a_berca

revista do programa de pós-graduação em cinema e audiovisual da uff _ ISSN 2965-7822 _ v.4 _ n.1 _ 2026

contribuições

ÂNDREA SULZBACH
CINTYA FERREIRA
CIRO LUBLINER
DAVID OUBIÑA
EDEVARD PINTO FRANÇA JUNIOR
FELIPE LOPES
FERNANDO MORAIS DA COSTA
GABRIEL PHILIPPINI FERREIRA BORGES SILVA
LIA BAHIA
PATRÍCIA MACHADO
REINALDO CARDENUTO
RENATO GUIMARÃES FURTADO

PPGCINE UFF

a_barca

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

VOLUME IV N° 1 2026

ISSN 2965-7822

site da revista

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

NITERÓI RJ BRASIL

comissão editorial embarcada

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.

CAROLINA AMARAL Professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio e docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, Brasil.

DIEGO CHABALGOITY Professor do Departamento de Ciências Humanas e docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, Brasil.

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.

estagiárias (2025/2026)

ISADORA DE SOUSA ALEXANDRE (Letras, UNIRIO)

MARIA LUIZA PROA (Letras, UNIRIO)

revisão

EDYLENE SEVERIANO

projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

LUIZ GARCIA | Lugar Estúdio

foto de capa

JÚLIA MAFRA; ABDER PAZ: Cine Jangada
saiba mais sobre o Cine Jangada

nesta edição

conselho editorial

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

ANDRÉA C. SCANSANI Professora do curso de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, 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 Getulio Vargas (FGV), Brasil.

SUMÁRIO

EDITORIAL

A REVISTA - APRESENTAÇÃO **10**

MARINA CAVALCANTI TEDESCO

CAROLINA AMARAL

DIEGO CHABALGOITY

ENTREVISTA

DOIS FILMES ENTRE A REDEMOCRATIZAÇÃO: CONVERSA COM CACÁ DIEGUES **13**

RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS

TEMÁTICA LIVRE

PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E NOVOS OLHARES PARA O FSA: DISCURSOS E PRÁTICAS POLÍTICAS **31**

LIA BAHIA

FELIPE LOPES

MUITO PRAZER, NELSON CAVAQUINHO – UMA EPIFANIA DE RIO DE JANEIRO **51**

GABRIEL PHILIPPINI FERREIRA BORGES SILVA

VOZES E SILÊNCIOS ENTRE O CINEMA BRASILEIRO E BRITÂNICO CONTEMPORÂNEOS **77**

FERNANDO MORAIS DA COSTA

O ESTILO VISUAL DO FILME CÉSAR DEVE MORRER: UMA ANÁLISE
DO PROCESSO CRIATIVO FÍLMICO PAUTADA NA INTERTEXTUALIDADE **95**
ÂNDREA SULZBACH

A RECOMPOSIÇÃO EM *HOMEM COMUM*, DE CARLOS NADER **113**
CIRO LUBLINER

O 'CINEMA-LÁPIDE' EM *MEMÓRIA DE DEUS E O DIABO EM MONTE SANTO E COCOROBÓ* (1984):
AGNALDO 'SIRI' AZEVEDO, ENCENAÇÃO DA IMPOTÊNCIA E A CRISE DO NCL NOS ANOS 1980 **134**
EDEVARD PINTO FRANÇA JUNIOR

SERGEI EISENSTEIN E *¡QUÉ VIVA MÉXICO!*: O PENSAMENTO ARBORESCENTE **157**
DAVID OUBIÑA

MEDO E DELÍRIO NA REALIDADE: CONVERGÊNCIAS ENTRE O CINEMA DE MICHAEL MOORE E O JORNALISMO GONZO **174**
RENATO GUIMARÃES FURTADO

