipe Kojima. "Grande Otelo: Ator, Autor - Pistas para um Cinema Negro no Brasil". In. CARVALHO, Noel dos Santos (org.). *Cinema Negro Brasileiro*. Campinas: Papirus, 2022.
- JEANELLE, Jean-Louis. *Films Sans Images: une histoire des scénarios non réalisés de "la condition humaine"*. Paris: Seuil, 2015.
- MELO, Luís Alberto Rocha. *Alinor Azevedo e o cinema carioca*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.
- PIERCE, David. *The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929*. Washington, DC: The National Film Preservation Board, The Library of Congress, 2013.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

## FONTES PRIMÁRIAS

A SCENA MUDA: *eu sei tudo*. *Magazine Mensal*. Rio de Janeiro, 1940-1949. Acesso em: <https://x.gd/sEKu4>.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 1943-1949. Acesso em: <https://x.gd/QKKRy>.

DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 1943-1949. Acesso em: <https://x.gd/8MSvY>.

FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo, 1943-1949.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 1941-1949. Acesso em: <https://x.gd/TpJJp>.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). Entrevistas com Personalidades do Cinema Brasileiro. Arquivo 432.1. Rio de Janeiro, 1969. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Entrevistas com Personalidades do Cinema Brasileiro*. Arquivo 432.2. Rio de Janeiro, 1969. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Ciclo de Depoimentos para a Posteridade, com Grande Otelo*. Arquivo 440. Rio de Janeiro, 1967. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Ciclo de Depoimentos para a Posteridade, com José Carlos Burle*. Arquivo 546.1. Rio de Janeiro, 1979. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Ciclo de Depoimentos para a Posteridade, com José Carlos Burle*. Arquivo 546.2. Rio de Janeiro, 1979. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *"Brasil, Coração da Gente"*, de José Carlos Burle. Arquivo RN\_09212\_fx\_a\_01. Rio de Janeiro. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *"Promessa"*, de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy. Arquivo RN\_09213\_im\_se-lo\_A. Rio de Janeiro. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *"A Vida em Quatro Tempos"*, de Custódio Mesquita e Paulo Orlando. Arquivo RN\_09213\_fx\_b\_01. Rio de Janeiro. Acesso em :março de 2024.

O GRANDE OTELO NÃO TEM CULPA. Diretrizes, Rio de Janeiro. Ano IV, n. 41. p. 12-13-16. abr. 1941. Acesso em: <https://x.gd/bcQlnl>.

O GLOBO. Rio de Janeiro, 1941-1949.



#### DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

#### CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

#### EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

#### ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

#### DADOS EDITORIAIS

Recebido em 14/03/2025

Aprovado em 02/01/2026



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



## CINEMAGOING E EXIBIÇÕES PÚBLICAS DE FILMES NO INTERIOR DE MINAS GERAIS A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS E DE SOCIABILIDADES NOS VILAREJOS DE MOGOL (MG) E SÃO JOSÉ DOS LOPES (MG)

*CINEMAGOING AND PUBLIC FILM SCREENINGS IN THE INTERIOR OF MINAS GERAIS: THE CONSTRUCTION OF MEMORIES  
AND SOCIABILITIES IN THE VILLAGES OF MOGOL (MG) AND SÃO JOSÉ DOS LOPES (MG)*

**MARIANA FERRAZ MUSSE<sup>1</sup>**

**JOÃO GABRIEL XAVIER MARQUES<sup>2</sup>**

1. Docente da ESPM/RJ e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Economia Criativa, Estratégia e Inovação (PPGECEI/ESPM), além de produtora audiovisual. Possui Pós-doutorado em Ciências Sociais (UERJ), é Doutora em Comunicação pela Universitat Pompeu Fabra (Espanha), Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Mestre em Documentário e Sociedade pela ESCAC (Escuela Superior de Cinema y Audiovisuales de Cataluña) e Graduada em Comunicação pela UFJF. ORCID <https://orcid.org/0009-0003-2743-7683>.

2. Doutorando em Comunicação pela UFJF. Mestre e Graduado em Comunicação pela mesma instituição. Membro do grupo Comunicação, Cidade e Memória (CONCIME/UFJF). Participa também do projeto de pesquisa "A experiência da ida ao cinema: subjetividade, memória e comunicação" (FACOM/UFJF). ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7329-8720>.

**RESUMO** O presente trabalho visita a recente história das exibições de cinema em duas comunidades no interior do estado de Minas Gerais. São José dos Lopes e Mogol são distritos da cidade de Lima Duarte (MG), local onde realizamos a pesquisa de campo para desenvolver este artigo. Estabelecemos, por meio dos relatos, uma breve linha do tempo dos eventos e exibições relacionadas ao audiovisual nestes vilarejos, e investigamos a relação dos habitantes destas comunidades com a experiência cinematográfica. Refletimos sobre a experiência do indivíduo com o espaço de exibição do filme, pensando como ele pode influenciar a recepção do conteúdo a partir de memórias, histórias, afetos além de outros elementos que compõem a experiência para além da projeção do filme. Utilizaremos a corrente do New Cinema History que investiga a história do cinema como parte da cultura social criada com o vínculo entre frequentador, espaço cinematográfico e filme, tendo todas essas peças conectadas em uma única experiência, iniciada pelo hábito da ida ao cinema — *cinemagoing*. Realizamos entrevistas com nove pessoas, de moradores a produtores culturais envolvidos de diversas formas nas exibições, para tal lançamos não da metodologia da História Oral, representada em nossa bibliografia por Verena Alberti e Paul Thompson.

**PALAVRAS-CHAVE** Exibição pública de filmes; *cinemagoing*; sociabilidade; entrevista; história oral.

**ABSTRACT** This paper explores the recent history of film screenings in two rural communities in the state of Minas Gerais, Brazil. São José dos Lopes and Mogol are districts of the city of Lima Duarte (MG), we conducted field research for the development of this article. Based on collected data, we established a brief timeline of events and audiovisual exhibitions in these villages and investigated the relationship between the inhabitants of these communities and the cinematic experience. We reflect on the individual's experience with the film exhibition space, considering how this environment may influence the reception of the content through memories, stories, affections, and other elements that go beyond the act of film projection itself. We draw on the "New Cinema History" approach, which examines the history of cinema as a social experience shaped by connections between audience, cinema space, and film, conceived as interconnected elements of a single experience initiated by the habit of going to the cinema (*cinemagoing*). The empirical research was conducted through interviews with nine participants, including residents and cultural producers involved in different ways with local film exhibitions. For the collection and analysis of these accounts, we adopted the methodology of Oral History, as developed by Verena Alberti and Paul Thompson.

**KEYWORDS** Public film exhibition; *cinemagoing*; sociability; interview; oral history.

## INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas, observamos uma grande transformação nas formas de consumo das produções audiovisuais. A popularização das plataformas de *streaming*, o conteúdo sob demanda, as múltiplas telas e a visualização de peças audiovisuais por smartphones revolucionaram tanto a indústria criativa — em uma corrida por produções inéditas e lançamentos recorrentes — como a recepção destes conteúdos, a qual ganhou novas configurações e desdobramentos. O consumo do vídeo durante deslocamentos, em telas menores, com diversas interrupções e com outras e/ou novas formas de interação entre pessoas em torno do conteúdo são alguns exemplos da atual dinâmica desse tipo de contato entre espectador e produto.

Neste contexto do mundo hiperconectado, dominado por imagens e novas formas de sociabilidade, despertou-nos a curiosidade algumas iniciativas referentes ao audiovisual que estão acontecendo no interior de Minas Gerais. Há alguns anos — justamente no período do acesso ilimitado à internet e aos dispositivos móveis — algumas comunidades no entorno do Parque Estadual do Ibitipoca (MG) estavam investindo em sessões de cinema gratuitas e em locais públicos para a população local. Houve, nas últimas duas décadas, uma série de iniciativas com financiamento público e/ou privado para fomentar exhibições de filmes e atividades de capacitação em produção audiovisual para moradores de vilarejos no entorno da cidade de Lima Duarte (MG).

Observando essas iniciativas decidimos investigar junto aos moradores de dois distritos — São José dos Lopes e Mogol — o impacto das atividades relacionadas ao audiovisual nestas comunidades, no que concerne às experiências individuais e coletivas com o cinema. Procuramos entender como estes eventos funcionam na dinâmica da vida da população destes vilarejos, a relação deles com o consumo de produções audiovisuais sob a ótica da tecnologia, a construção de memórias individuais e coletivas a partir do contato com as sessões cinematográficas e os aspectos de sociabilidade envolvidos no processo das exhibições gratuitas e públicas de filmes. Foram realizadas nove entrevistas com moradores e produtores culturais, que serviram para fornecer informações sobre a história dos eventos com exhibições públicas de filmes na região. Além disso, foram-nos narradas memórias relacionadas às experiências individuais sobre essas sessões e o impacto delas na vida das comunidades.

## MEMÓRIA E IDA AO CINEMA

Partindo do pressuposto de que nossa intenção é investigar a relação do espectador com suas memórias formadas por idas ao cinema e a sociabilidade envolvida neste ato, abordaremos a ideia de estudar o cinema pelo ponto de vista da audiência e do hábito de se frequentar espaços de exibição — termo conhecido como “*cinemagoing*”, que, em nosso país, é também aceito sobre a alcunha de “ida ao cinema”.

Embora, nosso foco, neste texto, esteja mais próximo da variedade individual da memória e dos relatos independentes de diferentes pessoas, é impossível separar completamente as lembranças de um indivíduo daquelas de sua comunidade ou grupo, como observa Michael Pollak (1992) em sua reflexão a partir da obra de Maurice Halbwachs. Ao entrarmos em conformidade com o preceito de que as memórias individual e coletiva são indissociáveis, enxergamos como a experiência individual de cada membro de um grupo é impactada pelo ambiente que vive e pelas ações de seus companheiros.

No caso em que investigamos, o contato com exibições cinematográficas é um evento em comum entre as pessoas ouvidas. Assim, as lembranças distintas de cada espectador se unem em um coletivo, por conta das experiências compartilhadas.

## CINEMA PELO FOCO DO PÚBLICO – A SOCIABILIDADE DAS EXIBIÇÕES CINEMATOGRAFICAS

A sociabilidade envolvida nas exibições públicas de filmes é uma razão plausível para se entender a permanência das salas de cinema na contemporaneidade, quando o consumo de filmes pode ser feito em casa com um simples apertar de botão nos celulares e controle remoto. De maneira esperada, o interesse econômico e de utilidade em estabelecimentos que promovem o consumo de filmes decai, com o avanço da tecnologia e acesso a novas formas de consumo, mais cômodas – tal qual o celular. Assim, cinemas de rua perderam a parcela de sua identidade voltada ao propósito inicial do espaço, se tornando locais não exibidores, mesmo que consigam ter sua estrutura física preservada (Souza, 2013).

Kevin Corbett (1998) enxerga que a resiliência das salas de cinema pode resultar não apenas de esforços da indústria cinematográfica em manter sua audiência, mas no potencial de sociabilidade que aqueles que frequentam esses espaços obtêm. “Sabemos pouco sobre o público do cinema e como funciona a ligação entre o ato de assistir filmes com seu dia-a-dia, quão simbolicamente importante era este ato em suas vidas, ou como isso contribuiu para formar, manter e transformar seus relacionamentos interpessoais” (Corbett, 1998, p. 34).

Segundo Talitha Ferraz (2017), estruturas físicas, como salas de cinema, possuem potencial de simbolizar diversas histórias e experiências, bem como motivar movimentos populares que se opõem ao fechamento desses espaços. Em suas pesquisas a autora relaciona, por exemplo, expressões como “saudade” e “reverberações de universos afetivos” como recursos utilizados pelas audiências para “suscitarem discursos, legitimarem ações e justificarem o ativismo” (Ferraz, 2017, p. 17). Neste sentido, a autora mostra a valorização dos eventos já vividos em locais de exhibições cinematográficas e como estes podem estar ligados a um apego que ultrapassa a ideia de apenas assistir a um filme.

É válido notar que os prédios de cinemas de rua mais antigos, independente de ainda funcionarem ou não (e a despeito das atividades-fim às quais foram destinados com o tempo), quando não sucumbem à demolição ou a descaracterizações muito agressivas, permanecem em pé como construções e/ou dispositivos midiáticos que, com efeito, serão sempre capazes de oferecer algum tipo de acesso ao passado; inscrevem-se nas superfícies das urbes como marcos espaciais, pontos de conforto e reconhecimento identitário e âncoras lançadas em meio às constantes reconfigurações de práticas simbólicas e hábitos ligados ao consumo de imagens, tecnologias, mídias nas cidades (Ferraz, 2017. p. 4).

Dessa forma, poderíamos sugerir a possibilidade desses apegos e expressões de saudade — que existem pela interação entre memória e a experiência de ida ao cinema — motivarem a organização de exhibições que emulam o consumo fílmico externo, longe das mídias modernas e caseiras atuais, televisão, celular ou streaming. A experiência se situa além do consumo do conteúdo fílmico em si, ao conectar condições físicas das salas de cinema com o encantamento dos filmes, que proporcionaram “fugas da vida cotidiana” por meio da viagem para “outros tempos e espaços” como aponta Freire (2015, p. 13).

A experiência só estará completa se levarmos em conta sensações táteis providas por poltronas e carpetes, além da percepção visual — escurecimento gradual da visão ao adentrar a sala. Em adição à dimensão física/sensorial



da memória, soma-se o afeto de tais experiências, que culmina no que é definido como “memória da sala de cinema” pela pesquisadora Thalita Ferraz (2024).

Nesse sentido, torna-se premente refletirmos sobre essas memórias da experiência em salas antigas como propulsoras de interesse em reviver tais sensações, mesmo em novos espaços. Igualmente, discutirmos como esse conjunto de sentimentos/sensações ligadas ao consumo de filme coletivo e fora de casa se instala mesmo em indivíduos que nunca visitaram uma sala de cinema antes.

O interesse de pesquisadores em analisar os fenômenos sociais e históricos que revolvem o consumo fílmico deram origem a uma nova corrente de estudo da história do cinema, a *New Cinema History*.<sup>3</sup> Esse termo passou a significar uma mudança para longe de trabalhos que apenas analisavam o conteúdo dos filmes, considerando sua circulação e consumo, examinando o cinema como um local de troca social e cultural (Maltby, 2011).

O novo campo se denomina como “a nova” história do cinema não de forma a substituir a antiga, mas a complementar seus registros com óticas inéditas sobre diferentes períodos percorridos pela sétima arte.

O novo campo se denomina como “a nova” história do cinema não de forma a substituir a antiga, mas a complementar seus registros com óticas inéditas sobre diferentes períodos percorridos pela sétima arte. Ao nos atentarmos para esse outro olhar quando estudamos fenômenos como os que detalhamos neste artigo, percebemos que a resiliência das salas de exibição perante as novas formas de consumo fílmico — muitas das quais são acessíveis no conforto de casa — pode estar conectada ao anseio por convívio social e ao reconhecimento de espaços conhecidos por comunidades, incorporados na geografia de suas localidades.

As salas de cinema se tornaram corriqueiras pelo mundo. Mesmo em cidades do interior, próximo à igreja, à praça e seu coreto, ficava o infalível cineminha local. Suas fachadas típicas — com elementos característicos como as marquises, letreiros, bilheterias, cartazes — se incorporaram à paisagem urbana, assim como à vida dos moradores. Eram símbolos do moderno, mesmo que desconfortáveis e precários. O ‘escurinho do cinema’ tornou-se um espaço não só de encontro com os filmes — e os sonhos, fantasias, descobertas e reflexões que eles provocavam —, como dos espectadores entre si. A poucos passos das calçadas, as salas de cinema eram um espaço privilegiado de sociabilidade (Freire, 2015, p.13).

3. A *New Cinema History* (Nova História do Cinema) é uma abordagem acadêmica que propõe novas interpretações da história do cinema. Busca ampliar os objetos de estudo, descentralizando filmes e seus criadores como partes mais importantes da trajetória da sétima arte e considerando outros fatores e contextos que envolvem a produção cinematográfica e seus desdobramentos, como por exemplo, a audiência.

Percebemos uma característica marcante no que separa o cinema consumido na rua, coletivamente, daquele que existe disponível em casa: o fato de que em uma sala de cinema, temos acesso a uma experiência coletiva dividida por todos que ali se encontram — desde a compra do ingresso ao lugar inesperado onde iremos nos sentar —, somando-se a um momento individual — o ato do consumo fílmico, que interpreta as imagens que chegam e a história que é apresentada de maneira única, por seu conjunto, também único de ideias e pensamentos que o torna, ora, individual.

A ida ao cinema está há muito incorporada nas atividades comuns da vida cotidiana. De acordo com os cinéfilos mais velhos, as principais razões recorrentes para escolherem o cinema como forma de lazer no passado foram o seu caráter barato, a oferta de entretenimento social e o fato de ser muitas vezes a única forma de lazer disponível, o que precedeu qualquer consideração sobre os filmes que o público realmente viu (Vijver, 2019, p. 381).

A ida ao cinema mostra uma soma complexa de fatores, na qual sugerimos que a própria peça audiovisual que é exibida não se configura como o fator principal dessa experiência. A simples vontade de se divertir e conviver com outras pessoas é um motivador que pode ser maior do que o filme em cartaz para se ir ao cinema. Ainda assim, também propomos a divisão entre o momento individual de cada espectador com o produto audiovisual que ali consome e a interação coletiva entre os presentes nos momentos que englobam a experiência, antes, durante e depois da exibição.

Vemos que o caráter complementar do coletivo e do individual que envolvem os conceitos que discutimos nesta seção resultam em uma relação também complementar entre memória e ida ao cinema. No caso do trabalho proposto, as lembranças individuais de cada indivíduo que reconta sua relação com as exibições cinematográficas em seu povoado, invariavelmente também faz parte de uma coletividade que envolve outras memórias, distintas, mas semelhantes, comuns ao conjunto de indivíduos que estava em cada ocasião e presenciou o espetáculo.

Cada uma dessas lembranças, por sua vez, é composta de partes que envolvem coletividade, bem como de momentos de individualidade.

A New Cinema History apresentou uma nova forma de estudo da história dos cinemas, ligada diretamente ao indivíduo espectador e a grupos formados por ele. O que abre portas para novas abordagens acadêmicas. Alessandra Brum (2021) destaca a mudança de paradigma na pesquisa historiográfica do cinema em relação aos territórios, metodologias e sobretudo às novas fontes de informação utilizadas para este fim.

[...] fica cada vez mais evidente que esses novos objetos fazem com que os pesquisadores se utilizem de uma ampla gama de fontes documentais, que não se limitam ao filme ou ao livro, como por exemplo, diários de filmagem, roteiros, crítica cinematográfica, correspondências, jornais e revistas, entrevistas, plantas arquitetônicas, em um processo contínuo de descobertas de novas fontes (Brum, 2021, p. 144).

A sociabilidade da experiência de ida ao cinema como foco de investigações abriu, assim, portas para diálogos com metodologias que consideram o contato entre pesquisador e indivíduos que se relacionam com seus objetos de estudo, como a História Oral, que utilizamos no presente trabalho. Segundo Thompson (1992), tal método privilegia depoimentos obtidos de fontes não oficiais, através do recolhimento e preservação de testemunhos individuais. Consideramos adequado, segundo essa definição, o uso da metodologia em questão para ouvir as vozes que ilustram o presente texto. “A história oral pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras” (Thompson, 1992).

Para Verena Alberti (2004), a história oral é capaz de aprimorar os registros oficiais. De forma complementar, os depoimentos enriquecem o que já está escrito, provendo visões alternativas a fatos históricos.

[...] há nela uma vivacidade, um tom especial, característico de documentos pessoais. É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes (Alberti, 2004, p. 14).

Diante do abordado, observamos que existe uma proximidade natural com o conceito de memória. É pertinente ressaltar que não há nenhuma sugestão de superioridade hierárquica entre os tipos de história definidos, consideramos interessante seu fator complementar.

Nos depoimentos recolhidos para este trabalho teremos contato com lembranças afetivas únicas de cada entrevistado, que, ainda assim, compartilharam de experiências comuns ao longo das exposições de filmes no interior de Minas Gerais. Assim, nota-se a complementaridade, também, das memórias individuais e coletivas.

## CINEMA E ARTE NO INTERIOR DE MINAS GERAIS

Dois distritos de Lima Duarte (MG), Mogol e São José dos Lopes nos chamaram a atenção por serem pequenos vilarejos no interior de Minas Gerais que estiveram — cada um à sua maneira — envolvidos assiduamente com atividades relacionadas ao setor audiovisual nos últimos anos. Através de diferentes iniciativas que contemplaram desde exibição de filmes, oficinas, editais de incentivo à produção cinematográfica, e até a construção de uma sala de exibição no vilarejo de Mogol, o cinema esteve e está presente na vida dessas comunidades.

Ambos os distritos se localizam no entorno do Parque Estadual do Ibitipoca, conhecido internacionalmente por suas atrações naturais. O distrito mais conhecido da região é o de Conceição de Ibitipoca, por onde se tem acesso à entrada do parque. Seu entorno ganhou reconhecimento, investimento e muita espaço na mídia, quando o empresário Renato Machado iniciou o que hoje é nomeado de Ibiti Projeto.<sup>4</sup>

É inegável que foi por meio de iniciativas diretas ou indiretas, como veremos ao longo do texto, que os vilarejos de São José dos Lopes e Mogol obtiveram investimento financeiro para o desenvolvimento de atividades relacionadas ao setor cultural e audiovisual. São José dos Lopes fica a 14 quilômetros de carro de Lima Duarte (MG); já Mogol está a 19 quilômetros da cidade. A estrada que leva aos vilarejos está sendo calçada atualmente, mas em alguns trechos a estrada ainda é em terra batida, o que, por muito tempo, tornou o acesso a essas localidades mais limitado em relação a circulação de carros e pessoas.

O distrito de Mogol conta com 22 moradores e hoje está inserido nas iniciativas do Ibiti Projeto. No local, é oferecido o serviço de hospedagem “Village”, e, segundo o site do empreendimento: “O Conceito Village é voltado para aqueles que querem experienciar a vida em uma comunidade do interior, como o Mogol: uma charmosa vila habitada por apenas 22 moradores” (Ibiti, 2024). Há alguns anos o lugarejo estava sendo deixado por grande parte das famílias que viviam ali por falta de estrutura (comércio, escola, serviços de saúde, emprego) e que estavam se mudando para

4. O projeto começou oferecendo serviços ligados à hotelaria de luxo e foi se expandindo para outros setores e serviços como a área de projetos ambientais, hospedagem (incluindo hospedagens remotas), gastronomia, experiências, além de projetos educativos.

idades maiores em busca de outras oportunidades para suas vidas. O Ibiti Projeto, então, comprou parte da casa de moradores e as transformou em locais para a hospedagem, transformando o lugarejo não só em local para hospedagem como um local que abriga uma escola, restaurante e uma casa com um café, onde há exposições culturais, além de abrigar uma sala de cinema que foi construída ali.

Em 2021, foi inaugurado o “Cine Mazzaropi”, uma sala de cinema com 24 lugares que pode ser frequentada por hóspedes do Ibiti Projeto e pela comunidade do Mogol. Neste cinema são organizados eventos para os moradores e para hóspedes que podem escolher filmes de um catálogo que conta com produções audiovisuais realizadas na região, além de filmes nacionais e estrangeiros.

Em 2022, o Ibiti Projeto criou a iniciativa Café e Cinema com a Comuna que percorreu oito vilarejos do interior de Minas Gerais — que nunca tiveram salas de cinema — promovendo sessões itinerantes e a exibição de filmes produzidos na região da Serra do Ibitipoca (MG). O projeto segue ocorrendo em vilarejos e comunidades da Serra. As exposições acontecem em diferentes locais, desde ambientes externos como praças até em locais fechados como associação de moradores, por exemplo. A produção destes eventos fica a cargo da produtora cultural e moradora da região Maíra Delgado, que nos explicou, em entrevista, que em geral são contratados dos próprios moradores dos locais alimentos utilizados para o café, e o Ibiti Projeto arca com a estrutura para a exibição dos filmes como o som, projetor e, se for o caso, a estrutura de cadeiras, entre outros. Em geral, nessas sessões, são exibidas produções realizadas na região visando a valorização da cultura, dos saberes, das histórias e das experiências locais retratadas nessas produções.

Grande parte das produções cinematográficas exibidas neste evento, e disponíveis também para serem assistidas no Cine Mazzaropi, foram realizadas a partir de um edital de financiamento de filmes lançado em 2019, pelo Ibiti Projeto. Por intermédio dele, foram selecionados dez projetos que receberam um valor em dinheiro, além de hospedagem e alimentação, para desenvolverem seus roteiros na região. As filmagens ocorreram entre 2020 e 2021. Estes filmes poderiam ser de animação, ficção ou documentário, mas deveriam retratar a região da Serra do Ibitipoca. Organizou-se uma curadoria para a escolha dos projetos que receberam o incentivo e, em 2022, houve o lançamento dos filmes e uma premiação que ocorreu no Mogol com a presença dos realizadores e dos curadores dos projetos.

Figura 1. Imagem aérea de Mogol.  
Fonte: IbitiProjeto.



São José dos Lopes, segundo dados do IBGE de 2010, conta com 602 habitantes. Neste local, está localizada a Casa do Sol, um grande estabelecimento que fica situado na rua principal do vilarejo e onde são desenvolvidas diversas atividades culturais nos “Lopes”, como se referem seus moradores ao distrito. A Casa do Sol sedia oficinas, eventos musicais, apresentações de teatro e filmes, além de ser a sede do projeto Linhas de Minas, coordenado por Letícia Fonseca, responsável por grande parte do investimento e da movimentação cultural e artística que ocorre, hoje, em São José dos Lopes.

Pelo que apuramos com os nossos entrevistados de São José dos Lopes, a primeira iniciativa com cinema no local ocorreu por meio de uma ONG, a Casa Arte e Vida, que funcionou por alguns anos em Lopes. Na ocasião, uma casa do vilarejo foi comprada e reformada para sediar a organização que desenvolvia diversas atividades educativas e culturais no local. Já as sessões de cinema organizadas pela ONG aconteciam em outro espaço, na casa onde está localizada a Associação de Moradores de São José dos Lopes. Lá foi construído um cinema (entendido aqui como um local com som e projetor de vídeo) por uma amiga do empresário Renato Machado, Ana Torrealba. O local ficou fechado por aproximadamente 5 anos, após a ONG encerrar suas atividades. Posteriormente, Letícia Fonseca e Ana Alice de Oliveira fundam o projeto Linha de Minas,<sup>5</sup> em 2018, para ocupar aquele mesmo espaço. Ali, começaram a ser desenvolvidas diversas atividades junto à comunidade como a formação de um coral, o projeto Pôr do Sol, com apresentação dos músicos da região, e a construção de uma biblioteca pública. Foi diante deste cenário efervescente que a casa foi batizada como Casa do Sol. Hoje, o projeto Linhas de Minas e a Casa do Sol são empreendimentos independentes. Porém, a fundadora do projeto, Letícia Fonseca, que é moradora da localidade, teve aprovado em 2023, por meio da Lei Paulo Gustavo,<sup>6</sup> um projeto do CineClube, que funciona neste espaço com exibições públicas e gratuitas de filmes a cada 15 dias. O projeto teve início em março de 2024 e vai funcionar até dezembro deste mesmo ano.

Em 2018, ocorreu a I Mostra de Cinema de Ibitipoca. Posteriormente, em 2021, aconteceu a segunda edição do evento na versão online, durante a pandemia da Covid-19. Dentro da programação, em 2018, foi pensada uma Mostra Itinerante que percorreu os distritos de São José dos Lopes, Bias Fortes e o município de Lima Duarte. Além da exibição de filmes para as comunidades, foram realizadas oficinas de formação em audiovisual para crianças e adolescentes em Bias Fortes e São José dos Lopes, durante a primeira edição.



Figura 2. Imagem aérea de São José dos Lopes.  
Fonte: Acervo pessoal.

5. O Linha de Minas é uma Associação de artesãos na Comunidade de São José dos Lopes que conta com mais de 25 colaboradores diretos.

6. A Lei Paulo Gustavo foi instituída pela Lei Complementar nº 195/2022, e sua execução foi regulamentada e ajustada em 18/12/2023, pela Lei Complementar nº 202 para garantir a distribuição eficiente dos recursos e a execução de projetos em todo o território nacional, até 31/12/2024”. (Secretaria de Comunicação Social, 2024).



Outra iniciativa que ocorreu, mais recentemente, no setor do audiovisual, foi o projeto Ponto de Memória Vozes da Serra Grande. Este é um coletivo que busca valorizar patrimônio cultural, memórias e tradições das comunidades da região da Serra Grande (atual Serra de Ibitipoca) através de documentários, registros audiovisuais, eventos e ações educativas como o projeto “Desvendando a Serra Grande”, que permitiu capacitar jovens para realizar seus próprios documentários. A iniciativa de formação audiovisual para jovens Desvendando a Serra Grande foi financiada por meio do edital “Exibe Minas”, do Fundo de Cultura do Governo de Minas Gerais, e executado entre os meses de janeiro e abril de 2023.

O projeto capacitou duas turmas de jovens dos distritos de São José dos Lopes, Laranjeiras, Conceição de Ibitipoca e Rancharia. Foram produzidos sete curtas-metragens documentais sobre a região do entorno da Serra de Ibitipoca (disponíveis no canal de Youtube Vozes da Serra Grande). Depois do curso, como contrapartida, foi realizada uma mostra itinerante dos produtos audiovisuais produzidos nos distritos que participaram: Rancharia, Conceição de Ibitipoca, Laranjeira, São José dos Lopes. Vários documentários — frutos das oficinas — participaram de festivais, como o curta Rancharia, selecionado no festival Primeiro Plano; Jatão, buzão, caixote, baú, caquinho selecionado, para o Mobifilm, além do Festival de curtas de Campos Jordão; A lenda do cavaleiro da meia noite e outras histórias, vencedor do prêmio de melhor documentário de até sete minutos no Festival de São Bernardo.

A partir desta breve rememoração dos eventos que envolveram a produção audiovisual (fosse nas exibições de filmes, em oficinas de formação e/ou atividades similares) observamos como os vilarejos de São José dos Lopes e Mogol estão frequentemente envolvidos com atividades públicas e gratuitas de cinema. Desse modo, destacamos, por meio destas iniciativas, como o cinema tem sido utilizado nessas comunidades não só para o entretenimento e diversão de seus moradores, mas também para outras finalidades como vínculo local, construção da memória local, educação e socialização dos membros das localidades.

## ENTREVISTAS

Para realizar a coleta de informações para esta pesquisa, foram realizadas entrevistas nos formatos online e presencial com moradores que são frequentadores das exibições de cinema nas comunidades de São José dos Lopes e Mogol e produtores culturais da região. As entrevistas presenciais em São José dos Lopes foram realizadas

no dia 19 de abril de 2024, já as entrevistas no Mogol no dia 27 de abril de 2024. No formato online foram realizadas entrevistas utilizando os aplicativos Zoom e WhatsApp, ao longo dos meses de abril e maio de 2024.

Em Lopes, foram realizadas quatro entrevistas presenciais. As entrevistas foram pré-agendadas por telefone e aconteceram na Casa do Sol. A indicação de pessoas que participaram de eventos relacionados ao cinema veio de Letícia Fonseca — moradora dos Lopes e envolvida em diversas atividades artísticas e culturais na região — e dos próprios entrevistados. Em Mogol, os depoimentos foram recolhidos também presencialmente. A princípio, foi indicada uma primeira pessoa da comunidade por Maíra Delgado — colaboradora do Ibiti Projeto e produtora cultural na região —, que depois sugeriu outros dois nomes para serem entrevistados. As conversas foram agendadas previamente por contato via WhatsApp.

Apesar do conhecimento sobre as iniciativas em relação ao audiovisual e o próprio envolvimento de um dos autores deste artigo com algumas iniciativas audiovisuais na região da Serra de Ibitipoca, o processo de coleta de informações e de localização de possíveis pessoas para entrevistar foi realizado enfrentando certa dificuldade. Não havia nenhum (ou quase nenhum) registro formal sobre os eventos que envolvem o audiovisual e o cinema na região. Algumas iniciativas mencionadas possuem perfis públicos no Instagram, mas a rede social serve apenas como ambiente para divulgação das exibições, não indo além desse tipo de conteúdo. Isso dificulta e quase impossibilita uma pesquisa bibliográfica sobre o assunto a partir do recorte geográfico, uma vez que temos que lançar mão do contato direto com as pessoas que estiveram envolvidas no processo de execução das iniciativas para conseguir informações sobre nome e número de participantes, datas, formato dos eventos, sugestão de moradores que pudessemos abordar, confirmação das atividades etc. Esta dificuldade para organizar e coletar as informações sobre as iniciativas foi um importante marco no processo de coleta de dados para a pesquisa, pois fez com que o processo fosse longo e dependesse da resposta das pessoas para prosseguir. Algumas pessoas com quem tentamos contato não responderam ou enviaram uma primeira resposta e depois não retornaram, acreditamos que por exercerem outras atividades laborais, timidez, ou falta de interesse em falar sobre sua experiência concedendo a entrevista.

As entrevistas presenciais em São José dos Lopes foram realizadas com Kauã da Silva Assis (18 anos, estudante), Dheobrânio Ribeiro (17 anos, estudante), Adaauto José Moreira (15 anos, estudante) e Maria do Carmo conhecida como Dona Beá (64 anos, aposentada). No Mogol, Isabel Augusta (71 anos, aposentada), Luvecino Fábio Oliveira (43 anos, trabalhador agrônomo) e Rafael Ribeiro (36 anos, marceneiro). Em formato online foram ouvidas Letícia Fonseca, fundadora do Linhas de Minas e moradora de São José dos Lopes, Céline Billard

diretora, fotógrafa e produtora cultural e Maíra Delgado, moradora de Lima Duarte, colaboradora do Ibiti Projeto e produtora cultural na região.

Para a realização das entrevistas, foi elaborado, em conjunto pelos autores, um pré-roteiro com questões que deveriam ser realizadas a todos os depoentes. As coletas de depoimentos não visavam ser formais e fechadas nas perguntas do roteiro, até mesmo pelos locais onde foram realizadas e por estarem sendo acompanhadas por outras pessoas. Os registros realizados em São José dos Lopes foram feitos na sede da Casa do Sol, já na comunidade do Mogol, aconteceram na casa dos moradores ouvidos. Buscou-se dar liberdade aos entrevistados para relembrar histórias e acontecimentos relacionados às suas experiências com cinema, além de permitir que a partir das respostas, fossem elaboradas novas perguntas no momento da entrevista, a fim de deixá-los à vontade para falarem sobre os temas propostos e narrarem outras experiências relevantes.

## DA TECNOLOGIA AO SOCIAL: EXPERIÊNCIAS COM CINEMA EM LOPES E MOGOL

Diante do cenário contemporâneo das múltiplas telas e do sucesso dos conteúdos *on demand* cada vez mais personalizados e direcionados ao perfil do usuário, chamou-nos a atenção que, ainda em 2024, a exibição de filmes em sessões públicas e gratuitas realizadas nas comunidades de Lopes e Mogol, distritos da cidade de Lima Duarte, remetam a outras circunstâncias e significados no processo de consumo de audiovisual, atualmente. Os entrevistados mais jovens, conhecem e mencionam plataformas de streaming e o consumo de vídeos pelas redes sociais, principalmente pelo YouTube. Porém, ao mesmo tempo, mencionam dificuldades para ter acesso a internet, por exemplo. Na Casa do Sol existe rede Wi-Fi gratuita e, por isso, também o espaço se tornou um local de onde eles conseguem acessar aplicativos e assistir vídeos pelo celular. Ou seja, no Lopes ainda há uma falta de acesso tanto aos dispositivos (computadores, *Smart TV*, *smartphones*), quanto ao acesso gratuito e ilimitado à internet. Por esse diagnóstico, entendemos que estes locais estão, hoje, atraindo iniciativas que busquem tanto a formação de público quanto a sua capacitação (através de cursos e oficinas) para gerar autonomia na realização de produções audiovisuais originais e fortalecimento do registro das memórias nessas regiões.

As entrevistas de Dheobrânio, Kauã, Adauto e Dona Beá fazem referência ao processo da coletividade, do encontro e do compartilhamento de sentimentos e sensações ao longo da exibição dos filmes, quando feita em grupo.

Dona Beá revela que gosta de assistir novelas na televisão, mas que seu marido prefere ouvir música, então, ela o faz geralmente sozinha. Ela menciona e relaciona a televisão ao ato de assistir sozinha aos conteúdos, dando uma certa impressão de solidão. Em contraponto, Dona Beá ressalta o divertimento e os bons momentos compartilhados nas sessões de cinema da comunidade com as amigas, revela gostar de filmes de comédia e não apreciar os de terror. Algumas vezes, durante a sua entrevista, ela menciona os filmes de Sylvester Stallone, que diz ter visto na televisão. A idosa também fala sobre outros elementos que acompanham a exibição, como a pipoca que é distribuída nas sessões. Dona Beá envolve-se também em outras atividades culturais, mostrando-se ativa e interessada nas propostas oferecidas para a comunidade. Já participou de peças de teatro produzidas no Lopes, e já foi entrevistada para projetos filmados na região.

Dheobrânio, Kauã e Adauto têm suas primeiras lembranças das exibições de filmes no Lopes que aconteceram em uma casa — que apuramos ter sido a sede da ONG Arte e vida, quando esta ainda estava ativa na região. Os três mencionam que suas primeiras lembranças relacionadas ao audiovisual se deram neste espaço, mas não conseguem rememorar a data em que isso ocorreu. Adauto relembra que sua mãe o levava nessas exibições e ele diz que gostaria de assistir novamente ao filme *Turbo* (2013), exibido em uma delas. Dheobrânio diz que quando era criança não tinha televisão na casa onde ele morava, só havia TV na casa de sua avó. Ele se recorda das sessões na ONG Arte e Vida, aos finais de semana. O filme que marcou a sua vida foi *Avatar* (2009), que ele assistiu quando tinha entre seis e sete anos. Dheobrânio ressalta como as imagens pareciam reais, como isso o impressionou na época e gera boas recordações das primeiras experiências com o cinema. Ele destaca que

Ver [filmes] na TV e ver no telão é muito diferente. No Auto da Compadecida eu vi isso: todo mundo rindo, junta todo mundo, é muito diferente em casa ver com pai e mãe. A principal diferença é que parece que você está no filme, em casa, não, fica todo mundo pequenininho. No telão você comenta com um amigo [...] (Ribeiro, 2024).

Kauã rememora sua experiência com a exibição de filmes também na ONG Arte e Vida. “Antigamente tinha um cinema em outra casa, todo fim de semana tinha filme e pipoca. Era uma coisa que reunia a comunidade, era legal. O local era usado para festas, bingo. Tinha projetor, telão, uma casa simples, mas o cinema funcionava bem” (Assis, 2024).

Kauã está envolvido, junto com Letícia Fonseca, nas exibições que estão ocorrendo atualmente a cada quinze dias na Casa do Sol, através de projeto aprovado na Lei Paulo Gustavo, em 2023, como já mencionamos. Kauã explica o funcionamento do processo desde a escolha até a exibição dos filmes: ele discute com Letícia o que será exibido,

se atentando sempre para os pedidos da comunidade e para filmes que tenham acessibilidade. Já foram exibidos nas sessões deste projeto na Casa do Sol: *O Auto da Compadecida* (2000), *Kung Fu Panda* (2008), *Shrek* (2001) e *A paixão de Cristo* (2004). As sessões são bastante heterogêneas, pois o público é composto de crianças, jovens e idosos. Kauã é o responsável pela organização da Casa do Sol no dia desses eventos: coloca os bancos, monta o projetor, faz a pipoca e separa o refrigerante. Por volta das 18h, a sessão começa. Kauã diz que o público participante envolve uma média de 20 pessoas, e é exibido apenas um filme por sessão, pois depois há outras atividades para a comunidade. A divulgação das sessões é feita por meio de cartazes e, principalmente, pelo grupo de WhatsApp da comunidade — é por este canal que a maioria deles relata ficar sabendo deste e de outros eventos culturais na região.

Dheobrânio diz que sempre que pode vai às exhibições do cineclube: “eu sempre dou um jeito de vir para não acabar, porque se não vier ninguém acaba tudo de novo. O cinema aqui pra mim foi muito bacana porque ao invés de ficar na rua eu me divertia com os amigos vendo os filmes no telão” (Ribeiro, 2024).

O povoado de Mogol também recebeu iniciativas voltadas à promoção do turismo, por parte do Ibiti Projeto, que incluem exhibições mensais de filmes escolhidos pela comunidade. Durante o ano de 2023, a sala de cinema Cine Mazzaropi organizava sessões regularmente de forma gratuita e franca aos habitantes da vila e adjacências. Para alguns, reencontro com a ida ao cinema, para outros, a primeira vivência da experiência.

Depoimentos recolhidos nessa localidade mostraram semelhanças àqueles obtidos em Lopes, principalmente no que tange à diferença da experiência de se assistir conteúdo audiovisual em casa e fora dela. “É muito diferente. Mais animado. A gente continuava um pouco lá depois do filme, batia um papo, ia para botecos. Era bom para reunir o pessoal.” (Oliveira, 2024). Luvecino Fábio de Oliveira, natural de Mogol, mora em uma pequena fazenda, localizada a quatro quilômetros do povoado, mas percorria essa pequena distância nas noites de exibição. “Eu nunca tinha entrado nesse negócio (cinema). Em casa é muito difícil assistir filmes, eu não tinha costume. Conheci uns filmes bons do Mazzaropi, que me marcaram bastante.” (Oliveira, 2024). Nota-se que o consumo fílmico é indissociável da experiência social. Na perspectiva de Oliveira, assistir à peça audiovisual e encontrar conhecidos, reunidos pela ocasião, faziam parte da mesma experiência.

Rafael Ribeiro, também nascido na comunidade e vivendo seu primeiro contato com salas de cinema, destacou o impacto visual do espaço. “Era uma sala como as que a gente vê nos próprios filmes. Tela grande e várias cadeiras.” (Ribeiro, 2024). Argumentamos que esse depoimento já diverge, logo nas impressões iniciais do espectador,

sobre as experiências de ir ao cinema ou consumir filmes em casa. A reação visual ao ambiente destaca que já há outros fatores envolvidos que não somente presenciar o desenrolar de um longa-metragem. Ademais, o relato de Ribeiro menciona a interação social entre as pessoas durante a exibição dos filmes. “Foi bastante gratificante ver todo aquele pessoal alegre. Eu trabalho no espaço, então já estava acostumado a ir lá, mas foi muito bom ver o pessoal conhecendo. As pessoas em harmonia, rindo juntas do filme.” (Ribeiro, 2024).

Os depoimentos de Rafael e Luvecino possuem algumas similaridades, como representantes de uma geração mais jovem, que nasceu em uma época em que já não existiam salas de cinema perto de suas casas, dificultando o acesso à essa experiência.

Em contrapartida, Isabel Augusta, de 71 anos, se lembra do espaço de exibição que existia em Lima Duarte, cidade que engloba Mogol. “Muitos anos atrás eu fui ao cinema que existia em Lima Duarte, mas acabou tem tempo. Aí não tinha mais como eu ir” (Augusta, 2024). A extinção das salas de cinema de rua em municípios menores e seus motivos não é o foco da discussão neste trabalho, mas consideramos válido mencionar que a facilidade atual do consumo caseiro de conteúdo audiovisual, potencializado pelo acesso à internet de qualidade, mesmo em regiões rurais, é um fator possível para a falta desses locais, mesmo que a experiência seja distinta, como menciona Isabel.