ESPECIAL

ENCICLOPÉDIA CINEMAS EM CONFRONTO — CURTAS E MÉDIAS-METRAGENS
EM RESPOSTA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA | PARTE 3: 1973-1976 **195**
ORGANIZAÇÃO E SELEÇÃO
REINALDO CARDENUTO
PATRÍCIA MACHADO
CINTYA FERREIRA

editorial

A BARCA

MARINA CAVALCANTI TEDESCO

CAROLINA AMARAL

DIEGO CHABALGOITY

Neste número de temática livre, *A Barca* publica principal, mas não exclusivamente, textos sobre cinema brasileiro com abordagens diversas, que privilegiam estéticas, políticas e poéticas, em suas interseções com o cinema latino-americano, a indústria hegemônica e o cinema de autor. Compõem a presente edição oito artigos, a terceira parte da "Enciclopédia Cinemas em Confronto — curtas e médias-metragens como resposta ao período da ditadura militar no Brasil" e uma entrevista que abre o número. Trata-se da entrevista com Cacá Diegues, feita por Rafael Eiras, que discute, em especial nos filmes *Quilombo* (1984) e *Um Trem para as Estrelas* (1987), a redemocratização, a representatividade negra e os desafios do cinema brasileiro nos anos 1980. Igualmente, abordando os desafios do audiovisual nacional, apresentamos "Perspectivas históricas e novos olhares para o FSA: discursos e práticas políticas", no qual Lia Bahia e Felipe Lopes recuperam, numa perspectiva histórica, o significado cultural e político do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e o modelo de industrialização que essa política pública ensejou no audiovisual brasileiro.

Em seguida, no artigo "Muito Prazer, Nelson Cavaquinho – Uma epifania de Rio de Janeiro", Gabriel Philippini Ferreira Borges Silva analisa a cena em que Nelson Cavaquinho toca seu violão e interage com os personagens do filme *Muito Prazer* (1979, David Neves). O autor mobiliza a abordagem proposta pela rede Teoria de Cineastas, tendo em conta a intermidialidade como método historiográfico para o estudo de números musicais a partir de pesquisas de Flávia Cesarino Costa. Há afinidades com "Vozes e silêncios entre o cinema brasileiro e britânico contemporâneos", artigo em que Fernando de Morais faz uma análise estética dos elementos sonoros no cinema contemporâneo, com ênfase em vozes e silêncios, partindo da lógica de que ambos trabalham juntos para construir narrativas.

Prosseguindo com análises intertextuais da construção fílmica, o texto de Ândrea Sulzbach, "O estilo visual do filme *César Deve Morrer*: uma análise do processo criativo fílmico pautada na intertextualidade", estuda a linguagem teatral presente em *César Deve Morrer* (Paolo e Vittorio Taviani, 2012) e verifica os elementos presentes no processo criativo do filme, que proporcionam um cinema de opacidade, concebido por meio da estrutura física e como ação/encenação. Já em "A recomposição em *Homem Comum*, de Carlos Nader", Ciro Lubliner investiga como o documentário *Homem Comum* (2015) opera a partir de uma série de recomposições, como o uso de cenas do filme *A Palavra* (Carl Theodor Dreyer, Dinamarca 1955), as reinvenções da entrevista/encontro, a relação com a pintura na composição cinematográfica de trípticos e a própria autorrecomposição do projeto inicial que resultou no documentário.

Ainda no campo do documentário, mas no contexto do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), em "O 'cinema-lápide' em *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* (1984): Agnaldo 'Siri' Azevedo, encenação da impotência e a crise do NCL nos anos 1980", Edevard Pinto França Junior toma o curta-metragem do documentarista baiano como uma resposta estética ao desencanto daquele período, identificando no filme um sintoma estético da crise continental do projeto utópico do NCL. Continuando na América Latina, David Oubiña retorna ao conhecido projeto inacabado de Sergei Eisenstein, *¡Qué Viva México!*, para avaliar que influências ele teve na configuração de sua poética audiovisual. O resultado é "Sergei Eisenstein e *¡Qué Viva México!*: o pensamento arborescente".

Por fim, o artigo "Medo e Delírio na Realidade: Convergências entre o cinema de Michael Moore e o Jornalismo Gonzo", de Renato Guimarães Furtado, compara as estratégias estilísticas e narrativas empregadas por Michael Moore aos pilares do Jornalismo Gonzo: imersão participativa, recusa à neutralidade e instrumentalização da ficção enquanto crítica política, complexificando as fronteiras (teoricamente) existentes entre documentário, jornalismo e ficção. E, encerrando o número, a terceira parte da "Enciclopédia Cinemas em Confronto", organizada por Reinaldo Cardenuto, Patrícia Machado e Cintya Ferreira, dedica-se ao período de 1973 a 1976, mapeando os curtas e médias-metragens que, de maneira explícita, se contrapuseram à ditadura militar.