Aqui a gente tem internet agora, pode assistir na Netflix. Mas é diferente, acabo vendo coisas sozinha, às vezes dá até sono. Nesses dias de cinema a gente encontra as pessoas, tem contato com elas, conversa, dá risada, às vezes acha alguma coisa engraçada. É bom, é importante ter alguma coisa para o povo assistir (Augusta, 2024).

A aposentada menciona, também, que a sociabilidade que a iniciativa trouxe também sobressai às ocasiões dos encontros. “Antes os filmes eram ‘surpresa’, o povo não sabia o que ia passar. Mas agora a gente tem um grupo no WhatsApp, e conversa lá, sugere filmes, vota em qual que vai ser. Mesmo quando eu não vou, fico sabendo” (Augusta, 2024). Assim, entendemos que a experiência social dividida pelas pessoas que mantêm o hábito de ir às exibições gera uma cultura coletiva de interação entre esses indivíduos, motivada pela possibilidade de um compromisso fixo agradável.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os depoimentos coletados durante esta pesquisa ressaltam a relevância da história oral como metodologia de pesquisa, dando visibilidade a lembranças pessoais que nos ajudam a estudar e entender o fenômeno da “ida ao cinema” – uma das propostas centrais deste artigo. Pudemos observar nestes dois pequenos distritos a importância de atividades cinematográficas para a sociabilidade dentro das comunidades. Apesar de terem sido promovidas por diferentes iniciativas — percebemos em Lopes atividades realizadas por moradores ou agentes culturais a partir de leis de incentivo à cultura. Já no distrito de Mogol as iniciativas foram realizadas a partir de exibições organizadas pelo Ibiti Projeto. Destaca-se a relevância de projetos de formação em técnicas audiovisuais e das exibições de filmes em sessões públicas no interior para que o audiovisual sirva como ferramenta para registro dessas localidades e histórias por seus próprios moradores, além de fortalecer os laços entre moradores de diferentes gerações.

A partir das falas, reflexões, rememorações de nossos entrevistados pudemos compreender a evolução dos eventos relativos à exibição de filmes nos dois vilarejos que estudamos, além das experiências da própria comunidade com essas exibições. A importância do compartilhamento de reações e impressões dos filmes com os demais, as sessões como justificativa para encontrar amigos e familiares, as discussões e comentários provocados pelos filmes, além das memórias individuais e coletivas criadas a partir destes encontros são aspectos que foram narrados por nossos entrevistados e corroboram com a ideia de que a experiência de ida ao cinema é mais ampla do que apenas o consumo fílmico.

As entrevistas foram realizadas com pessoas de diferentes faixas etárias e de diferentes povoados, abordando sobretudo a relação dessas pessoas com as sessões de cinema organizadas em locais públicos e de forma gratuita por diversas iniciativas. Cada fala evoca, como explicitado em seções anteriores, memórias individuais — observadas nas impressões diferentes sobre os filmes, as divergências sobre qual trecho de cada filme tocou cada indivíduo e opiniões únicas sobre o que significa ir ao cinema, como memórias coletivas, percebida na partilha de impressões que tangem a diferença entre assistir a um filme em casa e em uma exibição coletiva. Entrevistados mais jovens dividem a descoberta de uma nova experiência, ao participar de uma exibição pública, emblemática visualmente em várias cadeiras e uma tela grande, enquanto os mais velhos associam essa nova experiência com memórias de frequentar outras salas no passado. Além disso, representantes de uma faixa etária mais nova logo ligam o consumo de filmes a novas mídias, como o celular, enquanto os mais idosos associam esse ato mais comumente à TV.

O denominador comum de todas as entrevistas destaca a sociabilidade envolvida na “Ida ao Cinema”, uma experiência que se incorpora no dia a dia de uma comunidade e forma memórias individuais e coletivas com pessoas que partilham esse ato. Argumentamos que a gama de fatores sociais que se atrela ao consumo fílmico fora de casa, é uma das peças-chave que diferencia totalmente essa experiência do consumo caseiro de audiovisual. Essa divergência justifica iniciativas que procuram trazer de volta as exibições coletivas e criar espaços de exibição visando criar espaços de convivência, construção de identidades e memórias para essas pessoas no âmbito individual e coletivo.

Além disso, outra discussão para a qual este trabalho aponta e que pode ser aprofundada em outros estudos é uma possível justificativa à resiliência das exibições cinematográficas que ainda são procuradas pelas pessoas, mesmo com a oferta de novos meios de se consumir filmes em casa, que se mostram acessíveis e eficientes. É possível que uma vontade inata de se experimentar algo diferente e de interagir com o outro possa gerar interesse suficiente no cinema fora de casa para manter essa experiência viva, mesmo diante das novas tecnologias e novos hábitos de consumo de produções audiovisuais. Acreditamos que a experiência da ida ao cinema somente poderá ser esquecida quando uma nova geração não mais puder ter contato com locais de exibição. Hoje tais espaços vêm se tornando cada vez mais raros. Portanto, iniciativas como as descritas neste trabalho, se mostram importantes para apresentar a *Ida ao Cinema* aos mais jovens.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ASSIS, Kauã. Entrevista concedida aos autores em 19 de abril de 2024.
- AUGUSTA, Isabel. Entrevista concedida aos autores em 27 de abril de 2024.
- BILLARD, Céline. Entrevista concedida aos autores em 21 de maio de 2024.
- BRUM, Alessandra. Os Guardiões da memória: uma reflexão sobre a pesquisa em arquivo no projeto Minas é Cinema. In: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan (orgs.). *Histórias de cinemas de rua de Minas Gerais*. 1. ed. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021. volume 1, p. 141-148.
- CARMO, Maria do. Entrevista concedida aos autores em 19 de abril de 2024.
- CORBETT, Kevin. "Empty Seats: The Missing History of Movie-Watching". *Journal of Film and Video*, University of Illinois Press, v. 50, 1998, p. 34-48.
- DELGADO, Maíra. Entrevista concedida aos autores em 20 de maio de 2024.
- FONSECA, Letícia. Entrevista concedida aos autores em 21 de maio de 2024.
- FERRAZ, Talitha. A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas Artes. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – COMPÓS, 26., 2017, São Paulo. Anais ... São Paulo: Compós; Faculdade Cásper Líbero, 2017. v. 26. p. 96-96.
- FERRAZ, Talitha. Narrativas Tecnostálgicas: memórias e legitimações cinematográficas em filmes sobre cinemas. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2024, Niterói, 33., Niterói. Anais ..., Niterói. Campinas: Compós, Galoá, 2024. v. 33. p. 1-18.
- FREIRE, Rafael de Luna. O cinema no Rio de Janeiro (1914-1929). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Sesc, 2018. Volume 1, p. 252-293.
- FREIRE, Rafael de Luna. Salas de cinema, ontem e hoje. *Tabu*, Rio de Janeiro, 01 out. 2015, p. 12-15.
- IBITI. Somos Ibiti. Disponível em: <https://ibiti.com>. Acesso em: 15 de maio de 2024
- MALTBY, Richard. *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, 2011.
- MOREIRA, Adauto José. Entrevista concedida aos autores em 19 de abril de 2024.
- OLIVEIRA, Luvecino Fábio. Entrevista concedida aos autores em 27 de abril de 2024.
- POLLAK, Michael. "Memória e Identidade Social". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.
- RIBEIRO, Dheobrânio. Entrevista concedida aos autores em 19 de abril de 2024.
- RIBEIRO, Rafael. Entrevista concedida aos autores em 27 de abril de 2024.
- SOUZA, José Inácio de Melo. "O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição no Brasil". *Mnemocine*, 05 de agosto de 2013.
- THISSEN, Judith. Cinema history as social history: retrospect and prospect. In: BILTEREYST, Daniel (org.). *The Routledge Companion to New Cinema History*. New York: Routledge, 2019.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VIJVER, Lies Van de. Why young people still go to the movies: historical and contemporary cinemagoing audiences in Belgium. In: BILTE-REYST, Daniel (org.). *The Routledge Companion to New Cinema History*. New York: Routledge. 2019.

#### DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

#### CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

#### EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

#### ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

#### DADOS EDITORIAIS

Recebido em 15/04/2025

Aprovado em 01/02/2026



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



## SHOMÕTSI, MAIS QUE UM ESTUDO DE PERSONAGEM

*SHOMÕTSI, MORE THAN A CHARACTER STUDY*

**KIM MELLO QUEIROZ<sup>1</sup>**

1. Mestre em Cinema e Audiovisual pela UFF e graduado em Comunicação Social pela UFRJ. Desenvolve pesquisas no campo dos Cinemas Indígenas, com especial atenção às práticas audiovisuais do povo Ashaninka e às relações entre culturas, narrativas e representatividade. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5196-6093>.



**RESUMO** O artigo analisa *Shomõtsi* (2001), documentário dirigido pelo cineasta ashaninka Wewito Piyãko durante uma oficina do Vídeo nas Aldeias (VNA) na aldeia Apiwtxa, no Acre. Partindo da crônica do cotidiano de Shomõtsi – suas vivências, relações e práticas culturais –, o trabalho busca evidenciar decisões cinematográficas que revelam um olhar indígena atento à intimidade, à cultura, à oralidade e às experiências ordinárias da vida na aldeia. O vínculo de parentesco entre diretor e protagonista dissolve hierarquias tradicionais entre quem filma e quem é filmado, tornando a câmera parte integrante das interações observadas. Para além do retrato individual, o estudo articula a análise das sequências do documentário com depoimentos dos Ashaninka, comentários dos formadores do VNA e referências teóricas no campo dos Cinemas Indígenas, destacando como a obra reafirma a identidade ashaninka e mobiliza a linguagem audiovisual como forma de memória e de autorrepresentação. Assim, o artigo busca contribuir para a compreensão das especificidades estéticas e narrativas presentes nas produções audiovisuais indígenas contemporâneas.

**PALAVRAS-CHAVE** Ashaninka; amazônia; cinemas indígenas; povos originários; culturas ameríndias.

**ABSTRACT** This article analyzes *Shomõtsi* (2001), a documentary directed by the Ashaninka filmmaker Wewito Piyãko during a Vídeo nas Aldeias (VNA) workshop in the Apiwtxa village, in Acre (Brazil). Starting from the chronicle of Shomõtsi's daily life – his experiences, relationships, and cultural practices – the work seeks to highlight cinematographic decisions that reveal an Indigenous gaze attentive to intimacy, culture, orality, and the ordinary experiences of life in the village. The kinship bond between director and protagonist dissolves traditional hierarchies between those who film and those who are filmed, making the camera an integral part of the observed interactions. Beyond the individual portrait, the study articulates the analysis of the documentary's sequences with testimonies from the Ashaninka, comments from the VNA trainers, and theoretical references in the field of Indigenous Cinemas, highlighting how the work reaffirms Ashaninka identity and mobilizes audiovisual language as a form of memory and self-representation. Thus, this article seeks to contribute to the understanding of the aesthetic and narrative specificities present in contemporary indigenous audiovisual productions.

**KEYWORDS** Ashaninka; Amazon; Indigenous cinemas; Indigenous peoples; Amerindian cultures.

## UM OLHAR ÍNTIMO

Amanhece na Aldeia Apiwtxa. Uma névoa matutina permeia as árvores e as casas do povo Ashaninka, enquanto um galo canta, pássaros gorjeiam e um cachorro abre os olhos diante da claridade do dia – e da câmera que registra o fim de seu sono. Em seguida, vemos um senhor ashaninka vestindo apenas uma bermuda, com um pano sobre suas costas, a andar calmamente até perto de uma fogueira, onde se abaixa para então mexer em alguns pedaços de madeira e acendê-la. É quando se inicia a narração do filme, feita na língua ashaninka e legendada para o português: “Shomōtsi é o nome de um beija-flor pequeno e vermelho que vive na nossa mata. Shomōtsi também é o nome do personagem que vocês vão conhecer neste filme” (Shomōtsi, 2001, 00:27).

A voz é de Wewito Piyāko,<sup>2</sup> diretor, locutor e operador de câmera do filme. Essa sua forma de apresentar o protagonista e dar início à narrativa revela em si uma intimidade com o personagem filmado. Da forma como a cena é produzida, o espectador se vê inserido em um cenário bem simples e rústico, mas ao mesmo tempo familiar. O indígena não demonstra qualquer incômodo com a presença da câmera, e segue naturalmente a sua rotina matinal. Em seguida, acompanhamos por trás os passos de Shomōtsi, que caminha sozinho até uma casa vizinha. Antes de chegar lá, ele põe a mão nos olhos e comenta, olhando em direção à câmera: “Eu estou com a vista ruim” (Shomōtsi, 2001, 00:57).

Essa espontaneidade no gesto e na fala, que parecem ser uma constatação sincera feita pelo protagonista diretamente para Wewito, revela a proximidade entre personagem e diretor, como se fossem simplesmente dois amigos andando e conversando. Situações rápidas como essa acontecem outras vezes ao longo do filme, evidenciando de maneira discreta a presença em cena do realizador. Ao descreverem algumas características das cinematografias indígenas, André Brasil e Bernard Belisário tratam sobre esse aspecto do “fora-de-campo”, termo que definem como “aquilo que não está visível em cena, mas que nela incide” (2016, p. 606). Ao estudar as interações entre campo e fora-de-campo nos filmes indígenas, a exemplo dessa cena inicial, é possível compreender como que “a imagem é o índice de uma relação mediada pela câmera”, pois uma pequena linha de diálogo já demonstra a existência desse vínculo entre Wewito e Shomōtsi (BRASIL, BELISÁRIO, 2016, p. 604).

Há um fato importante que também explica essa intimidade de ambos: Wewito é sobrinho e vizinho de Shomōtsi, e foi durante uma oficina do Vídeo nas Aldeias<sup>3</sup> que ele decidiu fazer um filme sobre seu tio, conforme ele mesmo narra: “Eu o escolhi para fazer este trabalho porque ele mora perto da minha casa”

2. ewito Piyāko, também conhecido como Bebito ou Valdete Pinhanta, é um indígena ashaninka nascido em 1978. É professor, cineasta e, durante a escrita da dissertação que ocasionou este artigo (2023 a 2025), é também a principal liderança do povo Ashaninka da Aldeia Apiwtxa e presidente da Associação Apiwtxa.

3. As origens do VNA remontam ao final da década de 1980, quando era ainda um projeto do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) liderado por Vincent Carelli, com o objetivo de “tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 62).

(Shomõtsi, 2001, 01:20). Mais à frente, ele conta um pouco mais sobre a história do protagonista, em tom de respeito e admiração:

Shomõtsi mora com os filhos que ele cria sozinho. A mulher o deixou faz bastante tempo. Ele cuida dos filhos desde pequenos até hoje. Uns já se criaram e já têm família. Ele leva todos eles para a roça, para eles aprenderem a trabalhar. (Shomõtsi, 2001, 03:00)

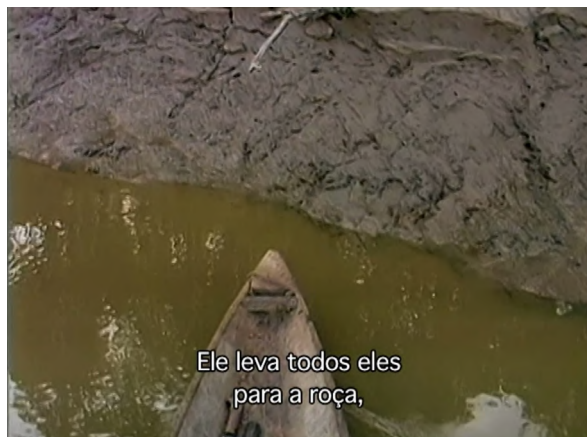
Depois de apresentar o começo de um dia na vida de Shomõtsi, em que ele pinta o próprio rosto, amola seu facão e conversa com os filhos, o filme os acompanha em um trajeto de barco pelo rio até o roçado onde irão trabalhar. É possível notar que o cineasta opta por filmar planos de diferentes perspectivas: a visão dos indígenas na ponta do barco, quando este se aproxima da margem do rio; um enquadramento dos três indígenas na beira do rio; um plano-sequência quase rasteiro, próximo aos pés do protagonista, durante sua caminhada na mata; um close das mãos e do rosto de Shomõtsi enquanto esse trabalha (figuras 01 a 06).

Uma das qualidades mais mencionadas em alguns materiais sobre *Shomõtsi* é justamente essa “sensibilidade” e o “senso poético” naturais de Wewito, notados na sua maneira de enquadrar essas e outras cenas do filme (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2014, p. 10). No texto *Conversa a Cinco* (2006), parte do catálogo da mostra “Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena”, Mari Corrêa<sup>4</sup> dialoga com Vincent Carelli,<sup>5</sup> Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e Sérgio Bloch sobre os filmes do VNA. Em um determinado momento da conversa, a documentarista e professora das oficinas comenta a respeito desta obra:

Eu gostaria de contar uma coisa sobre o Shomõtsi. O Valdete (Wewito), que fez o filme, entrou de gaiato na oficina. Quem estava fazendo a oficina era o irmão dele (Isaac), e ele ficava assistindo de fora. A gente percebeu e convidou ele para entrar no grupo. E ele já saiu filmando muito bem, nos nossos moldes. Era a primeira vez que ele estava filmando. E a gente ficava como dois bobos de queixo caído. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46)

4. Mari Corrêa é documentarista e diretora do Vídeo nas Aldeias. Ela se juntou ao projeto para dar início às oficinas de capacitação, em 1998.

5. Vincent Carelli é um indigenista e cineasta franco-brasileiro, responsável pela criação da ONG Vídeo nas Aldeias. Dirigiu curtas e longas-metragens, entre eles: *Corumbiara* (2009); *Martírio* (2017); *Antônio & Piti* (2019); e *Adeus, Capitão* (2022). Ver mais em <https://x.gd/o7ANH>.



Figuras 1 a 6. Shomõtsi chega na roça com seus filhos.

Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

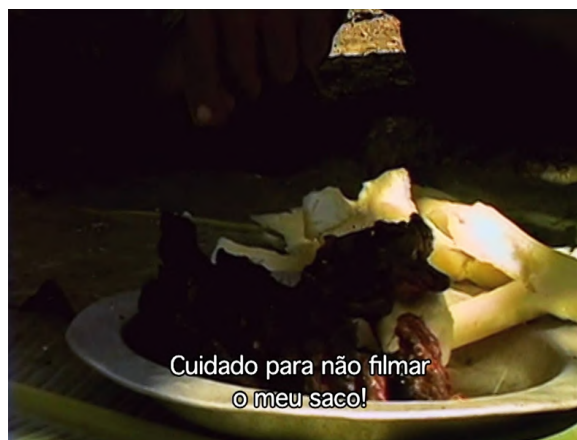
Até finalmente pegar a câmera para produzir por conta própria, Wewito apenas observava atentamente o desenrolar da oficina. Sua postura, aparentemente despretensiosa de acompanhar e buscar aprender, era já o movimento de quem estava se prontificando para caso surgisse alguma oportunidade. E ela surgiu. Vincent conta que “durante dez dias ele viu a gente fazendo crítica à filmagem dos outros”, até que ele e Mari Corrêa resolveram convidá-lo a participar da oficina (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46). Wewito então escolheu registrar o cotidiano de seu tio, e começou a entregar materiais que, segundo Mari, surpreenderam ela e Vincent:



Ele começou a filmar o Shomõtsi e chegava com o bruto que era de uma qualidade assim... não é só que a câmera é boa, que não tem “fora de foco”, é que tinha uma qualidade do olhar dele que era extraordinário. Um verdadeiro olhar. E a gente ficava de queixo caído com as imagens que ele fazia. Não era aquele negócio de um filme que você vai pinçando pequenos momentos interessantes a partir de uma constelação de coisas que podem ir para qualquer lado. O filme que saiu – Shomõtsi – são quarenta minutos de um bruto de quatro horas. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46)

Ao longo dessa sequência na roça, que dura cerca de sete minutos, há também características do personagem que começam a vir à tona. Em um determinado momento, Shomõtsi está abaixado ao lado de duas crianças, quando começa a cantar para elas uma pequena canção, brincando com as rimas de algumas palavras. Elas escutam, sorriem, olham para ele e para a câmera. Na cena seguinte, o protagonista e os meninos estão juntos se alimentando e dando risadas, fazendo comentários sobre a câmera apontada por Wewito. Quando o cineasta enquadra o prato de comida, que se encontra posicionado no chão entre os indígenas, Shomõtsi faz uma brincadeira – pelo fato da câmera estar direcionada para um ponto perto de onde estão seus órgãos genitais –, e arranca gargalhadas das crianças: “Cuidado para não filmar o meu saco!” (figura 07). (Shomõtsi, 2001, 04:50)

A própria sinopse do filme destaca esse lado “divertido” do protagonista, que fica evidente na forma como ele lida com seus amigos e parentes durante a narrativa, sempre lhes fazendo rir. Essa sequência também exemplifica a recorrente decisão de Wewito e Mari Corrêa (montadora do filme) por expor o cineasta em cena, mesmo estando fora de quadro. Ou seja, não ocultar, por meio da montagem, o fato de que há alguém ali operando a câmera.



Figuras 7. Shomõtsi faz um comentário em tom de brincadeira. Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

Através de escolhas como essa, o filme ashaninka se distancia tanto de uma estética clássica do cinema direto, que preza pela “invisibilidade” da câmera e da equipe, quanto de uma estética comum a muitos documentários subjetivos, “nos quais a pessoa do realizador se funde numa espécie de “personagem” que protagoniza a busca” (LINS; MESQUITA, 2011, p. 52). Para Lins e Mesquita, essa simples “intimidade física e afetiva” entre quem

filma e quem é filmado é uma característica marcante nos documentários dos realizadores indígenas formados pelo VNA. Para Mari Corrêa, a naturalidade com que o humor aparece nos filmes também é consequência dessas relações de proximidade entre a equipe e os personagens:

O humor é uma constante... às vezes mais escancarado, às vezes mais discreto. Eu acho que esses filmes captam isso porque os realizadores têm familiaridade com as pessoas que estão sendo filmadas. Falam a mesma língua. Eles estão ali interagindo com o cara que está atrás da câmera e não esquecem em nenhum minuto que quem está de trás da câmera não é um branco, é um deles. E eu acho que esse é um aspecto interessante. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 44)

Ainda na mesma sequência, um dos meninos olha para a lente (em uma quebra espontânea da quarta parede) e diz para Shomõtsi: “Lá estamos nós aparecendo!”. Ao que ele também olha e responde: “Faz careta para a câmera”, e dá uma risada em seguida (Shomõtsi, 2001, 05:07) (figuras 08 e 09). Além de propiciar momentos divertidos e espontâneos com os indígenas em cena, essa familiaridade do cineasta com seus personagens também gera uma facilidade maior para abordar no filme certos elementos tradicionais da cultura ashaninka.



Figuras 8 e 9. Shomõtsi brinca com seus filhos.  
Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).



## TRADIÇÕES E ORALIDADE

Na cena seguinte, ainda na roça, Wewito filma o protagonista comendo uma planta “para não ter fome”, e pergunta a ele se “tem história sobre a *koka*”, essa planta em questão. Ele afirma que sim e Wewito então pede para ele contá-la. Com a câmera posicionada bem próxima dele, Shomõtsi conta a história enquanto fuma tabaco em um cachimbo. A história se desenrola por cerca de cinco minutos: as palavras do personagem se tornam uma voz em off, ilustrada por cenas do trabalho na roça, inclusive com imagens em que um dos meninos aparece colhendo folhas da *koka* (Shomõtsi, 2001, 07:25) (figuras 10 e 11).



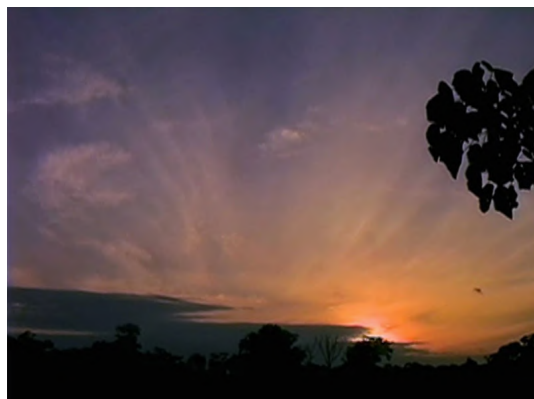
Figuras 10 e 11. Shomõtsi conta a história da *koka*.

Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

Após o retorno dos indígenas para a aldeia, o filme continua a acompanhar esse cotidiano de Shomõtsi, o que inclui mais momentos de convivência com seus parentes e até mesmo a sua dedicação à produção de artesanatos. Na locução, Wewito explica que esse é um trabalho feito “há muito tempo” pelos Ashaninka, e que antigamente era apenas para o uso deles próprios, mas que hoje em dia também já fazem esses artesanatos para vender e arrecadar recursos, a fim de comprar aquilo que precisam (Shomõtsi, 2001, 12:30). A sequência inicia com o protagonista sentado no chão de sua casa, seguida por um plano detalhe em que ele está confeccionando uma peça, e por outras imagens de seus filhos também fazendo esse trabalho. A partir do exemplo específico de Shomõtsi e sua família, o diretor contextualiza a relação do seu povo com os artesanatos, sintetizando em poucos segundos e com simplicidade como isso se transformou na aldeia ao longo do tempo.

Em nenhum momento, no entanto, o documentário adota um tom excessivamente didático ou jornalístico. Muito pelo contrário: até mesmo as cenas que revelam alguma explicação histórica ou contextual da vida ashaninka são construídas a partir das vivências do protagonista junto a seus parentes. O filme realiza, assim, um exercício de sinédoque audiovisual, retratando a experiência particular e específica de uma pessoa (Shomõtsi) para abordar questões mais amplas, relativas ao todo do qual ele faz parte (o povo Ashaninka).

Quando o dia se aproxima do fim, por exemplo, ele parece anunciar para as crianças e para o cineasta que está indo “tomar banho lá no rio” – fala que serve inclusive como uma indicação para o diretor de qual a próxima cena a ser gravada (figura 12). Enquanto a câmera de Wewito lhe acompanha, ele chama um dos meninos (Geovane) para também ir se banhar no rio, onde o filme estabelece uma cena mais quieta e contemplativa da paisagem no fim de tarde. (Shomõtsi, 2001, 14:00) (figuras 12 a 15).



Figuras 12 a 15. Shomõtsi chega na roça com seus filhos.  
Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

A sequência com pôr-do-sol é finalizada com um simples *fade-out*, o primeiro do filme, marcando a transição para a cena seguinte. Esta já se passa na claridade de um novo dia, com Shomõtsi sentado no chão de sua casa, pintando o rosto com urucum. O filme recorre poucas vezes a esse recurso de montagem – apenas aos 15:05, 24:06 e 33:40 –, mas em todas elas o *fade-out* cumpre o mesmo papel: indicar a passagem natural de um dia ao outro, funcionando como uma vírgula que cadencia o ritmo dessa narrativa cotidiana.

A construção dessa sequência do filme, em que Shomõtsi e Geovane vão tomar banho ao final do dia, também é abordada no texto *Conversa a Cinco*. Depois de Mari Corrêa comentar que o material bruto apresentado por Wewito tinha quatro horas e foi reduzido para um filme de quarenta minutos, Eduardo Coutinho pergunta sobre as oficinas do VNA: “A média lá é quanto? filmar sete [horas]?”, ao que Vincent Carelli responde “em geral é muito mais” (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46). Na sequência, Coutinho continua a indagar sobre como era o processo de filmagem de Wewito, se a duração dos planos que ele fazia era similar aos de outros cineastas indígenas, se havia limites, e então Mari Corrêa explica:

Teve um dia que ele foi fazer o banho do Shomõtsi. Era final de fita, não dava tempo dele voltar para a oficina pegar uma outra. Ele falou: “Eu vou fazer o banho dele em três, quatro minutos de fita”. E ele fez os planos e é aquilo que está montado, aquilo não tem corte. É exatamente como ele filmou. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46)

Apesar de Mari Corrêa ser creditada pela *edição* do filme, o processo de montagem foi feito em parceria com o diretor ashaninka. Como ela mesma diz: “É uma interação mesmo. Um diálogo. Um diálogo de edição” (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 48). Eduardo Escorel pergunta sobre como surgiu a narração do filme, ao que Vincent e Mari lembram:

Vincent — *O filme foi montado sem a narração. Quando a Mari acabou, ela achou que estava faltando algo.*

Mari — *E eu dizia para o Valdete [Wewito] que ele precisava se colocar mais, e ele lá, travado, sem saber o que dizer... A gente conhecia um filme inuit, também um filme de oficina, que tem uma narração em decalagem com o que está sendo mostrado.*

Vincent — *A gente assistiu o filme com ele...*

Mari — *... e depois gravamos uma narração sem escrever e sem preparar.*

Coutinho — *Sem escrever o que ia dizer.*

Escorel — *Ele improvisou o texto.*

Mari — *A narração começou a ser feita na ilha de edição. Ele com o microfone. Aí começamos a falar sobre o tio e eu perguntei: “O que quer dizer Shomotsi?” “Bom, Shomōtsi é o nome de um passarinho...” Aí ele ligou para a aldeia para saber que passarinho era, que tipo de colibri...*

(CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 47)

Com isso, percebe-se que além da própria montagem, a narração do filme também conta com a contribuição de ambos olhares: ela surgiu de uma ideia de Mari Corrêa, e foi construída com a espontaneidade e criatividade de Wewito. A montadora ainda comenta que o áudio era todo gravado na língua ashaninka – que ela não compreendia nada. Eles então paravam, ele traduzia para ela, e assim analisavam juntos se seria mantido daquele jeito ou não. Mari perguntava se o diretor estava satisfeito e ele confirmava “Essa está legal”, e então seguiam para a próxima cena. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 47)

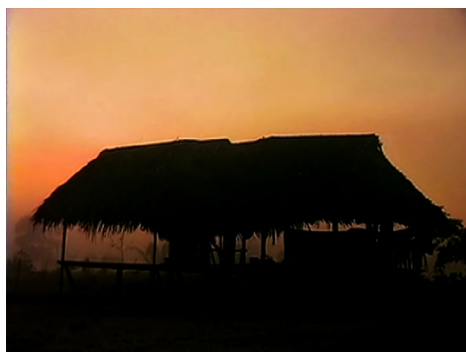
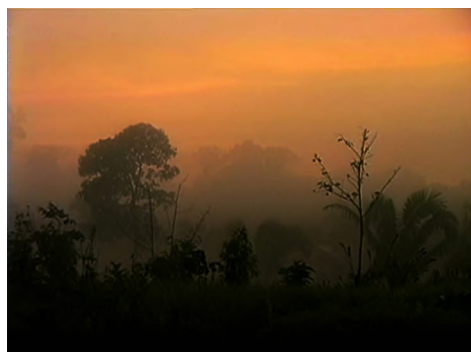
O desenvolvimento da narrativa, portanto, se dá com a contribuição de diferentes agentes e fatores. Ao passo que a locução foi toda elaborada durante a pós-produção do filme, o roteiro de cada sequência é fruto tanto da rotina vivida por Shomōtsi, quanto da direção de Wewito e da montagem de Mari Corrêa. Na cena em que o protagonista aparece se pintando de urucum pela manhã, a narração de Wewito introduz o porquê daquela prática, ao dizer que “para a festa, a gente capricha mais na pintura, para ficar bonito assim como o Shomōtsi está fazendo”. Em seguida, o diretor explica que os finais de semana são tratados pelos ashaninkas como um “momento de alegria”, onde os indígenas se reúnem na aldeia para beber *Piyarētsi* (caçuma)<sup>6</sup>, “se divertir, dançar e contar histórias”. (Shomōtsi, 2001, 15:25)

Um pouco da festa é mostrado pela perspectiva de Shomōtsi, que se diverte bebendo *Piyarētsi*, conversando com amigos e assistindo a uma partida de futebol. Além disso, Wewito também registra algumas crianças brincando, ashaninkas dando risadas e tocando instrumentos. A sequência também exemplifica como a espontaneidade dos acontecimentos na vida do protagonista é um dos fios condutores da narrativa, quando ele resolve ir embora da festa. Shomōtsi se despede de alguns parentes e então fala para Wewito: “O Antônio chamou para tocar, mas eu não trouxe a minha flauta. Vamos, sobrinho” (Shomōtsi, 2001, 21:07). Mais uma vez, o filme expõe um momento em que o personagem interage diretamente com o cineasta e indica, de forma despretensiosa, a direção que o filme irá tomar a seguir.

6. A *Piyarētsi*, também conhecida como caçuma, é uma bebida fermentada à base de mandioca, típica nas confraternizações ashaninka e de outros povos. Ver mais em: <https://terrasindigenas.org.br/en/noticia/104173>.

Antes de se despedir dos seus parentes, Shomõtsi pergunta ao seu cunhado quando esse irá para a cidade (Marechal Thaumaturgo/AC). Eles dialogam rapidamente sobre a necessidade de comprar gasolina para o barco, e então o protagonista combina de fazer essa viagem junto com ele, no dia seguinte “bem cedinho” (Shomõtsi, 2001, 20:51). Esse pequeno diálogo serve como pretexto de uma parte fundamental do filme, que ocorre nas cenas seguintes: a ida de Shomõtsi à cidade. Essa sequência é precedida por um *fade-out*, que aponta o final daquele dia de festas e faz a transição para imagens exibindo o amanhecer na aldeia (Shomõtsi, 2001, 24:01) (figuras 16 a 19). O céu colorido da alvorada dá início a esse novo momento do filme, que apresenta uma realidade diferente daquela vista até então, conforme contextualiza a narração de Wewito:

Hoje o Shomõtsi está indo para a cidade receber o seu dinheiro. Todos os meses ele vai receber a sua aposentadoria. Aqui na aldeia Apiwtxa, além do Shomõtsi, tem mais dois velhos que são aposentados, o seu irmão e o seu primo Ariceme. Nesta viagem, o Shomõtsi está levando a sua neta, que vai pela primeira vez à cidade. (Shomõtsi, 2001, 24:36)



Figuras 16 a 19. *Fade-out* indicando a transição do fim de um dia e o início de outro.

Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).



## VIAGEM PARA A CIDADE

Com o início da viagem, se nota a inclusão de um elemento até então ausente do filme: uma música não diegética. Durante esse trajeto, o espectador assiste aos indígenas separados em dois barcos, enquanto se escuta uma música instrumental típica da cultura ashaninka, tocada com flautas e tambores (Shomõtsi, 2001, 25:14). Em um determinado momento, Shomõtsi e seus parentes param o barco na beira do rio para colher algumas mandiocas que servirão de alimento para eles na cidade. É interessante notar que a música para de tocar nesse curto trecho em que o barco está encostado na margem do rio, e volta a tocar assim que eles retomam a viagem. Isso evidencia que a adição da música é uma escolha ligada diretamente às imagens de navegação no rio, o que gera uma ambientação e, de alguma forma, também acoberta o ruído constante do motor dos barcos. Esse recurso, da música não diegética, só volta a ser utilizado pelo filme em sua cena final, quando os ashaninkas estão novamente viajando de barco, retornando para a aldeia (Shomõtsi, 2001, 40:45).

Antes de subir as escadas que levam à cidade de Marechal Thaumaturgo, Shomõtsi troca de roupas enquanto comenta com seus parentes que deseja receber o dinheiro ainda naquele dia, e que se isso não acontecer, pedirá para uma outra pessoa receber por ele. O ato de retirar a *kitharentsi*<sup>7</sup> para vestir uma calça e uma camiseta já expõe um pouco do desconforto que o protagonista sente ao estar naquele lugar. Ainda assim, vemos que ele e seu filho, Geovane, andam descalços pelas ruas do município (FIGURAS 20 e 21). O indígena enfim chega em uma fila para receber a sua aposentadoria, onde outros idosos já aguardam em pé. No entanto, a narração de Wewito explica que naquele dia eles não teriam nada para receber, pois “o avião que traz o dinheiro ainda não chegou”. (Shomõtsi, 2001, 28:30)

7. *Kitharentsi* é a vestimenta tradicional utilizada pelos Ashaninkas, um dos símbolos mais marcantes da identidade do povo. É também o nome dado por eles para designar o tecido feito a partir do algodão. Entre os brancos regionais é conhecida como kushma, cushma ou cusma. (PINHANTA, 2019, p.53)



Figuras 20 e 21. Shomõtsi veste roupa dos brancos e caminha pela cidade.  
Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).



Em seguida, Shomõtsi fala sobre a situação inesperada em que ele e seus parentes se encontram, sem recursos para comprar “comida, arroz, macarrão”. Esse desafio passa a ser uma espécie de reviravolta no filme, pois transforma uma viagem que deveria ser simples e rápida em um ato final dramático. Apesar de ter dito anteriormente que nessas circunstâncias iria pedir para alguma outra pessoa receber o dinheiro em seu nome, Shomõtsi decide aguardar. Os indígenas voltam para o barco e atravessam o rio até uma pequena praia, ao que Wewito explica: “Nós, Ashaninka, estamos acostumados a dormir na praia, faz parte dos nossos costumes. A gente faz um tapiri e fica acampado, como eles estão fazendo aqui, para esperar o dinheiro chegar na cidade” (Shomõtsi, 2001, 30:12).

Os personagens resolvem se instalar ali mesmo, estabelecendo então um novo cenário, tanto imagético quanto narrativo: Depois de ter a maioria das cenas ambientadas na aldeia, em meio à floresta, o filme se preenche com uma forte luminosidade solar, que incide diretamente sobre os indígenas e sobre a areia branca da praia. As casas construídas em Marechal Thaumaturgo também podem ser avistadas em alguns enquadramentos, dando novas camadas de profundidade à sequência. Quanto à narrativa, diante da necessidade de aguardarem a chegada do dinheiro, os indígenas atravessam um momento de luta pela sobrevivência com poucos recursos à sua disposição. Vemos o esforço dos ashaninkas, inclusive das crianças, em criar um espaço propício para passarem aqueles dias (figuras 22 a 25).



Figuras 22 e 25. Os ashaninkas montam acampamento na praia em frente à cidade.  
Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

Apesar de estarem vivenciando uma adversidade, o bom humor dos indígenas é uma particularidade que se destaca ao longo da sequência. Os mais novos aparecem correndo e brincando com uma bola na praia, e o protagonista faz brincadeiras sobre a situação que atravessam em dois momentos distintos: primeiro, ao ver um avião voar no céu do município, ele olha em direção ao diretor e comenta, sorrindo, “será que aí vem o nosso dinheiro?” (Shomõtsi, 2001, 32:25).

Algumas cenas depois, já em um outro dia, Wewito pergunta a Shomõtsi e ao seu cunhado há quantos dias estão esperando o dinheiro chegar, ao que eles afirmam que “já faz três dias”. A cena se inicia com um tom de reclamação, e o cunhado do protagonista diz que se Wewito não tivesse trazido comida para eles, estariam passando fome até aquele momento, pois ainda estavam sem dinheiro. Ao que Shomõtsi faz um comentário divertido, mas mantendo um semblante de seriedade: “Agora eu não vou mais cagar. Porque se a gente caga, fica com mais fome ainda. Só vou cagar na minha casa” (Shomõtsi, 2001, 36:33).

Esse reencontro do diretor com os personagens, quando levou comida para eles, é resultado de uma orientação dada por Vincent e Mari durante a oficina na aldeia. Quando soube que seu tio iria para a cidade buscar o dinheiro da aposentadoria, Wewito pensou que isso iria atrapalhar seu filme, mas os instrutores do VNA viram a questão com bons olhos e falaram para ele acompanhá-lo nessa viagem. O cineasta em formação foi, mas voltou sozinho para a aldeia no dia seguinte, triste e cabisbaixo, como lembra Vincent:

Vincent — *“O que foi que houve?” “Ah, o dinheiro não chegou.”*

Coutinho — *Putz, que maravilha...*

Vincent — *“E cadê seu tio?” “Ah, ficou lá esperando”. “Volta lá!” “Mas a gente não tem nada para comer”. “Está aqui o dinheiro. Volta para lá. Fica lá mesmo se não chegar o dinheiro... Mas você volta com o seu tio...”*

(CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 48)

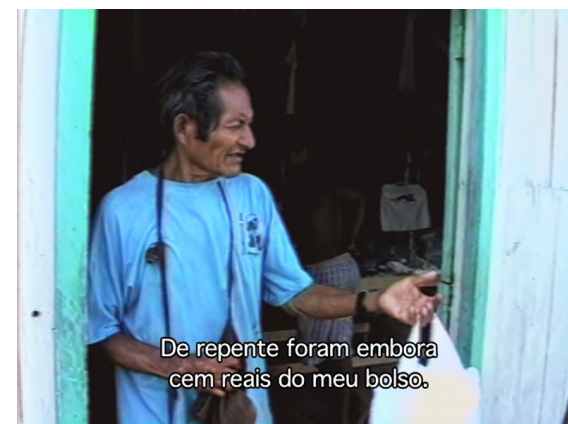
A insatisfação dos indígenas com a demora para receberem seu dinheiro é, enfim, resolvida. Na cena seguinte, já vemos Shomõtsi caminhar pela cidade em direção ao local onde receberá seu dinheiro, e encontra um homem branco em uma pequena sala para lhe atender. Assim que entra e se senta, o protagonista já pega um artesanato que produziu e estica o braço com ele na direção do atendente, dizendo: “aquilo que você me encomendou, está aqui” (Shomõtsi, 2001, 37:25). O homem abre um sorriso, surpreso com aquele presente oferecido pelo indígena e agradece a ele. Ainda antes de lhe entregar o dinheiro, o homem recolhe as digitais de Shomõtsi e chama ele de

“seu César” – o “nome branco” adotado pelo protagonista para os contextos de burocracias não indígenas. Em seguida, contabiliza os R\$ 302 em notas e entrega para o indígena.

Em seguida, o filme acompanha brevemente algumas das compras que Shomõtsi faz na cidade com o dinheiro que acabara de receber. Esses trechos na cidade, no entanto, são curtos e sem um grande detalhamento do destino dado ao valor que o protagonista tinha em mãos. Mari Corrêa comenta que Wewito voltou com poucas cenas gravadas na cidade, como aquela em que o personagem compra um tecido com o dinheiro recém-adquirido, pois ele não estava sentindo aquela mesma liberdade que tinha ao filmar dentro da aldeia:

(...) é um município que não é acolhedor aos Ashaninkas. E filmar naquelas circunstâncias... realmente ele filmou muito pouco, é o que tem ali praticamente. E aquela cena da compra do tecido, troca do dinheiro, é praticamente o bruto aquilo lá. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46-47)

Há um desconforto geral nesse trecho, evidente na postura do vendedor e na forma desajeitada que Shomõtsi mexe com o dinheiro. Um plano fechado nas mãos do indígena mostra ele entregando algumas de suas últimas notas para pagar as compras. Há também um contraste completo, em imagem e som, com os espaços da aldeia, que compõem a maior parte do filme. Shomõtsi expressa sua insatisfação com um comentário tragicômico: “De repente foram embora cem reais do meu bolso” (Shomõtsi, 2001, 40:07) (FIGURAS 26 a 29). Depois de tanto aguardar sua aposentadoria, bastaram poucos



Figuras 26 e 29. Shomõtsi faz compras na cidade. Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).



minutos na cidade para que ele gastasse boa parte daquele dinheiro. Ao som de uma música tradicional ashaninka, vemos os indígenas reunidos no barco em sua viagem de volta para a aldeia, ao que Wewito finaliza: “Aqui termina o meu filme, mas a vida continua. Estamos felizes de deixar a cidade e voltar para a aldeia” (Shomōtsi, 2001, 40:31).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Shomōtsi* revela como o documentário transcende o simples registro biográfico, configurando-se como uma obra que articula, de modo singular, o retrato de um personagem e a expressão sensível de uma coletividade. Ao mergulhar nas escolhas estéticas e narrativas do filme, torna-se possível observar como a relação de parentesco entre o diretor, Wewito Piyāko, e seu tio Shomōtsi estabelece uma dinâmica que dissolve hierarquias tradicionais entre documentarista e personagem. A câmera, integrada ao cotidiano da aldeia, opera como extensão dessa intimidade e expõe um “olhar íntimo” que valoriza os gestos ordinários, a oralidade e a convivência como formas privilegiadas de construção narrativa. A atenção ao cotidiano – o banho no rio, o trabalho na roça, o humor das conversas, as histórias transmitidas entre gerações – constitui não apenas matéria fílmica, mas também uma afirmação da própria sensibilidade que surpreendeu os formadores do Vídeo nas Aldeias.