Todas/es/os a bordo para as múltiplas travessias propostas pela diversidade estética e temática trazida este semestre por *A Barca*!

entrevista

DOIS FILMES ENTRE A REDEMOCRATIZAÇÃO:

CONVERSA COM CACÁ DIEGUES.

TWO FILMS BETWEEN DEMOCRATIZATION: A CONVERSATION WITH CACÁ DIEGUES

RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS[1]

1. Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense e professor da SME- RJ. E-mail: eiras.rafael@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8179-2606

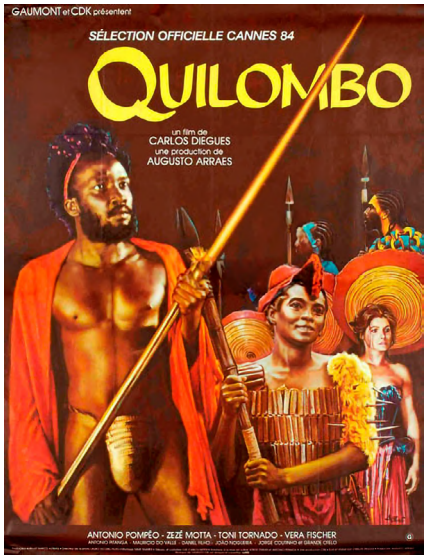
RESUMO A entrevista com Cacá Diegues aborda os filmes *Quilombo* (1984) e *Um Trem para as Estrelas* (1987), discutindo redemocratização, representatividade negra e os desafios do cinema brasileiro nos anos 1980. Diegues fala sobre *Quilombo* como um manifesto utópico, as influências políticas e culturais de sua obra e a importância de Zumbi dos Palmares como herói nacional. Ele também menciona as críticas que o filme recebeu e seu impacto social. A relação entre *Quilombo* e *Um Trem para as Estrelas* é explorada, destacando como as críticas ao primeiro influenciaram o segundo, que aborda um Brasil desencantado após o "fim da utopia". A conversa aborda ainda a mudança na representação do Brasil e o papel dos cineastas como historiadores.

PALAVRAS-CHAVE Redemocratização; utopia; cinema brasileiro; contexto cultural dos anos 1980; representação histórica.

ABSTRACT The interview with Cacá Diegues addresses the films *Quilombo* (1984) and *Um Trem para as Estrelas* (1987), discussing redemocratization, black representativity, and the challenges of Brazilian cinema in the 1980s. Diegues talks about *Quilombo* as a utopian manifesto, the political and cultural influences on his work, and the importance of Zumbi dos Palmares as a national hero. He also mentions the criticisms the film received and its social impact. The relationship between *Quilombo* and *Um Trem para as Estrelas* is explored, highlighting how the criticisms of the former influenced the latter, which addresses a disillusioned Brazil after the "end of utopia". The conversation also touches on the changing representation of Brazil and the role of filmmakers as historians.

KEYWORDS Redemocratization; Utopia; Brazilian cinema; Cultural context of the 1980s; Historical representation.

A entrevista de Cacá Diegues a Rafael Eiras foi realizada no Rio de Janeiro, no dia 9 de maio de 2023, e reflete sobre a criação de dois filmes essenciais na carreira do cineasta: *Quilombo* (1984) e *Um Trem para as Estrelas* (1987). O diretor, falecido recentemente (14 de fevereiro de 2025), foi um dos cineastas mais influentes do cinema brasileiro e uma figura de destaque no Cinema Novo, movimento surgido no final dos anos de 1950 com o objetivo de abordar criticamente as questões sociais e políticas do Brasil. Nascido em 1940, em Maceió, Alagoas, Diegues construiu uma filmografia marcante que combina, de forma singular, temáticas políticas, sociais e culturais do país. Entre suas obras mais emblemáticas estão o episódio *Escola de Samba Alegria de Viver*, do longa coletivo *Cinco Vezes Favela* (1962), além de *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976) e *Bye Bye Brasil* (1979), e muitos outros que permanecem como referências fundamentais na história do cinema nacional.