Além disso, Shomōtsi atua como um poderoso instrumento de representação e de preservação da memória, ao desconstruir estereótipos e trazer à tona características da realidade ashaninka. O filme opta por uma perspectiva interna, que apresenta tensões concretas vividas pelo povo, como a relação com a burocracia estatal, o uso do dinheiro e o desconforto diante da vida urbana. A narração feita na língua nativa e a centralidade de elementos culturais na trama reafirmam a continuidade dos costumes e destacam a dimensão identitária do trabalho audiovisual de Wewito. Nesse sentido, o filme materializa, de modo exemplar, o conceito de “fora-de-campo” discutido nos Cinemas Indígenas: as relações sociais, cosmológicas e históricas incidem continuamente sobre as imagens, mesmo quando não são diretamente visíveis, reforçando a complexidade das experiências registradas.

Por fim, este estudo aponta caminhos possíveis para a continuidade das pesquisas no campo dos Cinemas Indígenas. Uma primeira direção consiste em estabelecer diálogos comparativos com outras obras do povo Ashaninka, como *No tempo das chuvas* (2000) e *Uma Aldeia Chamada Apiwtxa* (2010), de modo a identi-

car recorrências temáticas, estéticas e narrativas que contribuam para enriquecer a análise dessa filmografia. Outra possibilidade envolve o aprofundamento das abordagens teóricas mobilizadas neste artigo, ampliando os debates sobre o olhar indígena e a alteridade, bem como sobre a construção da memória e as formas de autorrepresentação. Dessa maneira, *Shomõtsi* se distingue não apenas como objeto de uma análise particular, mas como ponto de partida para investigações mais amplas sobre o potencial artístico e epistemológico dos Cinemas Indígenas no Brasil.

## REFERÊNCIAS

- BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. "Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas". *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 03, 2016, p. 601-634.
- CARELLI, Vincent; CORRÊA, Mari et al. "Conversa a cinco". In. *Catálogo da 'Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena'*. Olinda: Sol Gráfica, 2006, p. 34-48. Disponível em: [https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat\\_logo\\_2006\\_\\_corrigido\\_](https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat_logo_2006__corrigido_). Acesso em: 10 fevereiro 2024
- GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. "Vídeo e diálogo cultural – Experiência do projeto Vídeo nas Aldeias". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- PINHANTA, Maria Alexandrina da Silva. *Kitharentsi: a arte da tecelagem das mulheres ashaninka*. 2019. 126 f., il. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, 2019.
- PIYÃKO, Isaac; PIYÃKO, Wewito. "Ashaninka". In. CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto Ignacio de; CARELLI, Vincent (org.). *Vídeo nas Aldeias – 25 Anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011, p. 70-91.
- PIYÃKO, Isaac. Você vê o mundo do outro e olha para o seu. In. *Catálogo da 'Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena'*. Rio de Janeiro: Vídeo nas Aldeias, Abril 2004, p. 12-20.
- SHOMÕTSI. Direção: Wewito Piyãko. Montagem: Mari Corrêa. Produção: Vídeo nas Aldeias (42 min.). Colorido. Documentário. Idiomas: Ashaninka e Português. Acre/Brasil, 2001. Disponível em: <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/shomotsi-port>. Acesso em: 22 julho 2024
- VÍDEO NAS ALDEIAS. "Cineastas Indígenas: Ashaninka". In. *Encarte DVD Ashaninka da coleção Cineastas Indígenas*. 2014.

#### DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

#### CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

#### EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

#### ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Massini Hein

#### DADOS EDITORIAIS

Recebido em 14/04/2025

Aprovado em 23/12/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



**ensaio visual**

# ENSAIO FOTOGRÁFICO DE MAURÍCIO DE BRAGANÇA

A fotografia sempre esteve presente na minha relação com a América Latina. Pela lente de fotógrafos e fotógrafas, fui chegando aos poucos, percebendo detalhes, me familiarizando com as paisagens. Sempre tento buscar fotografias quando vou a um lugar desconhecido. Gosto de ir às feiras de antiguidade e ver aquelas fotos antigas de anônimos. São como intérpretes que apresentam o mundo de forma íntima e pessoal. As fotografias sempre me ajudam a criar algum tipo de vínculo com aquilo que ainda não conheço. E ler as imagens é um exercício que se aprimora com o tempo, com a paciência e o prazer em se postar diante de uma fotografia e observá-la nos seus mistérios, tentando perceber aquilo que se esconde em sua composição. As fotografias não mostram a realidade, elas rompem com a ideia de realidade. Por isso são tão sedutoras na possibilidade de criarem absurdos. Quando vou fotografar, trago na lembrança outras imagens que me inspiram também, num diálogo de imaginação. Assim, a gente nunca chega num lugar sozinho. As fotografias também nos ajudam a entrar nos espaços, se estamos atentos aos limites do ato fotográfico. Fotografar é ocupar territórios, criar imaginários. E isso é um ato de muita responsabilidade. É preciso saber até onde se pode ir nessa conversa que a fotografia proporciona. E como participar desse encontro. Nessa seleção de imagens feita pelos editores do Dossiê "Audiovisual e saberes locais", vão alguns desses momentos que tiveram início no final dos anos 1990. É um olhar deslumbrado, por vezes, atônito por outras, mas sempre curioso.



Maurício de Bragança



#fotografiaanalogica



nikonfm2



*La Reina de América. Cidade do México, 2023.*



Maurício de Bragança



Belém do Pará, 2025.



Maurício de Bragança





São Paulo, 2024.



Maurício de Bragança



Chiapa de Corzo (México), 2024.



Maurício de Bragança





Cidade do México, 2024.



Santiago Atitlán (Guatemala), 1999.



Maurício de Bragança



Chichicastenango (Guatemala), 1999.



Maurício de Bragança





Chichicastenango (Guatemala), 1999.



Maurício de Bragança



Belém do Pará, 2025.



Maurício de Bragança





Santiago Atitlán (Guatemala), 1999.



Maurício de Bragança



# ENCICLOPÉDIA CINEMAS EM CONFRONTO —

CURTAS E MÉDIAS-METRAGENS EM RESPOSTA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA | PARTE 2: 1969-1972

*ENCYCLOPEDIA CINEMAS IN CONFRONTATION: SHORT AND MEDIUM-LENGTH FILMS*

*IN RESPONSE TO THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP (PART 2: 1969-1972)*

ORGANIZAÇÃO E SELEÇÃO

REINALDO CARDENUTO | UFF

PATRÍCIA MACHADO | PUC-Rio

CINTYA FERREIRA | UFF

**RESUMO** Coordenado por Reinaldo Cardenuto (UFF), Patrícia Machado (PUC-RJ) e Cintya Ferreira (UFF), o projeto *Cinemas em confronto* surgiu com o intuito de elaborar uma enciclopédia de curtas e médias-metragens que se posicionaram em contrariedade à ditadura militar brasileira. A partir de uma rede colaborativa, formada por pesquisadores e pesquisadoras de várias regiões do país, o projeto busca reunir um conjunto expressivo de verbetes em torno de filmes que entre as décadas de 1960 e 1980 propuseram críticas ao autoritarismo no poder. Procurando suprir lacunas existentes nos estudos de cinema brasileiro, pretende-se construir uma enciclopédia que desloque o não canônico para o centro dos debates, evidenciando a força política e estética de curtas e médias-metragens que responderam de modo mais assertivo aos desmandos do regime repressivo. Uma cartografia inédita, de viés panorâmico, capaz de materializar a insubmissão de um formato fílmico até hoje marginalizado do conhecimento histórico. Dando continuidade à publicação de seus resultados, o projeto *Cinemas em confronto* oferece ao leitor a segunda parte de sua enciclopédia, dedicada a obras realizadas no período de 1969 a 1972.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema e história; ditadura militar brasileira; enciclopédia de filmes; história do cinema brasileiro; curtas e médias-metragens.

**ABSTRACT** Coordinated by Reinaldo Cardenuto (UFF), Patrícia Machado (PUC-RJ) and Cintya Ferreira (UFF), the *Cinemas em confronto* project was born with the aim of creating an encyclopedia of short and medium-length films that took a stand against the Brazilian military dictatorship. Through a collaborative network of researchers from all over the country, the project seeks to bring together a significant number of entries on films that, between the 1960s and 1980s, criticized the authoritarianism in power. Seeking to fill gaps in Brazilian cinema studies, the aim is to create an encyclopedia that moves the non-canonical to the center of debate, highlighting the political and aesthetic strength of short and medium-length films that responded more assertively to the repressive regime's excesses. An unprecedented cartography, with a panoramic perspective, capable of presenting the insubmission of a film format that has been marginalized from historical knowledge until now. Continuing the publication of its results, the project *Cinemas em confronto* offers the reader the second part of its encyclopedia, dedicated to films made between 1969 and 1972.

**KEYWORDS** Cinema and History; Brazilian military dictatorship; encyclopedia of films; History of Brazilian cinema; short and medium-length films.

Nos últimos meses, no âmbito do projeto *Cinemas em confronto*, foi realizado um criterioso mapeamento dos curtas e médias-metragens brasileiros que se colocaram, entre os anos de 1969 e 1972, em contrariedade à ditadura militar que então ocupava o poder. Dando prosseguimento às pesquisas iniciadas em 2024, os coordenadores do projeto conseguiram localizar e visionar cerca de 40 filmes que, a despeito da crescente violência autoritária, demarcaram múltiplas tensões em relação ao conservadorismo moral e político vigente no país. Nos anos mais agressivos da ditadura, em meio às intensas perseguições contra o campo artístico de oposição, a cinematografia de curta e média-metragem transformou-se em um lugar de luta e de sobrevivência das inquietações. Neste conjunto de obras, as contradições do período foram intensamente escancaradas. Entre as críticas aos princípios conservadores e à modernização autoritária do regime militar, entre o anseio de liberdade e os lamentos por uma juventude em estado de sítio, os filmes colocaram em cena as angústias de um Brasil que enfrentava os efeitos perversos do recém-decretado Ato Institucional nº 5.

Dos cerca de 40 filmes localizados, os coordenadores do projeto escolheram dez para compor a segunda parte da *Enciclopédia Cinemas em confronto: curtas e médias-metragens em resposta à ditadura militar brasileira*. Seguindo o caminho editorial previamente definido, cujo eixo estruturante é privilegiar obras que propuseram tensões mais assertivas em relação ao regime no poder, foram selecionados dez filmes capazes de evidenciar as dimensões heterogêneas dos curtas e médias-metragens produzidos nos anos de 1969 a 1972. Ainda que conscientes da inviabilidade de acesso a alguns títulos cujas cópias não foram encontradas, a coordenação do projeto procurou agrupar um conjunto de obras que materialize não apenas a pluralidade dos temas históricos, mas também a crescente presença de mulheres realizadoras no campo cinematográfico do período. Para além disso, na medida do possível, seguiu-se com o esforço de contemplar uma diversificação dos locais de origem das películas, não se restringindo à seleção de produções realizadas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

O que o leitor tem em mãos, portanto, são os dez verbetes que compõem a segunda parte da *Enciclopédia Cinemas em confronto: curtas e médias-metragens em resposta à ditadura militar brasileira*. Junto aos textos anteriormente publicados na última edição da revista *A Barca*, o projeto alcança neste momento um total de 21 verbetes, preparando-se para seguir adiante com a escrita de uma história não canônica do cinema brasileiro. A essa altura das pesquisas, inclusive, torna-se possível anunciar um dos objetivos futuros do nosso trabalho: daqui a alguns anos, os textos disponíveis na revista *A Barca*, somados a verbetes inéditos de filmes produzidos entre 1964 e 1985, irão integrar um livro enciclopédico de amplo mapeamento dos curtas e médias-metragens que se posicionaram em contrariedade à ditadura. O percurso do projeto ainda está longe de terminar, mas seria

impossível dar qualquer novo passo sem os autores e as autoras que têm aceitado o desafio de escrever conteúdos inéditos para a enciclopédia. A vocês e aos editores d'A *Barca*, agradecemos publicamente pela parceria em desenvolvimento.

Desejamos a todos uma excelente leitura!<sup>1</sup>

1. A seleção dos filmes contou com financiamento da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), Processo SEI 260003/000707/2023.



## SUMÁRIO DOS VERBETES

### **Contestação** (José Silvério Trevisan, 1969)

Cintya Ferreira ..... 226

### **Indústria** (Ana Carolina, 1969)

Ana Maria Veiga ..... 229

### **Manhã cinzenta** (Olney São Paulo, 1969)

Fernando Seliprandy ..... 232

### **Solo** (Rosa Maria Antuña, 1969)

Juliana Gusman ..... 234

### **Southern Contest Myth** (Djalma Limongi Batista, 1969)

João Luiz Vieira ..... 237

### **Lacrimosa** (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1970)

Glaura Cardoso Vale ..... 241

### **A hora do diabo** (Carlos Augusto Calil, 1971)

Luís Alberto Rocha Melo ..... 244

**Congo** (Arthur Omar, 1972)

Marcelo R. S. Ribeiro \_\_\_\_\_ 246

**Transamazônica, 12 Depoimentos** (Mario Kuperman, 1972)

Mariana Lucas \_\_\_\_\_ 249

**A Via Crucis** (Nelson Machado dos Santos e Deborah Cardoso Duarte, 1972)

Sissi Valente \_\_\_\_\_ 252

## CONTESTAÇÃO (José Silvério Trevisan, 1969)

Cintya Ferreira<sup>2</sup>



Em 1967, no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (TUCA), estreou a peça *O&A*, escrita por Roberto Freire e dirigida por Silnei Siqueira. A encenação não continha diálogos, apenas as vogais “O” e “A”. Um grupo de atores, representante de princípios conservadores, se expressava por meio do “O”, enquanto o outro, porta-voz dos anseios de mudança da juventude, utilizava a vogal “A”. A contraposição entre um som fechado e outro aberto buscava construir uma dicotomia entre o velho e o novo.

Para anteceder a peça de Roberto Freire, João Silvério Trevisan seria convidado a realizar um curta-metragem que funcionasse como uma espécie de introdução

à montagem teatral. Assim, dirige o seu primeiro filme, *O&A*, composto por registros de lutas estudantis em diferentes países: “Pesquisei cenas de brigas entre polícia e estudantes no mundo inteiro — me lembro que tinha no Japão, na Indonésia, nos EUA, na França” (Carneiro, 2009). Trevisan utilizou músicas da MPB para conferir à obra um tom irônico, já que a gênese simplista da oposição proposta pela peça não o agradava.

Dois anos depois, o diretor decidiu remontar o material de *O&A*, incorporando novas imagens. A partir desse processo nasceria *Contestação*, curta-metragem de 1969, dirigido por João Silvério Trevisan. Construído a partir da justaposição de vídeos, fotografias, periódicos e cartelas, o filme abandona o tom irônico do anterior e adota uma postura explícita de militância de guerrilha em torno das lutas políticas da década. As referências atravessam o Maio de 68 na França, a Guerra do Vietnã, o Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos e as ditaduras da Indonésia e do Brasil. Misturam-se a elas cenas de origem indefinida: protestos, brutalidade policial, prisões. O filme se insere na esteira de obras como *Now* (1965), de Santiago Álvarez, e *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino. Nos três casos, a montagem de materiais heterogêneos não apenas explicita as condições de opressão, mas também convoca à ação.

Uma das sequências mais impactantes de *Contestação* mostra um homem asiático amarrado a um pedaço de madeira e executado por três militares, enquanto outro

2. Mestra pelo PPGCine-UFF com a dissertação *Filho da Lua: Zózimo Bulbul e as aproximações entre Compasso de Espera e Alma no Olho*, seu estudo engloba cinema, história e dinâmicas raciais. Trabalha no campo de “cinema e educação” e integra o Laboratório Kumã. E-mail: cintyaferreira@id.uff.br

corre para filmar o acontecimento. A presença do fotógrafo confere à cena uma camada de inquietação: é um registro da violência e, ao mesmo tempo, um questionamento sobre quem a documenta. Assim como nas demais imagens do filme, não há clareza sobre o posicionamento político dos responsáveis pelos registros; contudo, a montagem de Trevisan as reinscreve em uma perspectiva de aliança entre os oprimidos. A crueldade dos regimes autoritários e imperialistas emerge com nitidez, assim como a resistência de diferentes setores das populações. O que se destaca, ao fim, é a reivindicação do direito de agir, gesto que atravessa o curta como forma de existência e de enfrentamento.

*Contestação* trama uma coreografia de luta. Dar as mãos, formar uma barreira de corpos diante do avanço da polícia, sentar juntos no chão, não se mover, ser atingido por jatos d'água, sangrar. Correr, lançar o que se tem à mão, ser preso, saber se desvencilhar da coerção. Exigir o fim do racismo, do imperialismo, da ditadura. Em todos os países, pessoas protestam e correm; seus corpos se encontram no cinema. É a internacionalização da luta, pelas imagens.

Nessa coreografia, que faz da repetição — da opressão e da luta — o seu movimento central, um momento se destaca. O então primeiro-ministro do Congo, Patrice Lumumba, é preso pelas tropas golpistas de Mobutu. Os homens o arrastam, puxam-lhe o cabelo. A montagem aproxima essa cena emblemática da derrota revolucionária do Congo a uma outra: um homem branco,

preso por policiais, tem o cabelo puxado. Não se sabe em que país estão, mas o gesto de violência é o mesmo. É esse gesto simples, brutal e reiterado que o filme utiliza para unir o líder congolês ao homem anônimo.

Há uma política de alianças que não se restringe às fronteiras geográficas, nem se submete às grandes figuras da história. Uma das cartelas indica tratar-se de um “filme de autoria anônima”, escolha que serviu para resguardar Trevisan no contexto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), como ele escreve na descrição de seu filme na internet: “Fiz este curta-metragem de modo clandestino em 1969, no padrão de um cinema de guerrilha. Portanto, anônimo”.<sup>3</sup> É possível também interpretar que a retirada da autoria condiz com o tema e a estética do filme: a dissolução do indivíduo em favor da coletividade.

O curta-metragem *Contestação* cria uma agitação capaz de atravessar fronteiras, contudo, não obteve circulação em sua época. Trevisan levou o curta-metragem para a Alemanha e não retornou ao Brasil com o material. A pesquisadora Patrícia Machado reconstituiu a trajetória da cópia, que foi entregue por Trevisan a um trabalhador do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) e, presumivelmente, “saiu de Cuba para os arquivos do ISKRA” (Machado, 2016, p. 112).

Finalmente visto após décadas de ocultamento, *Contestação* preserva a força de seu gesto político e estético: uma aliança entre diferentes lutas, unidas pelo

3. Conforme pode ser conferido em: <https://x.gd/XfmmP>. Acesso em: novembro de 2025.

cinema e pelo desejo comum de resistir. A insurgência que o filme convoca permanece na trajetória de João Silvério Trevisan. Em 2018, ao escrever sobre a história LGBT no Brasil, o diretor e escritor afirma: “a opressão que tenta sufocar nosso desejo, ela mesma será o motor da nossa luz e da nossa dança de vaga-lumes na noite” (Trevisan, 2018, p. 577). Em sintonia com o curta-metragem, a luta reaparece em forma de coreografia, convocando corpos à resistência.

#### REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Gabriel. “Entrevista com João Silvério Trevisan”. *Revista Zingul*, São Paulo, n. 37, ago. 2009.
- MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2016.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.



## INDÚSTRIA (Ana Carolina, 1969)

Ana Maria Veiga<sup>4</sup>



*Indústria* (1969) é o segundo curta-metragem autoral de Ana Carolina Teixeira Soares, então conhecida apenas como Ana Carolina.<sup>5</sup> Na obra, a cineasta já sinaliza uma linguagem específica que adota ao estabelecer sua crítica à ditadura militar, e que vemos se intensificar no final da década de 1970, a partir do seu primeiro longa-metragem de ficção, *Mar de Rosas* (1977). Figura de linguagem frequentemente utilizada pela diretora, a ironia conta sempre com a codificação compartilhada com o público espectador, pronto a encontrar uma crítica sutil nos entremeios de uma narrativa que bem articula texto, imagem e som.

Na primeira cena do curta, uma galinha cisca no quintal, enquanto a voz *over* questiona sobre como fazer

essa criação dar mais lucro. A galinha não estaria aumentando sua quantidade de ovos postos, nem crescendo mais rapidamente para dar lucro ao incipiente industrial. O contexto do final dos anos 1960 parece distante da produção contemporânea das grandes granjas e abatedouros, com aves que atingem prematuramente seu ciclo, à base de hormonização. Não escapa ao público atento um paralelo com a falácia governista do “milagre econômico” (que marca o drástico agravamento da dívida externa brasileira, devido aos empréstimos estrangeiros que fomentaram esse suposto desenvolvimentismo), um elemento que serviria para abafar a violência da ditadura militar no momento imediato ao Ato Institucional nº 5 (AI-5), com todos os seus efeitos nefastos sobre a sociedade.

A esse contexto, o filme responde com uma crítica à “lógica do capital”. A *mise-en-scène* enfatiza a trilha sonora nas cenas repletas de faixas e placas em movimento constante: “Indústria compra técnica” / “Técnica compra indústria?”. No início, as imagens são colocadas em preto e branco; uma cartela mostra apenas uma vírgula e, de repente, um mundo hipercolorido se abre, com as faixas e a música, em uma possível citação ao movimento hippie. No final da sequência, a frase “Lógica do Capital” vira “Capital Lógica”, a matriz daquilo que o áudio anuncia como “analfomegabetismo”. Mediante o apelo ao tecnológico, o esboço de uma estátua da liberdade é carregado, junto ao slogan “*On democracy we trust*”. A canção original provoca e questiona.

4. Professora do Departamento de História da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É autora da obra *Cineastas brasileiros em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades* (2022), diretora do documentário *Guardiões de saberes ancestrais* (2025) e do webdoc *Fala Sertaneja* (2022), disponíveis em: [www.aprojetah.com](http://www.aprojetah.com). E-mail: [anaveigaufpb@gmail.com](mailto:anaveigaufpb@gmail.com)

5. Seu primeiro curta-metragem foi *Lavra Dor* (1968), ambos resultantes da profícua parceria com Paulo Rufino.

A banda sonora é um elemento de densidade nos filmes de Ana Carolina, atuando como uma crítica ácida, embora incidental, sobre a ditadura militar. Ainda nos primeiros minutos de *Indústria*, a atenção é chamada pelo ruído de um vidro sendo quebrado, justamente quando a narração informa: “Aí mudou o governo”. Ao som dessa ruptura, uma voz feminina é ouvida: “Ah, desculpe!” — ou seja, oficialmente, nunca é sobre a ditadura. A ambiguidade semântica possibilita a crítica.

Os áudios são picotados, obviamente no intuito de confundir a censura, visando passar essa mensagem de resistência. “Deus é quem decide a minha sorte, até mil novecentos e...” / “Aos domingos, sair com a família, beber um chope, comer uma pizza. É o que se chama gozar a vida” — ações que traduzem o prazer e o cotidiano da família média brasileira, que nem sequer viu a ditadura acontecer.

É possível em *Indústria* fazer uma identificação de experiências sonoras que passam a ser usadas em abundância nas longas-metragens da diretora. Em *Das tripas coração* (1982), Ana Carolina coloca nas músicas boa parte da sua crítica; isso aparece, por exemplo, quando um interventor (o ator Antônio Fagundes) vai fechar o colégio em que a trama tem lugar. No momento em que vai ao banheiro, ele assovia o *Hino Nacional* brasileiro. De fora da porta, ouvimos apenas a melodia e a urina caindo no vaso sanitário, em alto e bom som. Em outra cena dramática da

mesma película, as diretoras do colégio ensaiam ao piano as músicas que seriam tocadas na solenidade de encerramento das atividades da escola. Uma delas sugere o *Hino da Independência*, cantarolando... “Já podeis da Pátria, filhos...”. A sequência da letra: “... ver contente a mãe gentil” não pode ser ouvida, pois a pianista interrompe bruscamente, fechando o piano num estrondo: “Isso eu não toco!”. Diante da pergunta e dos olhos inquisidores da diretora mais velha (a atriz Nair Bello), “E por que não toca?”, ela responde simplesmente: “Porque esqueci a partitura”. “Ah, esqueceu a partitura.” A diretora sorri.

Outro elemento do roteiro de *Indústria* é encontrado no já citado longa *Mar de rosas*. Alegoricamente, um grupo de palhaços entra em cena, tomando as ruas da cidade. No caso do longa, fazem barulho no centro de uma cidade do interior — um som estridente, que chega a incomodar os ouvidos. Já na parte final do curta-metragem, quatro palhaços, segurando placas, vêm andando pela avenida movimentada de uma grande cidade, possivelmente o Rio de Janeiro. Uma fila de carros trafega, tendo como fundo a música trágica e melancólica que encobre o áudio original dos instrumentos de sopro. Uma das placas anuncia: “Sapataria rápida Copacabana”, a outra: “Fabricação própria”. Ou seja, uma indústria artesanal e ainda popular entra em decadência.

É possível inferir que os palhaços encobrem, com suas fantasias, a desgraça do povo brasileiro sob o re-

gime ditatorial. Como contrapartida, um empresário eleva a voz, alinhada à matriz do capital estrangeiro e seus interesses: “Nós temos que compreender que os países industrializados [...] também queiram participar do progresso dos países em desenvolvimento. Eles não querem simplesmente vender tecnologia e não participar do desenvolvimento das empresas desse país. Querem estar dentro desse futuro mercado”. Insiste que isso acontece “sempre de acordo com as nossas regras”. Ao final desta fala, a cena de uma implosão vem contradizer sua narração.

Com argumento e roteiro assinados por Ana Carolina e Paulo Rufino, *Indústria* é um marco no início da carreira da cineasta, principalmente no que se refere à resistência à ditadura militar por meio do cinema, como veremos em vários de seus filmes, com destaque para a trilogia que aborda a então denominada “condição feminina” — *Mar de Rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986). Este último, embora extemporâneo ao período ditatorial, aborda e reforça todos os traumas deixados pelo governo militar em grande parte da população brasileira, ao menos naqueles e naquelas que estiveram alinhados à resistência. O cinema de Ana Carolina Teixeira Soares foi um importante veículo dessa expressão.

## REFERÊNCIAS

- HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.
- VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Curitiba: Appris, 2022.

## MANHÃ CINZENTA (Olney São Paulo, 1969)

Fernando Seliprandy<sup>6</sup>



Vive-se hoje o futuro de uma manhã cinzenta. Ou melhor, a atualidade se assemelha ao futuro imaginado em 1968-1969 no filme *Manhã cinzenta* (1969), dirigido por Olney São Paulo. É possível reconhecer no “agora” que se vive alguns elementos documentados e imaginados nesse média-metragem. A historicidade de *Manhã cinzenta* é potente no choque de temporalidades.

A trama vai se tecendo aos fiapos. Tomadas de protestos de rua. Uma jovem dança *rock and roll* diante de colegas em uma sala de aula. Um caminhão, equipado com uma espécie de baldaquino dourado na carroceria, atravessa monturos à beira-mar levando a jovem em traje de vestal sob a mira de uma espingarda. Mais

registros de manifestações, e agora o casal de atores se faz presente, ele encena um discurso. Vamos entendendo que a mobilização é a reação ao golpe de um tal Governo Provisório que assume o poder. Locuções radiofônicas e reportagens televisivas, além de jornais e fotografias, vão adicionando camadas factuais do estopim da agitação política. O casal de jovens estudantes é levado em um camburão, no qual escutam e retrucam reprimendas de soldados falando em nome da ordem. Em um vaivém de *flashbacks*, vemos os jovens antes do protesto, lendo, encontrando-se em bares, em um ônibus, concluindo que era preciso agir. O casal chega à prisão, ele é torturado, ambos são interrogados. Esses núcleos dramáticos vão reaparecendo ao longo do filme, embaralhando as temporalidades.

Começo, meio e fim não estão nesta ordem em *Manhã cinzenta*. Ainda assim, é possível destrinchar os fiapos para encontrar o sentido da trama. Jovens estudantes, com destaque para o casal não nomeado, decidem sair da apatia e agir diante de um golpe de Estado. Vão ao protesto e são presos. Na prisão, sofrem tortura e são interrogados pelos agentes do regime. No final, o golpe é bem-sucedido e a canalha vence, como diz a moça. Decisão, ação e repressão: a alegoria do filme testemunha os imperativos e os dilemas políticos do Brasil pós-1964.

A história por trás de *Manhã cinzenta* é igualmente interessante. Patrícia Machado (2024, p. 170-179) reconstitui a trajetória da obra a partir de pesquisa do-

6. Fernando Seliprandy é historiador e professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisa as ditaduras do Brasil e do Cone Sul a partir de fontes audiovisuais. Autor de *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* (Intermeios, 2015) e *Memória intergeracional: ditaduras, documentário, subjetividade* (A Quadro, 2025). E-mail: seliprandy@hotmail.com.

cumental e entrevistas. As imagens de protestos vistas são registros documentais rodados por José Carlos Avellar na esteira da mobilização estudantil de 1968. O ator e a atriz (Sonélio Costa e Janete Chermont) que interpretam o casal de estudantes atuam em meio aos protestos reais. *Manhã cinzenta* é também um registro da Sexta-Feira Sangrenta, protesto duramente reprimido pela ditadura em 21 de junho de 1968. Com o filme pronto, Olney São Paulo chegou a ser preso porque o título foi mencionado por um dos militantes na ação armada que sequestrou um avião e o redirecionou para Cuba, em 8 de outubro de 1969.

São muitas as marcas daquela atualidade no média-metragem. As já mencionadas imagens tomadas por Avellar nos protestos de 1968. As locuções radiofônicas (roteirizadas?) que atravessam o filme. Inserções e planos detalhe de páginas de jornais. É possível, por exemplo, identificar claramente a capa do *Correio da Manhã* de 20 de junho de 1968, véspera da Sexta-Feira Sangrenta, nas mãos de um dos personagens. A alegoria era um registro a quente dos fatos políticos do Brasil de 1968. A própria forma inquieta da montagem testemunha a efervescência cultural daquele momento. Olhando retrospectivamente, o experimento de *Manhã cinzenta* pode, sem dúvida, também ser visto como um documento histórico.

No entanto, a dinâmica das temporalidades não para por aí. Faltou dizer que *Manhã cinzenta* é uma ficção científica. O casal de estudantes é interrogado por um

robô, um “cérebro eletrônico” que grava as opiniões políticas dos jovens. Os soldados vestem uniformes com insígnias que sugerem um regime fascista. O filme estava ancorado naquele presente agitado e, ao mesmo tempo, imaginava um futuro distópico. Vale a pena inverter o vetor temporal na análise deste média-metragem. Se ele pode ser considerado um documento do passado, é possível também que atinja os espectadores de hoje pelo olhar que lançou para o futuro.

A atualidade é o futuro daquele passado. O que *Manhã cinzenta* tem a dizer sobre a chegada ao poder de governos fascistas no século XXI? E sobre os legados autoritários da Nova República brasileira? Qual é seu alerta acerca de “cérebros eletrônicos” a serviço do fascismo que nem mais precisam interrogar ninguém, pois todos lhe entregam seus dados pessoais voluntariamente? A carga histórica de *Manhã cinzenta* vem do lampejo desse encontro entre diferentes “agoras”, para evocar a célebre formulação benjaminiana.

#### REFERÊNCIAS

MACHADO, Patricia. *Cinema de arquivo: imagens e memória da ditadura militar*. Rio de Janeiro: Sagarana Editora, 2024.



**SOLO** (Rosa Maria Antuña, 1969)

Juliana Gusman<sup>7</sup>



Nos armários da cozinha de Rosa Maria Antuña havia algo mais valioso do que um jogo de porcelanas finas. Uma das primeiras mulheres a dirigir um filme em Minas Gerais, a ex-bibliotecária escondeu em uma lata, por mais de cinco décadas, o rolo de *Solo* (1969), seu segundo e derradeiro trabalho. O material foi resgatado em 2018 depois que Izabela Silva, estudante de cinema da PUC Minas, bateu à porta de Antuña para entrevistá-la, num esforço, então mais raro, de reconstituição da trajetória de nossas antecessoras ignotas. Depois de alguns encontros, Izabela descobriu não apenas a existência da cópia de *Solo* — perfeitamente preservada —, mas que o gesto duradouro e implacável de autocensura não havia sido catalisado, apenas, por

incidência direta da ditadura militar. Rosa engavetou segredos pelo constrangimento que lhe foi incutido por figurar, por um minuto e meio, a indomabilidade do desejo feminino.

Numa trajetória incomum para uma jovem nascida no final da década de 1930, Rosa ingressou, aos 25 anos, na Escola Superior de Cinema da Universidade Católica, fundada em 1962 pelo padre Edeimar Massote. O catolicismo cinéfilo do clérigo, junto aos ares revolucionários do Cinema Novo e à névoa obscurantista do golpe iminente, ajudou a forjar, entre os estudantes, uma atmosfera política e esteticamente combativa. De Glauber Rocha aos calouros deste curso pioneiro, era preciso transmitir uma “mensagem social”.

A representação crítica de tipos marginalizados conseguiu dar vazão a tais anseios. Rosa se inicia como atriz em *Morte Branca* (1968), de José Américo Ribeiro, interpretando uma prostituta que batia ponto no umbigo de Belo Horizonte, no Viaduto Santa Tereza. Já contaminada pela desobediência do Cinema Marginal, ela acena para a Janete Jane de Helena Ignez em *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), quebrando e engolindo um ovo, entre expedientes, no meio da rua. Impulsionada por José Américo, Rosa assumiria a direção, com este quê de rebeldia, logo depois.

À primeira vista, poderíamos supor que sua obra inaugural — batizada com o seu próprio nome, grafado em

7. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Professora Adjunta I da PUC Minas. Integra a equipe curatorial do FestCurtasBH, da CineOP e da Mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema. Coordenadora editorial do FestCurtasBH e da plataforma de crítica Sara y Rosa. E-mail: julianamrgusman@gmail.com.

latim e português — apresentaria uma narrativa subjetivada, aliançada às demandas de um feminino branco e abastado que, na beirada dos anos 1970, começava a se revoltar contra a imposição de domesticidades. *Rosae Rosa* (1968), na verdade, satiriza o bom-mocismo de sua personagem principal que, em meio aos cuidados com o jardim, se depara com a súplica de um morador de rua, fatigado após um périplo retratado pela diretora em planos alternados, dialéticos, à rotina da garota. Diante de um pedido de ajuda, ela diz não ter nada a oferecer. Porém, arranca uma de suas rosas e concede ao mendigo essa consoladora gentileza. O homem, confrontando a câmera e nossas presunções espectatoriais, come a flor. A diretora, por sua vez, devora as metáforas de si mesma para denunciar as urgências de um povo que tem fome e pouco tempo a perder.

Contudo, as questões femininas ainda lhe tocavam. *Solo*, gravado no píncaro da repressão — que provocou, inadvertidamente, uma explosão criativa entre a juventude inconformada com o fechamento da Escola de Cinema — é um pequeno ensaio visual sobre a solidão das mulheres, e sobre as possibilidades de aplacá-la com as próprias mãos. Nele — que foi exibido publicamente uma única vez, no Festival JB-Mesbla de 1969 — uma beata — interpretada por Irene, prostituta de São João Del Rey — faz suas rezas antes de dormir. Na sua cabeceira há, além de remédios, a figura de um Santo Antônio — que aparece, como em *Rosae Rosa*, em planos dialéticos intervalados com aqueles que mostram a tensão e o tesão crescente da protagonista.

A beata começa a se contorcer de prazer na cama, ritmada pela música extradiegética de Abgar Tirado — compositor mineiro ligado à Igreja Católica, em mais uma camada de elaboração de um microespaço profundamente religioso. À medida que ela amplia e alarga o alcance do seu toque, a estatueta do santo cresce como uma sombra censora e vigilante. Mais uma vez apostando na imprevisibilidade forjada pela montagem, Antuñia radicaliza sua força sintética: cedendo aos seus impulsos, a beata, incontida e atirada ao chão, alcança o santo. Transubstanciado em objeto fálico, ela o usa como extensão dos dedos. A câmera, então, se fecha em seu rosto e em seu gozo, que flui, contra as nossas expectativas, sem culpa — sentimento que, não obstante, acometeria a diretora.

Sua transgressão — comparada, por Massoti, à ousadia de um Bergman — foi reduzida pelos comentaristas masculinos à época.<sup>8</sup> *Solo*, taxado de cômico e iconoclasta, incompreendido ao fagulhar a energia libertária de um corpo que busca o pleno prazer, se tornou, para Antuñia, um filme-assombração. Por essa e outras contingências do destino, ela se afastou da realização cinematográfica, recusando, até hoje, a alcunha de artista.

Sob coordenação de Débora Butruce, *Solo* foi recuperado digitalmente no Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal do Fluminense (LUPA-UFF), em iniciativa ligada ao projeto do filme *Eu Não Sou Cineasta*, de Izabela Silva.<sup>9</sup>

8. Segundo depoimento de Rosa Maria Antuñia à Izabela Silva, figurado no curta-metragem *Uma rosa é uma rosa* (2020), sem data de lançamento.

9. O documentário, em fase de desenvolvimento, é uma coprodução entre as produtoras Abre Caminho Filmes (Brasil), DGT Filmes (Brasil) e Escarlata Estúdio (Espanha). O projeto conta com recursos da Lei Paulo Gustavo e do Edital BH Nas Telas, além de ser um dos filmes impulsionados pelo *Laboratorio de Acompañamiento Editorial de Documentales de Creación* da Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona.

Ainda assim, Rosa mantém-se firme não apenas na rejeição das honras de seu antigo e breve ofício, como na decisão de mantê-lo recluso até a sua morte.<sup>10</sup>

10. No entanto, há uma única exceção. Rosa permitiu a exibição pública do filme em março de 2024, no Festival Punto de Vista, em Pamplona, na Espanha. A exibição foi articulada por Izabela Silva.

## REFERÊNCIAS

MULHERES no Cinema Brasileiro. [Entrevista com] Rosa Maria Antuña Martins. Mulheres no cinema Brasileiro, abr. 2013. Disponível em: <https://x.gd/PBle8S>. Acesso em: 16 de outubro de 2025.

SILVA, Izabela. "O cinema é uma rosa". Sara y rosa, jan. 2025. Disponível em: <https://x.gd/82Spc>. Acesso em: 14 de agosto de 2025.

**SOUTHERN CONTEST MYTH** (Djalma Limongi Batista, 1969)

João Luiz Vieira<sup>11</sup>



Djalma Limongi Batista (1947-2023) foi um cineasta amazonense, também fotógrafo, roteirista, professor e diretor teatral, natural de Manaus, com iniciação na cinefilia motivada pelo movimento cineclubista manauara. O interesse pelo cinema o levou a frequentar dois pioneiros cursos universitários de cinema no Brasil: primeiro na Universidade de Brasília (UnB), onde foi aluno de, entre outros, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Lucila e Jean-Claude Bernardet. Com o fechamento desse curso pela ditadura militar no final de 1965, mudou-se para São Paulo e fez parte da primeira turma do Curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde, entre 1968 e 1972, realizou seus primeiros curtas-me-

tragens. O primeiro, também considerado o registro pioneiro da produção cinematográfica da ECA, *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora* (1968) foi o vencedor do Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/Mesbla de 1968, onde saiu consagrado com os prêmios de Melhor Filme, Direção, Roteiro e Montagem. *O mito da competição do sul* é o seu segundo curta.

Simultânea a uma narração em primeira pessoa e em tom confessional substituindo créditos de abertura, o curta de Djalma Limongi Batista, antes de anunciar o seu título *Southern Contest Myth*, assim mesmo, em inglês, apresenta os nomes das lentes que serão utilizadas na realização: objetiva normal, grande angular, tele com imagens de três círculos vermelhos de tamanhos diferentes. A trilha sonora embaralha outras vozes à música e a primeira imagem fotográfica que surge é a da câmera que registra o filme, descrita de forma direta e didática por uma voz feminina: "esta é uma câmera Paillard Bolex, 16mm, com 3 objetivas, uma normal, outra grande angular e uma tele com velocidades variadas e corda para duração de 30 segundos, chassi de 100 pés, visão com correção de paralax", seguida de uma cartela com a indagação EXISTE?, reiterada por outra cartela que isola apenas o provocativo sinal de interrogação, colocando o espectador diante de um filme que está em processo de realização. O procedimento ecoa a reflexividade em voga nos chamados cinemas novos dos anos 1960, como em *O desprezo*, de Godard (1963), onde os créditos são falados em voz *off*, enquanto uma câmera 35mm montada em um trilho avança em direção ao espectador. Em

11. João Luiz Vieira é doutor em *Cinema Studies* pela New York University e professor vinculado ao PPGCine-UFF. É autor de inúmeros artigos, ensaios e livros publicados no Brasil e no exterior, como *Cinema Novo and beyond* (MoMA, 1998), *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi* (2004) e *Rio: 450 anos de cinema* (2016). E-mail: urbanosantos5@gmail.com.

*Southern Contest Myth*, uma voz masculina logo se destaca na trilha sonora e aponta paradoxos da percepção sobre a imagem de um canto de uma sala com parte do chão e duas paredes em ângulo reto. Como uma antiga projeção de slides, do nada surge o rapaz 1 (Eduardo Nogueira), sentado no chão, sem camisa e vestindo uma calça vermelha, cortando as unhas do pé direito, câmera baixa. A artificialidade da encenação reitera o processo de filmagem com vozes em *off* que parecem pedir um rumo à narrativa ao chamarem o ator e o diretor, deixando uma questão no ar... "quem é que está usando aí?" Ao chamamento do diretor, entra em cena o rapaz 2 (Djalma Batista), primeiro pelas pernas, descalço, calça preta, cruzando o quadro da esquerda para a direita, saindo brevemente de quadro e reentrando ao sentar no chão. Ele também se encosta na outra parede e corta as unhas da mão esquerda.

O que vem a seguir ganha força na trilha sonora com questionamentos comuns a jovens estudantes de cinema sobre o futuro incerto, ao mesmo tempo em que ironiza aquela própria encenação sem rumo. "Não sabe nada... pra que entrou numa faculdade? Pra que? Só pra aprender o que está fora dela? E depois?" Algumas sugestões de futuro são apresentadas entre as duas personagens, em assincronia, como a famosa agência de publicidade Thompson, a editora Abril, a Embrafilme.