Nas décadas de 1970 e 1980, Diegues passou a adotar uma abordagem mais popular em seus filmes. Um exemplo notável é *Xica da Silva*, um dos maiores sucessos de bilheteria da década de 1970. O filme utiliza elementos carnavalescos e explora a sensualidade do corpo negro feminino, o que gerou críticas, especialmente da historiadora e ativista Beatriz Nascimento, que escreveu para o jornal *Opinião* no ano de lançamento do filme. Essa polêmica deu origem à famosa expressão do diretor, "patrulhas ideológicas", e parece marcar uma transição em sua carreira rumo a um cinema mais comercial, embora ainda engajado em críticas e reinterpretações da realidade brasileira.

Em *Quilombo* (1984), Diegues aborda a resistência negra no Brasil colonial e a luta pela liberdade, enquanto *Um Trem para as Estrelas* (1987) analisa criticamente a sociedade brasileira no momento de sua transição política. Esses filmes capturam o clima de incerteza e os desafios de uma sociedade em transformação, refletindo a passagem de um regime autoritário para uma democracia marcada pela reconfiguração liberal e pelas novas pressões do mercado.

A obra de Diegues vai além da adaptação às mudanças políticas, oferecendo uma reflexão profunda sobre o Brasil e suas contradições. No entanto, a entrevista destaca a dinâmica que emerge a partir da década de 1970 e culmina nos anos 1980. Esse contexto é essencial para compreender a visão do diretor sobre seus filmes e sua trajetória, abordando como sua obra dialoga com os processos políticos e sociais do Brasil, especialmente no contexto da transição democrática e das complexidades de um país que busca sua identidade e futuro. A entrevista contou também com a presença de Renata Magalhães, produtora e colaboradora de longa data do cineasta — então sua companheira —, que participou da conversa com intervenções pontuais, contribuindo com memórias e perspectivas próprias sobre os temas discutidos.

RAFAEL Cacá, muito obrigado. Esta entrevista é para a minha tese de doutorado na UFF, que pensa a passagem do filme *Quilombo* para *Um Trem para as Estrelas*, a partir de dois eixos: a redemocratização, que influencia o contexto de produção dos filmes, e a questão da pós-modernidade no cinema brasileiro dos anos 1980. Você é uma pessoa que deu muitas entrevistas e que tem seu livro de memórias, acho que está tudo muito bem registrado. Eu analisei diversas reportagens dos anos de 1980 da *Folha de S. Paulo*, d'*O Globo*, você está sempre ativo, sempre participativo. Então, eu vim aqui mesmo ter um papo, uma conversa sobre assuntos que me instigam e que eu não encontro muito claros nessa minha pesquisa.

CACÁ Está bom, o que você quiser, Rafael.

RAFAEL Então, para começar, o que é o filme *Quilombo*? Como foi o processo? Como é que ficou a impressão dele para você?

CACÁ Olha, por um acaso, não sei se por um acaso, você pegou dois filmes que têm muito a ver, *Quilombo* com *Um Trem para as Estrelas*. Eu iniciei essa produção em início dos anos 1980, porque, na verdade, eu queria fazer... O que eu queria fazer mesmo era o *Orfeu*. Eu queria fazer uma nova versão do *Orfeu*, porque foi fundamental na minha vida. Eu, em 1956 tinha, portanto, 16 para 17 anos, eu vi dois espetáculos que mudaram a minha vida que foi a peça do Vinicius de Morais, *Orfeu da Conceição* e o filme do Nelson (Pereira dos Santos), o *Rio 40 graus*. Essas duas coisas mudaram a minha vida, e vi isso exatamente no mesmo ano, em 1956, porque o filme não foi feito em 1956, o filme do Nelson, sobretudo, ficou preso na censura durante muitos anos, por muito tempo, e quando eu vi o filme era uma coisa meio conhecida, que todo mundo já tinha visto. Isso mudou minha vida, porque eu queria ser cineasta, mas eu ainda não sabia direito o que fazer. Então, meu sonho era fazer uma coisa que fosse a retomada desses dois, a peça *Orfeu* e o filme do Nelson, o *Rio 40 graus*. Eu queria que fosse alguma coisa que tivesse a ver com essas duas, então eu comecei a preparar para a Gaumont, que na época eu tinha feito o *Bye Bye Brasil*. E a Gaumont ficou toda encantada com *Bye Bye Brasil*, porque distribuíram no mundo todo, e foi sucesso mundial. Então, a Gaumont me disse assim: "Você faz o filme que você quiser que a gente produz para você." Eu procurei fazer, refazer o *Quilombo*, né... Que virou o *Quilombo*. Como era o nome... O *Orfeu da Conceição*, mas quando eu comecei a escrever o roteiro eu fui para os Estados Unidos lançar o *Bye Bye* e na volta eu entrei no avião da, da... Minha cabeça está péssima com esse negócio da Rita Lee ...[2]

RAFAEL Imagino.

2. Na manhã daquele dia o diretor recebeu a notícia da morte de Rita Lee. A cantora participou do filme *Dias Melhores Virão* (1989), que sucedeu *Um Trem para as Estrelas* e faz parte do cinema do diretor dos anos de 1980 retratado na entrevista.

CACÁ A Varig. Quando eu entrei no avião da Varig, tinha lá os jornais da época, e o jornal dizia que morreu o Vinicius de Moraes. Aí, eu disse: "Agora vai ser difícil de fazer esse filme". Porque a gente tinha feito várias modificações, mudanças muito radicais no roteiro, na história que o Vinicius tinha escrito para os franceses, e ficou muito diferente. Eu não ia conseguir fazer aquilo sozinho, sem o Vinicius vivo, né? Então eu desisti de fazer esse filme. Eu desisti de fazer o...

RAFAEL Era o filme do Rio, não era?

CACÁ Era... Era um filme do Rio. Um filme carioca, passado na favela, que seria uma revisão daquele filme do menino lá, de que eu não gostava, do francês. E que, depois, eu comecei a achar que até que não estava exagerando, porque o filme tinha certa simpatia pelo Rio de Janeiro. Tinha um afeto qualquer naquele filme que eu não tinha percebido. Que eu achava que... Eu vi aquele filme em Buenos Aires. Eu estava lançando meu filme quando estava passando. Aí, eu fui ver e fiquei muito decepcionado. Eu disse: "Pô, aquele cara não entendeu nada". Mas havia certo afeto, certa simpatia por aquele tema, por aquelas pessoas. Coisa que eu só percebi muito depois.

Aí, eu fiquei sem ter projeto, porque eu tinha prometido à Gaumont fazer esse filme. Já tinha assinado contrato, já estava tudo pronto para fazer, entendeu? Aí, eu digo: "Eu não, não vou fazer, porque a família do diretor francês, Marcel Camus, vai partir para cima de mim. Porque ele tem os direitos do filme, eu não tenho, né?". Eu ia fazer a partir do Vinicius. A Gaumont mesmo me disse: "É melhor não fazer. Você vai ser processado, vai ser um problema grave. Vamos mudar de projeto. Vê aí o projeto que você quer fazer". E assim eles mantiveram. Eles foram muito legais comigo. Mantiveram a ideia de fazer um filme comigo. E tinha naquela época, aqui no Rio de Janeiro, representando a Gaumont tinha o... Qual era o nome...? Pô, estou com a cabeça que os nomes não me saem. O cara que era o diretor de cinema que veio para o Brasil e virou produtor, virou distribuidor, representou a Gaumont durante muitos anos aqui. Enfim... Ele que me disse assim: "Por que você não faz aquele filme que você quer fazer tanto?", que era o *Quilombo*. Eu realmente queria fazer o *Quilombo*, uma versão mais real, uma versão mais verdadeira. E aí ele disse assim: "Faz o *Quilombo*, que eu acho que a Gaumont vai gostar e você faz o que você quer também." Mas o *Quilombo*... Quando eu comecei a fazer o filme eu frequentei muito o Roberto da Matta, que era a pessoa que me ajudava muito na concepção do filme. Eu tinha um problema que era o seguinte, eu não queria fazer um filme de época, um filme de história de época. Eu não queria fazer um filme histórico. Eu dizia: "Pô, o Brasil está mudando.".Já estava naquela discussão, nos debates sobre presidencialismo, voto direto, eleições diretas. Eu ia fazer um filme histórico do quilombo? Aí, eu disse assim: "Não, eu posso fazer o *Quilombo* como se fosse uma espécie de...".