A descrição dos primeiros dois minutos do curta sinaliza uma sequência descontínua que embaralha formas

gráficas circulares e vermelhas, sons verbais, música, cartelas, fotografia, encenação filmada, tela escura, em proposital assincronia e autonomia. Daí para a frente, *Southern Contest Myth* desenvolve sua narrativa em blocos a partir de uma imagem *tableau* onde já se superpõem corporalmente as duas personagens motoras da narrativa, entrelaçadas pelas mãos, frente e fundo, figura e sombra, antecipando uma relação inescapavelmente unívoca, ao som de "País tropical" (1969), na voz de seu autor Jorge Ben. A familiaridade do ambiente universitário, que sustenta essa produção, facilita um certo nível de improvisação performática na encenação de situações absurdas beirando um surrealismo *science-fiction* em uma sala de aula sem professor e com estudantes universitários contaminados por apatia, interrompida por espasmos convulsivos individuais seguidos de ataques que vão deixando corpos sobre as carteiras. Um desses ataques é voltado especificamente para os olhos. Em destaque por *close-up*, o rosto de uma estudante com falsos olhos bem abertos e maquiados sobre pálpebras fechadas, imagem forte associada às tensões e ambiguidades entre interioridade e exterioridade. E também relacionando o olhar da câmera com a possibilidade de diferentes pontos de vista. Na trilha sonora, ainda no espaço da sala de aula, uma voz grita "CINEMA", e o efeito resposta vem do espaço tradicionalmente ocupado pela docência, mas agora protagonizado por jovens que respondem "LIVRE", duas vezes.

Esse clima de pesadelo e violência é substituído por outra sequência central do filme, sutilmente sugerida em cha-



ve onírica. Um plano geral com muito pouca iluminação deixa entrever um corpo deitado no chão enquanto outro corpo, ao fundo, de costas, aparece encostado em uma parede. Aos primeiros acordes de “Honk Tonk Women”, dos Rolling Stones (1969), o corpo deitado começa a acordar, enquanto, aos poucos, o corpo em pé, se abaixa lentamente. Um rápido efeito de cortina ilumina a cena e deslumbra o corpo nu do rapaz 1 (Eduardo Nogueira), enquanto o outro corpo, já completamente sentado, de costas, encontra-se com a cabeça abaixada sobre as pernas, dormindo. O rapaz 1 se levanta, o efeito cortina se fecha outra vez, apagando o fundo e, iluminada lateralmente, a performance se inicia em plano sequência ao ritmo dos Stones. Sobre a movimentação improvisada do corpo masculino, vozes se sobrepõem à música exclamando frases fragmentadas em estrutura poética “como um ébrio de vida, de violência e tristeza... mais vale um belo servido do que uma bela coisa e minha dor se agrava... meus olhos que não ligam o chão... a beleza vive... este mundo vivia em mim numa paisagem sem sol, sem céu, sem estrelas... ele não é consumido hoje... impossibilidade de ser amado... eu sou uma bola de fogo...”

Referência forte especialmente para jovens estudantes de cinema naquele período, o impacto e a força poético-política da linguagem inovadora de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, ecoa na sequência seguinte, onde o cinema volta a ser tematizado no cenário modernista de um prédio da USP. Um plano geral dessa construção mostra as duas personagens sentadas (uma na sombra, outra na luz) ouvindo o discurso de

um professor em uma plataforma mais alta, no centro dessa arquitetura. *A realidade objetiva... não importam mais os testemunhos pessoais. Você, sua pureza, seus conceitos metafísicos ultrapassados. Eu quero os critérios unívocos, científicos. A revolução da linguagem... cinema... utopia*, sendo a última parte do discurso sincronizada por um plano médio do suposto professor, de gravata, apontando diretamente para a câmera. A sequência termina com os dois rapazes acudados em uma escadaria, superpondo a fala confessional relacionada à personagem do rapaz 2, marcada pela desilusão e pelo medo. “O medo que eu sinto no Brasil e logo em seguida a esperança... mas o medo primeiro. Uma massa de gritos e medo subindo do meu ventre tentava forçar minha garganta e minha boca onde meus dentes selavam apertados e fortes. Não encontrando saída, tais gritos de medo furavam meu pescoço, que, de súbito, deixou correr [...] ultravioletas”. Palavras que trazem ressonâncias com o estado de exceção que se agravava no país ao final da década de 1960, com bastante ênfase, inclusive, na repressão ao movimento estudantil — este, por sua vez, também marcado pelos acontecimentos de maio de 1968 na França.

O curta de Djalma Batista espelha essa angústia e desespero, inseparáveis da busca de alguma saída pela beleza e amor. Encaminhando-se para essa busca final, outra belíssima sequência de espelhamento eu/outro confronta os dois jovens agora em *close-up*, rostos com maquiagem pesada, máscaras expressivas de onde escorrem lágrimas de sangue. Na trilha sonora, Caetano Veloso

embala uma troca de olhares sublinhada pela letra de “Saudosismo”, canção de 1968 que, além de sua explícita homenagem a João Gilberto e da nostalgia pós-carnaval, deixa um travo na garganta ao lembrar tempos mais felizes, trazendo conotações diretas com o endurecimento da ditadura militar no horizonte mais próximo. Como num diálogo de olhares, a poesia de Caetano é dividida em duas partes acompanhando planos simétricos que começam sobre o rosto do Djalma (“eu, você depois, quarta-feira de cinzas no país, e as notas dissonantes se integraram ao som dos imbecis”) e continuam, em um corte, sobre o rosto de Eduardo que abre os olhos como se estivesse acordando e “responde” (... “sim, você, nós dois, já temos um passado, meu amor, a bossa, a fossa, a nossa grande dor, como dois quadradões”). Notas dissonantes? Por quê? Vozes libertárias, de oposição?

Em fuga daquele cenário de estrutura opressiva, confluência claustrofóbica de linhas verticais e horizontais, os dois buscam a saída no exterior, reiterada por repetida encenação que altera a noção normal de tempo a partir de movimentação artificial de *efeito câmera lenta*. A montagem descontínua alterna, une e substitui um pelo outro, mais uma vez ao som de “Honk Tonk Women”, agora também em versão fragmentada. No carro, os dois começam a retirar a máscara/maquiagem, esfregando o rosto com as mãos. Aos poucos, essa “viagem” alterna imagens dos dois no carro com imagens rápidas de prédios, o rosto de uma moça, surfistas, marcas gráficas de final de negativo 16mm, imagens que vão ficando mais abstratas, visibilizando sua desmateria-

lização. A música termina e ouve-se apenas o próprio som da película sendo projetada, acompanhado de efeitos abstratos de “explosão”, sempre em tom vermelho, sanguíneo, como fluídos corporais. Essa decomposição das imagens que começa ainda dentro do carro, cobre fotogramas fixos dos dois personagens, pontilhando a tela branca de manchas vermelhas até a vermelhidão e o escurecimento total.

Rigorosamente experimental e ousado, *Southern Contest Myth* é um ótimo exemplo não só da liberdade criativa própria de seu autor em um período de vivência universitária, distante de futuras imposições profissionais de mercado. Aqui sobressai um desejo de cinema que expressa a busca da subjetividade autoral, um possível cinema experimental poético-político, mais interessado nas sensações possibilitadas por um outro tipo de linguagem audiovisual muito além do registro documental oferecido por uma câmera, independente de bitola.<sup>12</sup>

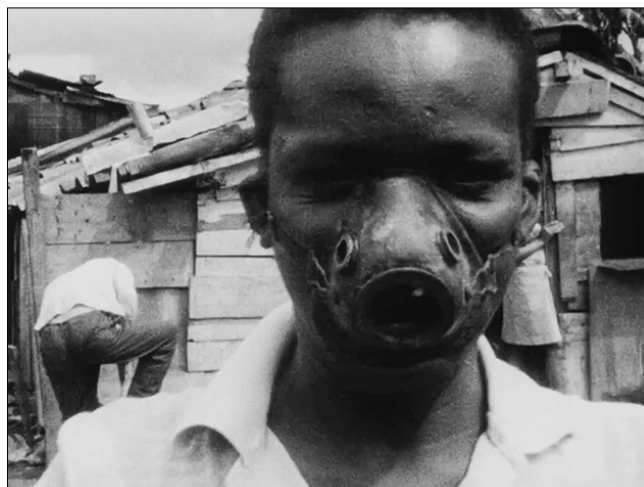
## REFERÊNCIAS

- INSTITUTO Itaú Cultural (ed.). “Djalma Limongi Batista”. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://x.gd/FTETG>. Acesso em: 27 de outubro de 2025.
- NADALE, Marcel. *Djalma Limongi Batista: livre pensador*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

12. O autor agradece a Edith Limongi Batista pelas informações prestadas e pela leitura atenta. E também a José Motta, pelo acesso à cópia digitalizada.

**LACRIMOSA** (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1970)

Glaura Cardoso Vale<sup>13</sup>



O curta-metragem *Lacrimosa*, de Aloysio Raulino e Luna Alkalay, foi rodado em dezembro de 1969, no mesmo ano em que Raulino participa do Festival Internacional de Cinema de Viña Del Mar, e finalizado em fevereiro de 1970. Essa foi, para Raulino, a primeira resposta organizada, dele como cineasta, à experiência que tivera no Chile pré-Allende. Segundo suas palavras, em Viña Del Mar ele teria sido exposto a uma experiência única com outros representantes de diversos países latino-americanos. Tendo assistido nesse festival ao documentário argentino *La hora de los hornos* (Octavio Getino e Fernando Solanas, 1968), destacou que: “não havia o menor medo de que a teoria estivesse a serviço da prática revolucionária. Uma nova teo-

ria serve a uma nova prática, era a época que se vivia” (Raulino, 1980, p. 58). A decisão de realizar *Lacrimosa* com Alkalay vem, portanto, desse entusiasmo por um cinema que propunha formas de se relacionar com as questões mais prementes, combinando os recursos tecnológicos disponíveis com a força e ousadia criativa que os movia naquele momento de ímpeto revolucionário. Ainda que sob o olhar vigilante da ditadura militar, ambos procuram, ao apostar no experimental, capturar as contradições de uma grande cidade como São Paulo e apresentar uma nova perspectiva para o documentário brasileiro, como observou Jean-Claude Bernardet (Canal Curta, 2014).

Filmado originalmente em 16mm, *Lacrimosa* se organiza formalmente em três movimentos: no primeiro, está contido um plano-sequência de aproximadamente cinco minutos no qual a câmera, posicionada dentro de um carro, registra o trecho de uma avenida recém-aberta; o segundo é composto por sequências realizadas dentro de uma favela, nas quais os moradores, sobretudo crianças, confrontam a câmera; o terceiro e último, ao colocar em tela o mapa do Brasil, sugere que o espectador transfira a percepção das mazelas deixadas pelo progresso na capital paulista para o conjunto da realidade brasileira. Na forma de fechamento de uma micro sinfonia, esse terceiro movimento reafirma a inscrição do curta como força e resistência no contexto latino-americano pelo duplo apelo à obra do poeta e músico chileno Angel Parra<sup>14</sup> — inscrição essa já sinalizada no início do filme pelo uso de excertos de um tan-

13. Produtora editorial e ensaísta. Professora visitante no Departamento de Linguagem e Tecnologia (DELTEC) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). E-mail: glauracardosovale@gmail.com

14. Respectivamente, “Paloma Pueblo” e “Quisiera Volverme Noche”, do álbum *Canciones De Amor Y Muerte*.

go e da canção popular “Caminito a Yavi”.<sup>15</sup> Em termos de estrutura, a insistente inscrição do curta no contexto da América Latina, obtida por meio do comentário musical e poético que situa as imagens silenciosas numa paisagem afetiva claramente identificável, é antes intensificada do que atenuada pelo contraste com o uso de excertos de música erudita europeia, extraídos do “Réquiem” de Mozart, a que o próprio título *Lacrimosa* faz alusão, encerrando o filme com um trecho de um concerto de Vivaldi. Somado às cartelas, os excertos musicais têm função narrativa e tornam-se aliados na construção dessa dicção experimental.

Segundo Alkalay (2024), *Lacrimosa* foi rodado numa tarde em que tinham “algum negativo, um fusca, uma câmera e a genialidade do Aloysio Raulino. Esse era o modelo de produção”. Essa descrição sugere um improviso que parece contrastar com o nível de elaboração intencional que encontramos no curta, não apenas formalmente, como vimos no parágrafo anterior, mas também de seu “conteúdo”. O percurso que traçam expõe a complexa relação entre o processo de expansão da capital paulista e aqueles que estão à margem e vivem dos rejeitos da cidade, respirando a fuligem das fábricas. Embora concentrando-se em um trecho que sabemos, extrafilmicamente, ser da Marginal Tietê, o curta expõe a longa história de ampliação da marginal que resultou em retificações, alterando o curso do rio, e remoções daqueles que viviam no seu entorno. Sabe-se que, a partir da década de 1950, o rio Tietê passou a receber o esgoto doméstico e industrial, o que poluiu

e contaminou suas águas. *Lacrimosa* expõe isso de maneira precisa: do carro, captura placas de fábricas ao longo do percurso; depois, de dentro da favela, a câmera mira uma paisagem inóspita, difusa, que apresenta um rio de águas turvas, espesso; mais didaticamente, quando informa na cartela o “cheiro insuportável” e, na sequência, um rapaz com uma máscara de gás encara a câmera.

Dos borrões provocados pelo *travelling* para a câmera que caminha na terra batida, a montagem faz a passagem para a favela “sem grandes transições”, sendo mais “uma justaposição” que, para Bernardet (2013), é um elemento de linguagem novo para a época. O ato de filmar é, assim, constitutivo do ato criativo. Bernardet afirma ainda que “a duração, até Raulino, era decorrente da informação contida no plano. A partir dele, o tempo passa a ser uma forma de relacionamento com a realidade filmada” (2013, p. 132). Conforme o pesquisador Jair Fonseca observou, em *Lacrimosa*, “a tristeza pela miséria e pelo momento opressivo da ditadura se acentua com o cinza da fotografia, pela paisagem desolada, num tempo chuvoso, que justifica o título do filme” (2013, p. 137). Embora o filme não esteja vinculado a uma reação direta ao recrudescimento da ditadura militar a partir de 1968, *Lacrimosa* passa a ser também um documento desse período, por uma espécie de afinidade eletiva com o espírito da época. No fora de campo, o recrudescimento da política do país. No campo da imagem, a câmera capta a placa do Centro Educacional mantido pelo Movimento das

15. Na tese *Inventários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema Latino-Americano*, Victor Guimarães menciona em nota que versos dessa canção “pertencem ao cancioneiro popular da província de Jujuy (na divisa com a Bolívia), de acordo com o inventário efetuado por Juan Alfonso Carrizo” (2019, p. 12). Por meio dessa pista, encontrei a versão “Caminito a Yavi” (1931), de Felipe Rivera y su Orquesta Típica Boliviana, com Maria F. Sivila e Faustino J. Ventura.

Organizações Voluntárias pela Promoção do Favelado (MOV), que indica a presença de ações interventivas aos problemas estruturais. *Lacrimosa* não deixa de testemunhar a história daqueles que persistiam nas margens de uma megalópole, registrando uma forma de vida que resultou do processo de migração no país e que fez do lixo o único meio de sobrevivência para muitos, como informa uma das cartelas do filme. A câmera de dentro da favela registra, no corpo a corpo, algo que se impõe ao ato de filmar: a subjetividade daqueles e daquelas que estavam entregues à própria sorte num contexto político que os desfavorecia.

## REFERÊNCIAS

- ALKALAY, Luna. *Mostra Luna Alkalay – Fantasias do Real*. São Paulo: Cinemateca brasileira, 2024. Disponível em: <https://x.gd/7m58q>. Acesso em: 10 de agosto de 2025.
- BERNARDET, Jean-Claude. "A discreta revolução de Aloysio Raulino". In. *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013, p. 130.
- "A VIDA é Curta! – Aloysio Raulino". Canal Curta!, out. 2014. (4:28 min). Disponível em: <https://x.gd/SuPOCF>. Acesso em: 10 de agosto de 2025.
- FONSECA, Jair. "Cinepoesia: a dança da música da luz". In. *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013, p. 133-140.
- RAULINO, Aloysio. "Entrevista: Aloysio Raulino". *Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista*, São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, v. 4, 1980, p. 55-62.





Um jovem (Ivan Setta) pega um trem na estação de Francisco Morato e desce na cidade de São Paulo. Em um parque de diversões vazio, encontra-se com a ex-namorada (Sônia Braga). Ambos guardam rancores e estão envolvidos com a luta armada. Ele quer desistir de tudo; ela ameaça denunciá-lo, publicando uma carta. Mesmo assim, ele parte. Pensa melhor e decide voltar ao parque de diversões. Entra no Palácio do Riso e, diante dos espelhos deformantes, vê a si mesmo como um monstro. É então que nota, caído no chão, o corpo inerte da jovem. Ele vasculha a bolsa e as roupas da moça e encontra a tal carta. Parte em disparada pela noite e é perseguido por um carro da polícia. Cercado, é surrado e preso pelos policiais.

Essa poderia ser uma das formas de resumir o enredo de *A hora do diabo*, curta-metragem em 16mm, preto e branco, escrito e dirigido por Carlos Augusto Calil na época em que ele era estudante de cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Contudo, esse resumo não nos permite enxergar um conjunto de elementos formais e de estratégias narrativas que singularizam este filme.

*A hora do diabo* não é de fácil apreensão. Tudo se passa em dois níveis — o da realidade diegética e o do plano mental do personagem principal, Ivan. Em pelo menos dois momentos, o filme parece suspender o tempo presente e mergulhar na representação da subjetividade e dos traumas de Ivan.

O primeiro desses momentos de suspensão ocorre logo depois que o vemos entrar no vagão do trem em Francisco Morato, após os créditos iniciais do filme. A câmera se aproxima das costas de Ivan. Um corte nos leva para o vagão de um outro trem, antigo e deserto, com assentos de madeira. Ivan está sentado, o olhar distante. Atrás dele, dois homens: um cego, de vasta cabeleira, chapéu de fazendeiro e bengala, e um jovem que aparenta ter a mesma idade que Ivan. O cego faz um monólogo teatral: “Não duvidei da vitória. Era eu, enorme! [...] Até que, nisso, alguém se riu de mim. Era um riso escondido, exato como o meu mesmo [...]. Me certifiquei de que isso era uma ideia falsa e eu ia denunciar um nome.” Quando o cego se dirige ao jovem, é de um paternalismo conformista: “Você tem paciência,

16. Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-UFJF). Cineasta e pesquisador, coordena, desde 2014, o Grupo de Pesquisa CNPq Historiografia Audiovisual. Dirigiu, entre outros trabalhos, o longa documental *O Cangaceiro da Moviola* (2022). É autor do livro *Alinor Azevedo e o cinema carioca* (2022), publicado pela Editora UFMG. E-mail: luisrochamelo@gmail.com.

meu filho. O mundo é seu, mas é demorado”. Por fim, assume um tom místico, em uma quase profecia do que ocorrerá com Ivan: “O diabo solto, atrás da luz, que persegue o mundo, no derradeiro.”

Toda essa cena é inteiramente diversa dos melancólicos planos iniciais de Ivan na estação de Francisco Morato, em que se ouve a balada de Rolling Stones, “No expectations” (“Take me to the station / and put me on a train / I’ve got no expectations / To pass through here again”). É como se o filme começasse pelo tom característico de um certo cinema jovem realizado na virada dos anos 1960-70 — aquele que se convencionou chamar de Cinema Marginal, muito afeito à incorporação da contracultura e dos signos da indústria cultural — e subitamente mergulhasse no tom sério e alegórico comum aos filmes do Cinema Novo, realizados no mesmo período, cuja encenação e diálogos cifrados buscavam escapar à censura e, ao mesmo tempo, refletir sobre o fracasso da esquerda após o golpe civil-militar e o Ato Institucional nº 5 (AI-5).

No entanto, *A hora do diabo* não se prende a nenhuma dessas duas vertentes. Nas sequências seguintes, que se passam nas ruas de São Paulo e no parque de diversões, as cenas vão oscilar entre o documental, o filme policial e o drama psicológico, numa mistura estilística que lembra de Geraldo Sarno a Astolfo Araújo. E é então que o segundo momento de suspensão da narrativa ocorre, quando Ivan observa, no Palácio do Riso, seu rosto deformado pelos espelhos e suas mãos, com dedos longos

demais, em uma passagem sombria que tanto ecoa as palavras do cego no trem (“Era eu, enorme!”), quanto faz lembrar a clássica autodescrição de Paulo Honório no livro *São Bernardo*: “Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes” (Ramos, 1973, p. 247).

O tom do filme parece então se definir: nem o elogio da curtição, nem o engajamento político, nem a franca adesão ao cinema de gênero. *A hora do diabo* situa-se em uma posição paradoxal e bem pouco confortável, que poderíamos tentar definir como a de um expressionismo irônico. Uma câmera fria e cortante observa à distância o *expressionismo dos personagens e do cenário*, jamais identificando-se com eles. Esse olhar irônico será melhor desenvolvido por Calil em seus filmes seguintes: não por acaso, documentários cujos personagens serão místicos e *naïves*, como o artista e sapateiro ucraniano Jakim Volanuck (*Simitério do Adão e Eva*, 1975), o pintor caipira José Antônio da Silva (*Quem não conhece o Silva?*, 1979), ou os modernistas de São Paulo, pela ótica de Blaise Cendrars (*Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars*, 1972).

#### REFERÊNCIAS

- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Martins, 1973.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

**CONGO** (Arthur Omar, 1972)

Marcelo R. S. Ribeiro<sup>17</sup>



*Congo* (1972), realizado por Arthur Omar em filme de 35mm preto e branco,<sup>18</sup> apresenta-se como “um filme em branco” (2’11”), com uso reduzido de registros visuais (24 planos filmados e 10 imagens de arquivo ou citações), recurso frequente a letreiros (confeccionados por Iso Milman, são 114 dos 148 planos) e uma montagem disjuntiva (assinada por Ricardo Miranda). Ao abordar os “*Autos dos Congos*” (0’31”), definidos como “teatro popular no Brasil” (0’28”), sem oferecer qualquer registro direto dessa manifestação cultural de matriz africana, Congo se concentra reflexivamente em mediações interpretativas que abordam a “Congada”.

Renunciando ao que aparece como uma ilusão de representação transparente, pelo documentarista, das “afrografias da memória” e da “oralitura” dos atos de fala e performances dos congadeiros, de que fala Leda Maria Martins (2021, p. 21), pode-se dizer que o filme confronta o problema das *autografias da memória* dos estudiosos da “Congada”, incluído aí o documentarista. Quando se constitui o outro como objeto de conhecimento (em vez de sujeito em um campo relacional), a alteridade permanece irrepresentável para o sujeito da enunciação (folclorista, intelectual, documentarista etc.). Resta a ele apenas confrontar a história sedimentada em seu próprio reflexo.