RENATA MAGALHÃES (intervindo, gargalhando) Um manifesto para um novo Brasil. O *Quilombo* é o musical da Metro tupiniquim, utópico e comunista.

RAFAEL Vou colocar isso na tese (rindo).

RENATA MAGALHÃES Pode botar, porque é uma coisa. Um filme que fora do Brasil funcionou. E mudou a vida do MV Bill, por exemplo. Porque ele foi do projeto escola[3] e o filme foi muito difícil de fazer. Muitos anos depois, a gente conheceu o MV Bill que ainda era tímido e falou assim: "Olha, eu só queria agradecer você, seu Cacá, por ter feito *Quilombo*. Porque eu vi na escola e mudou a minha vida. Foi a primeira vez que eu entendi que podia ter um super-herói negro brasileiro."

3. Renata Magalhães refere-se à circulação do filme em sessões escolares e projetos educativos, responsáveis por apresentar *Quilombo* a públicos jovens em diferentes contextos.

CACÁ (retomando o assunto) Então falei: "Vamos fazer *Quilombo*!".

RENATA MAGALHÃES (completando o marido) E valeu todos os esforços, todas as falências (todos gargalham).

CACÁ Em vez de eu fazer o filme histórico, o que esperavam de mim, eu fui fazer esse filme que é uma espécie de previsão do que vai acontecer no Brasil, né. O que pode acontecer no Brasil. E eu fiz o *Quilombo*. Não é um filme sobre o passado, é um filme sobre o futuro mesmo. Sobre o que pode vir a acontecer no Brasil. Não era o que aconteceu.

RAFAEL Você adiantou o afrofuturismo...

CACÁ Eu adiantei o afrofuturismo (sorri).

RAFAEL Você usa a mitologia africana para repensar o futuro.

CACÁ É exatamente isso. E todas aquelas situações que eu botei no filme são todas em relação ao futuro. Tem debates incríveis ali. Tem um personagem, uma espécie de filósofo do quilombo, que fala mesmo no futuro do africanismo, do que vai acontecer, o que pode ser. Porque o filme era uma tentativa de previsão do futuro. Não era um filme sobre o passado.

RAFAEL No momento da redemocratização...

CACÁ É, no momento de redemocratização, de eleições diretas, de representatividade e da volta da democracia. E aí aconteceu uma coisa muito interessante. Isso que a Renata falou é verdade, o filme deu muito mais certo no exterior do que no Brasil. Porque no Brasil as pessoas não viram isso direito, né? E no exterior viram. Então, no exterior, acho que é o meu filme de maior sucesso.

RAFAEL As bilheterias na periferia no Brasil foram muito boas.

CACÁ É, as bilheterias na periferia foram muito boas.

RAFAEL Inclusive, na pesquisa nos jornais do período da produção, existe toda uma ideia de inovação na produção. Você usou o computador pela primeira vez, fez a Usina Barra Vento cheia de gente produzindo. Então, a mídia da época valorizou isso. No entanto, quando o filme estreou em Cannes a mídia não perdoou. O Crítico Rubens Ewald Filho, por exemplo, disse que a sessão de gala foi fria, e ele nem foi à sessão. O que acontece com a mídia nesse momento?

CACÁ Eu não sei. É que na verdade a mídia ficou muito assustada com o filme, né? Eles ficaram muito assustados. Eles não entenderam essa tentativa de fazer um filme do futuro, fazer um filme mais de previsão do que podia acontecer no Brasil do que um filme histórico. Ninguém ia fazer um filme histórico naquela época, né? Não tinha sentido. Eu estava querendo participar daquele movimento de renovação do Brasil, de liberdade e democratização e tudo aquilo. E o *Quilombo* foi o meu papel naquilo.

RAFAEL Você considera o *Quilombo* um filme negro?

CACÁ Sob certo ponto de vista é, né? Porque... Quer dizer, um filme sobre negro, né? Mas eu não sei se é negro propriamente. Porque eu não sei o que é um filme negro.

RAFAEL Hoje em dia, o cinema negro é frequentemente associado a filmes realizados por pessoas negras que abordam temáticas relevantes para a cultura afro. Além disso, trata-se de uma produção comprometida com a representação das experiências, histórias e identidades negras, muitas vezes desafiando narrativas hegemônicas

e propondo novas perspectivas estéticas e políticas. No caso, o seu filme tem... Você pesquisa com intelectuais negros. Inclusive a Beatriz Nascimento fez parte.