Em *Congo*, vemos o pátio da fazenda Conceição do Pinheiro, de 1880, mas ele permanece vazio. É visível, nos poucos planos filmados do filme, parte da arquitetura colonial e do interior da casa-grande (populado por retratos da branquitude) dessa fazenda de gado e café, situada em Duas Barras, no interior do Rio de Janeiro. Permanecem invisíveis, entretanto, as *afrografias* que expressam ritualmente um conjunto de conhecimentos sobre a história, dos quais o filme apenas insinua alguma aproximação. Restam alguns rastros mediados ou indiretos: palavras dispersas, recortes de fotografias, rostos e corpos que habitam os espaços mais ou menos arruinados da fazenda.

Arthur Omar de Noronha Squeff nasceu em Poços de Caldas, Minas Gerais, em 12 de março de 1948. Com formação em antropologia, é conhecido pelo itinerá-

17. Professor da Faculdade de Comunicação e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom-UFBA). Escreve no incinerrante.com e coordena o grupo (an)arqueologias do sensível (gas.ufba.br). E-mail: marcelorsr@ufba.br

18. O filme tem o código 015251 na base da Cinemateca Brasileira, que descreve o “material original” como “35mm, BP, 11min, 335m, Eastman, 1:1’37”. Disponível em: <https://x.gd/lbvvt>. Acesso em: 20 de agosto de 2025. Além de quaisquer cópias em película, Congo existe atualmente em uma versão telecinada em formato digital, cuja minutagem serve de referência para este verbete. Disponível em: <https://x.gd/J6wgf>. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

rio artístico multimidiático, que inclui filme, música, poesia, desenho, fotografia e vídeo. Em geral, sua obra é inseparável de suas reflexões críticas. Especificamente, *Congo* encontra eco em pelo menos dois textos de sua autoria: um manifesto ou ensaio programático mais próximo do filme, intitulado “O antidocumentário, provisoriamente” (Omar, 1978, 1997),<sup>19</sup> e uma breve reflexão tardia na seção “três palavras” da *Revista Trópico* (2005).

O anti-ilusionismo de *Congo*, que Silvio Da-Rin (2004) faz remontar a Dziga Vertov, decorre da recusa do “cinema documentário, aliado e aprendiz da ciência social”, que “nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação” (1978, p. 410; 1997, p. 189). Nesse sentido, a noção de “filme em branco” corresponde a uma denegação da imagem da “Congada”: “É um filme em branco porque, no lugar onde o filme tradicional mostra, ele censura, o vazio surge na tela, e as palavras conceptualizam uma imagem possível ou pretensa.” (1978, p. 409; 1997, p. 187). Referindo-se pontualmente e sem mais considerações ao projeto estético-político do “Kinoglaz” (“cine-olho”), como lemos em um dos letreiros (11’18”), *Congo* condensa, como um experimento inaugural, um projeto epistemológico reflexivo e desconstrutivo.

O filme responde a um interesse que, entre os anos 1950 e 1970, em diálogo direto ou indireto com movimentos como Tropicália e Cinema Novo, entre outros, o documentário brasileiro dedica à questão

nacional, à representação do povo e ao registro de tradições populares consideradas em risco de desaparecimento, sobretudo em decorrência das políticas desenvolvimentistas autoritárias implementadas pela ditadura militar (1964-1985). Nesse contexto, *Congo* questiona as hierarquias de classe e de raça pressupostas e afirmadas pelo que Jean-Claude Bernardet (2003) denominou “modelo sociológico”. Com efeito, se o adjetivo “branco” tem também uma dimensão racial, *Congo* é “um filme em branco” também porque questiona a branquitude do olhar dominante sobre a Congada.

Recusada a conversão da “Congada” em espetáculo, participar da ação também permanece impossível para o documentarista, que se reconhece declaradamente como “classe média urbana” (1978, p. 412; 1997, p. 193). O que suplementa o vazio da representação sonhada e da participação inviável são os excessos da *autografia* do sujeito da enunciação. É isso, talvez, que conduziu Bernardet (2003, p. 219) a situar o curta de Omar em meio a um conjunto de “filmes narcisistas”. Ao deslocar a atenção da esfera do representado (as *afrografias*, que permanecem fora de campo) para o trabalho de representação (as *autografias*, multiplicadas e disseminadas até o limite do narcisismo), *Congo* interroga a representação como “Mimesis” (11’59”) em pelo menos três níveis: a *mimesis* teatral e ritual popular conhecida como “Congada”; as “fontes” (2’02”) de Mário de Andrade, Arthur Ramos e Câmara Cascudo, compondo um cânone nacional que

19. Embora às vezes se diga que ensaio e filme são ambos de 1972, a primeira ocasião em que Omar publicou suas reflexões foi o artigo “O universo próprio do documentário filmado”, publicado nos Cadernos de Jornalismo e Comunicação, editados pelo *Jornal do Brasil* (1974). As páginas iniciais desse artigo (1974, p. 19-22) correspondem à primeira parte de “O antidocumentário, provisoriamente” (1978, p. 406-408; 1997, p. 180-186), enquanto suas páginas finais (p. 22-24) correspondem, com maior grau de alterações textuais, ao terceiro subtítulo, “O documentário cultural” (1978, p. 414-418; 1997, p. 197-203), dentro do item “Experimento Congo”, o qual não consta no primeiro artigo e se torna o cerne do ensaio.

descreve essa manifestação cultural; o filme como artefato mimético em desconstrução.

Ao compor o que Natalia Belasalma (Oliveira, 2020, p. 46) descreve como uma “estrutura paratática”, *Congo* recorre a uma profusão de letreiros fragmentários, que às vezes introduzem elementos narrativos da “Congada”, mas não compõem um discurso explicativo linear, nem são integralmente legíveis pelo espectador em seu fluxo intenso. Há várias dualidades empírico-analíticas ou teórico-conceituais, seja como somas (“sudaneses + bantus”, 0’48”; “carne + Razão”, 10’24”), contraposições (“marujos x mouros”, 3’11”) ou oposições binárias (“tese contra antítese”, 6’10”; “raiz contra crucifixo”, 6’16”), sem síntese dialética explícita. São também cruciais a leitura de citações canônicas pela voz de uma criança, Fernanda Bianchi, e as contraposições musicais elaboradas pela montagem disjuntiva (percussão sincopada contra melodias clássicas; dissonâncias jazzísticas + a canção revolucionária italiana “O cara moglie”).

A fragmentação multiplica as conexões a serem feitas pelo espectador, que deixa de ocupar uma posição passiva e se torna a instância possível para as sínteses dialéticas não realizadas pela obra. A voz infantil ironiza a identificação da voz *off* (sobretudo adulta e masculina) com um lugar de suposto saber. Os trechos de músicas ampliam a teia de associações oferecida ao espectador e multiplicam a polissemia do filme. Depois de “Kinoglaz”, que aparece em meio a

uma das citações na voz de Bianchi, *Congo* amplia seu arcabouço teórico, com o letreiro “antigas epopeias contra herói atual” (11’27”), que se refere à contraposição entre romance e epopeia (discutida por György Lukács). Em seguida, expande também sua teia intertextual, com a exibição de um fotograma do filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, sem que seja trivial interpretar o significado dessa citação.

Se as “afrografias da memória” que se manifestam na “Congada” são secundárias, as *autografias* de *Congo* permanecem opacas em seus sentidos polissêmicos e instáveis. Em 2005, finalmente, assumem para Arthur Omar um sentido subjetivo relacionado ao entendimento da palavra “Congo” como um “conceito secreto” que designa “um tempo anterior à origem”: “Congo é estar na nascente, com as fontes dispersas, antes de se fundirem para formar um rio. *Congo* é a vida dos elementos, o lugar onde os arquétipos estão separados e podem ter o sentido alterado”. Considerando sua trajetória, Omar pode escrever, enfim: “Abandonei totalmente essa vertente aberta pelo filme *Congo* e, de alguma forma, ele se tornou o meu próprio Congo.”

## REFERÊNCIAS

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

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

OLIVEIRA, Natalia Belasalma de. "Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980". *ARS*, São Paulo, v. 18, n. 38, abr. 2020, p. 43-77. Disponível em: <https://x.gd/1XRwG>. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

OMAR, Arthur. "O universo próprio do documentário filmado". *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, Rio de Janeiro, n. 46, jan.-fev. 1974, p. 19-24. Disponível em: <https://x.gd/ZySd1>. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

\_\_\_\_\_, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis (RJ), v. 72, n. 6, 1978, p. 405-418. Disponível em: <https://x.gd/zm9h7>. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

\_\_\_\_\_, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". *Cinemas: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 8, nov.-dez. 1997, p. 179-203.

\_\_\_\_\_, Arthur. "três palavras". *Revista Trópico*, 23 fev. 2005. Disponível em: <https://x.gd/53kFj>. Acesso em: 17 de agosto de 2025.

## TRANSAMAZÔNICA, 12 DEPOIMENTOS

(Mario Kuperman, 1972)

Mariana Lucas<sup>20</sup>



"Integrar para não entregar" — slogan amplamente difundido durante a ditadura militar brasileira — sintetiza, de modo tão revelador quanto trágico, o projeto de ocupação da Amazônia conduzido pelos militares. No decorrer dos anos 1970, a colonização do Norte foi estruturada sob uma épica autoritária e destrutiva: a guerra contra a floresta. Fotografias e filmagens aéreas da rodovia em construção — a estrada rasgando a mata "virgem" enquanto tratores derrubavam árvores monumentais — circularam amplamente em cinejornais, revistas e propagandas, povoando o imaginário de toda uma nação. Essas imagens não apenas ergueram um imaginário coletivo, como também

20. Professora da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Sua pesquisa atual é dedicada à análise do imaginário desenvolvimentista e da representação da Amazônia no cinema brasileiro durante a ditadura militar. E-mail: marianalucas89@gmail.com



instituíram uma nova paisagem: já não preenchida pela floresta, mas por estradas, pastos, gado, garimpos e monoculturas. Forjou-se, assim, uma geografia que produz pertencimento ao naturalizar a substituição da floresta intocada por um território convertido em *commodities*.

Analisar as imagens que edificaram a Transamazônica significa, portanto, compreender o próprio projeto em seus limites e contradições. Filmado no auge do chamado “milagre econômico” brasileiro — em meio às comemorações do sesquicentenário da Independência —, o documentário Transamazônica, *12 depoimentos* (1972), de Mario Kuperman, apresenta um esforço crítico não apenas de contestação ao modelo de ocupação do território amazônico, mas também às relações de trabalho dele decorrentes.

Ao longo de seus 11 minutos e 30 segundos de duração, muitas vozes se fazem ouvir. O próprio título antecipa o formato do filme: doze depoimentos que se encadeiam para compor um retrato múltiplo da rodovia em construção — operários, engenheiros, colonos e moradores das cidades cortadas pela estrada. No entanto, dentro dessa trama de vozes organizada por Kuperman, uma se destaca: a do narrador Geraldo Vieira, que assume a função de guia e fio condutor do relato.

É ele quem confere sentido material aos múltiplos depoimentos. As perguntas nunca são ouvidas; escutamos apenas as respostas. Os entrevistados falam de

suas trajetórias pessoais, das razões que os levaram a migrar para a região amazônica, do medo constante de contrair malária e do desejo de deixar um legado para os filhos — tornar-se proprietário de uma terra cultivada. Os depoimentos são intercalados pela voz do narrador, cuja imagem permanece ausente. Sua voz, gravada em estúdio, sem ruídos ambientais e obedecendo à norma culta, contrasta com a oralidade dos entrevistados e remete a um diálogo tardio com as tradições do modelo sociológico (Bernardet, 2003).

No entanto, o filme de Kuperman não se adequa completamente aos traços típicos do modelo sociológico: no documentário, não há a dissolução do indivíduo em uma estatística narrada pela voz do narrador. Ao contrário, Kuperman introduz inflexões de dúvida e ironia, questionando — e tensionando — a promessa de progresso reiterada nos depoimentos dos trabalhadores e revelando o descompasso entre o discurso oficial e as condições concretas de vida e trabalho na região. Não ocorre uma “limpeza do real”: os depoimentos não se transfiguram em mera ilustração do que a narração anuncia, mas constituem um espaço de adesamento da enunciação, em que o real e o discurso se friccionam em vez de se sobrepor.

Se, por um lado, essa escolha narrativa aproxima o filme de uma tradição do documentário social — ao potencializar, de maneira crítica, as vozes dos trabalhadores e colonos da Transamazônica —, por outro, a narração do locutor desmonta o discurso conserva-

dor em torno da épica da “guerra contra a floresta”. O significado dos “desafios” enfrentados na construção da rodovia deixa de operar como elemento da retórica ufanista e passa a revelar as contradições, as falhas de planejamento e a incompetência do Estado diante das condições concretas da região.

A título de exemplo, no quarto depoimento, concedido por um engenheiro, ouvimos a declaração: “Esta não é uma estrada de primeira classe — nem haveria tempo para construir uma assim. Os melhoramentos virão em uma etapa posterior. Nossa preocupação, agora, é simplesmente abrir a estrada”. Em seguida, o narrador complementa: “a seca nordestina de 1970 acelerou a abertura da via, que se pretendia concluir o mais rapidamente possível”. Não houve tempo sequer para elaborar um projeto detalhado; o próprio traçado era definido no local da construção, conforme o avanço das frentes de trabalho.

Essa dicotomia, construída a partir da justaposição entre a fala do engenheiro e a intervenção do narrador, desmonta a retórica épica associada à construção da Transamazônica. Ao invés de reforçar a imagem, recorrente nas propagandas da ditadura, de uma obra monumental conduzida por “pioneiros” determinados a desbravar a floresta, o filme evidencia a precariedade do processo: estradas abertas sem planejamento, decisões tomadas de maneira improvisada e condições de trabalho marcadas pela urgência e pela escassez de recursos.

Ao criar essas fissuras na própria estrutura narrativa, o filme de Kuperman desloca o eixo da retórica desenvolvimentista e expõe a fragilidade estrutural — tanto das condições de trabalho quanto do próprio projeto dos militares para a Amazônia. Mais do que um registro de um dos principais signos do desenvolvimentismo, o curta documenta as contradições da modernização conservadora. Ao tensionar o imaginário triunfalista do regime autoritário, o documentário Transamazônica, *12 depoimentos* evidencia como a promessa de progresso se sustentava em improvisações, omissões e na depredação simultânea do território e de seus habitantes.

## REFERÊNCIAS

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

SOUZA, César Martins; CORDEIRO, Janaína Martins. "Vozes da Transamazônica: memória e história dos anos Médici nos recônditos da Amazônia". In. DELLAMORE, Carolina; AMATO, Gabriel; BATISTA, Natália (orgs.). *A ditadura aconteceu aqui: a história oral e as memórias do regime militar brasileiro*. São Paulo: Letra e Voz, 2017, p. 85-105.

## A VIA CRUCIS

(Nelson Machado dos Santos e Deborah Cardoso Duarte, 1972)

Sissi Valente Pereira<sup>21</sup>



O filme *A Via Crucis* (1972), realizado em Florianópolis, no formato 16mm, em preto e branco, tem duração de apenas nove minutos e foi roteirizado, filmado e produzido por Nelson Machado dos Santos, estudante do curso de Sociologia, e Deborah Cardoso Duarte, estudante do curso de Medicina, ambos na Universidade Federal de Santa Catarina. Trata-se de um curta-metragem de narrativa hermética e fragmentada, cuja ênfase recai sobre a justaposição de planos que, ao se somarem, constroem um conjunto de significações subjetivas, seguindo o perfil da montagem intelectual de Sergei Eisenstein. O título e a estrutura remetem diretamente à tragédia bíblica da crucificação, mas sob

21. Sissi Valente Pereira é doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com pesquisas em Cinema Experimental e Cinema Marginal brasileiro. Em sua dissertação de mestrado, pesquisou curtas-metragens independentes produzidos no ambiente da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) entre as décadas de 1960 e 1970, dentre eles, o filme *A Via Crucis* (1972). Em sua tese de doutorado, refletiu sobre a marginalidade — nos âmbitos cultural, social e estético — que permeia a obra de Ozualdo Candeias. E-mail: valentesissi@gmail.com.

uma releitura crítica: o protagonista encena a via sacra como metáfora da crucificação do indivíduo moderno, no contexto da ditadura militar brasileira. Nos créditos iniciais já se anunciam as estações representadas — condenação, caminho da Cruz, queda, encontro, flagelação e morte.

A trilha sonora de Karlheinz Stockhausen, expoente da música dodecafônica, é elemento essencial da linguagem, cuja sonoridade evoca agitação e desconforto, reforçando a atmosfera de angústia e desorientação suscitada pela montagem, igualmente descontínua. Ao longo do filme, ambos os elementos — som e imagem — instauram uma sensação permanente de perturbação.

O filme se inicia com uma imagem panorâmica do centro de Florianópolis visto de um trapiche à beira-mar, seguida de uma rua movimentada, filmada em contraluz, recurso que obscurece as feições dos personagens e enfatiza a ausência de individualidade. Logo depois, o protagonista surge de costas, sendo apontado por diversas mãos, numa referência à ideia de condenação. Seus cabelos longos aproximam sua figura de Cristo, mas também evocam a juventude contracultural dos anos 1960 e 1970.

Em sequência, uma série de planos apresenta elementos de enclausuramento: um rato em uma jaula, crianças atrás de grades e passageiros vistos pelas janelas de um ônibus. Essa justaposição sugere a fragilidade e impotência dos indivíduos aprisionados pela vida

urbana e pela massificação social. Trata-se de uma montagem que, utilizando falsos *raccords*, rompe a continuidade narrativa para instaurar sentidos além da representação literal.

A seguir, operários em um canteiro de obras são enquadrados em planos recortados: pés descalços na lama, braços cavando, corpos fragmentados. Esses trabalhadores são representados como peças de uma engrenagem, sem rosto e sem identidade, reforçando a crítica ao trabalho alienado. O protagonista, por sua vez, caminha em direção à catedral metropolitana, mas vê a porta do local fechar-se diante de si, antes que consiga alcançá-la. Uma mulher, em paralelo, tenta abrir sem sucesso as portas de um prédio imponente, numa coreografia de desespero acentuada pelos movimentos bruscos da câmera. Ambos os personagens são deixados de fora dos espaços urbanos institucionalizados.

Apesar da inspiração bíblica, *A Via Crucis* não apresenta o protagonista como mártir cristão. Ele é um homem comum, submetido às imposições de um regime opressor. Como observa Nelson Machado, diretor do filme, ao se retirar a perspectiva cristã, a crucificação torna-se apenas morte, sem transcendência nem ressurreição. A tragédia do humano, nesse contexto, é finita: “o homem morreu e acabou-se mesmo”.

A narrativa segue apresentando a mulher, agora cabisbaixa e reduzida a um ponto no vazio da tela. Mais adiante, numa praia, espaço de aparente liberdade, a

mesma personagem ri e caminha de mãos dadas com o protagonista. Contudo, esse breve momento de leveza é interrompido pela chegada de homens engratados, enquadrados da cintura para baixo, que cortam os cabelos do protagonista e rasgam sua camisa. Ele é conduzido de volta à cidade — espaço opressor e palco da tortura.

A flagelação acontece em plena via pública, diante de uma população que observa com desdém a tortura imposta ao personagem: sua unha é arrancada e a angústia de seu rosto é contraposta aos olhares frios dos transeuntes, cujas faces são enquadradas em primeiro plano e intercaladas com o som de buzinas, apitos de fábrica e sirenes policiais. Finalmente, o protagonista aparece crucificado no asfalto, de braços abertos, vestindo apenas uma tanga branca. O filme encerra com a cidade retomando seu ritmo indiferente, como se nada tivesse acontecido.

A principal marca de *A Via Crucis* está em sua montagem descontínua, que prioriza o efeito plástico e simbólico das imagens sobre a linearidade narrativa. Portas que se fecham, personagens em contraluz, grades e janelas compõem a metáfora do aprisionamento e da exclusão social. O som, manipulado de acordo com o ritmo das imagens, produz ruídos disformes e desconforto, em oposição a qualquer ideia de harmonia.

A cidade de Florianópolis também é representada de modo peculiar. Embora apareça nos planos de aber-

tura e encerramento, sua função não é de cenário identificável, mas de metáfora da urbanidade moderna. O contraste entre prédios novos e edifícios tradicionais reforça o rompimento com a tradição e a crítica às instituições. Nesse sentido, a cidade se converte em espaço opressor, associada ao capitalismo e à repressão política da ditadura militar, contexto em que o curta-metragem foi produzido.

Assim, *A Via Crucis* se configura como uma obra alegórica e experimental, que retoma o imaginário bíblico para refletir sobre o sofrimento humano em meio à alienação do trabalho, à opressão social e à violência política. Com sua estética hermética, som perturbador e montagem fragmentada, o curta simboliza a crucificação do homem comum no asfalto da cidade moderna — uma tragédia sem redenção.

## REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Henrique Pereira. "O cinema de experimentação em Florianópolis nas décadas de 1960 e 1970: contrapontos à mercantilização da cultura local." In. CORSEUIL, Anelise Reich; LISBOA, Fátima Sebastiana; OLIVEIRA, Henrique Pereira; COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira (orgs.). *Cinema. Lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009, p. 237-261.

PEREIRA, Sissi Valente. *Inquietude e tragédia: o cinema experimental em Florianópolis (1968-1976)*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2012.

PIRES, José Henrique Nunes; DEPIZOLATTI, Norberto Verani; ARAUJO, Sandra Mara de. *O Cinema em Santa Catarina*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.



#### DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

#### CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

#### EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Marina Cavalcanti Tedesco

#### ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

#### DADOS EDITORIAIS

Publicado a convite da revista.



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.