CACÁ Ela trabalhou no filme. Ela fez parte. Ela me ajudou muito.

RAFAEL Ela pegou pesado com você no *Xica da Silva*.

CACÁ Eu a chamei por causa disso, porque ela pegou pesado e em muita coisa ela tinha razão. Aí, eu a chamei e disse: "Vamos conversar, vamos fazer *Quilombo*". Aí, ela veio fazer comigo.

RAFAEL Acho que tem uma preocupação sincera sua de chamar essa intelectualidade negra no momento de redemocratização, de escutar as diversas vozes.

CACÁ Eu queria fazer isso mesmo. Quer dizer, eu achava que tinha um potencial negro no *Quilombo* que eu não podia abandonar, que eu não podia deixar de lado. Esse potencial do pensamento negro. Eu tinha uma crítica muito forte sobre a questão do negro no Brasil naquela época porque os negros se reuniam muito, mas faziam pouco, entendeu? Havia muito debate. Eu participei muito de reuniões dessas sociedades negras na época. Mas havia muita coisa que... "Pô, mas vocês estão discutindo isso nessa altura dos acontecimentos, não é mais isso, nesse sentido, essa discussão."

RAFAEL Elaborando a minha tese, eu percebo que, nesse momento de redemocratização, há essa demanda popular, mas o Estado continua autoritário. Você não acha que a mídia liberal valorizou o filme quando abordou a produção apenas porque era uma forma de indústria nacional? No entanto, ao comentar o conteúdo do filme, surgem críticas que revelam certo incômodo com o protagonismo negro e com a reinterpretação da história oficial, há ainda o resquício de racismo, de autoritarismo?

CACÁ Claro que há. Há uma espécie de... Mesmo nos negros, os negros ativos dessas sociedades. Mesmo eles tinham um comportamento muito colonizado mesmo. A ideia de que você não podia mudar o país, que o país era aquilo mesmo. Que preto é preto, que branco é branco. Não tinha muito essa concepção que hoje é mais aguda, é mais discutida. É mais importante, sob certo ponto de vista, que essa discussão do que o negro vai fazer do seu futuro no Brasil, né? Essa ideia de que o negro era maioritário é uma ideia muito nova. Ninguém tinha tocado nesse assunto nessa época.

RAFAEL O racismo era forte?

CACÁ Era muito forte, muito poderoso. Isso me atrapalhou muito no lançamento do filme porque eu fui obrigado a usar essas pessoas, como o MV Bill, que a Renata falou aí. [Ele] ficou encantado com o filme. Aí, eu usei muito o MV Bill que participou muito do lançamento do filme. Que discutia muito o filme, que dizia muito essas coisas de que o filme usava o negro como uma espécie de metáfora para falar do Brasil daquela época, entendeu?

RAFAEL Você usa a morte de Ganga Zumba, e relaciona a Getúlio Vargas.

CACÁ Exatamente.

RAFAEL E coloca a história dentro de um processo mítico?

CACÁ Talvez. Esse negócio do Zumbi dos Palmares é uma coisa que não se falava no Brasil. Começou a se falar com *Ganga Zumba*, foi o primeiro filme que falou de Zumbi dos Palmares. E essa ideia de Zumbi como um herói nacional, não apenas um herói de escravos, de libertação, é uma coisa que foi inventada pelo filme, né. Foi o filme que jogou esse tema na discussão brasileira na época, que virou um debate, porque as pessoas não sabiam da existência de Zumbi dos Palmares. Era uma coisa muito folclórica, muito antiga, muito lendária. Entendeu? Não tinha muita força presente mesmo, da existência do Zumbi dos Palmares. O primeiro filme, *Ganga Zumba*, foi o que botou isso em questão. O *Quilombo*, então, deitou e rolou porque é sobre isso. *Ganga Zumba* não era sobre isso, era um filme sobre a fuga da fazenda. O *Quilombo* é um filme que consolidou a ideia da "patrulha ideológica" que eu havia inventado no lançamento de *Chuvas de Verão*.

RAFAEL É até uma pergunta que eu ia fazer. A relação de *Xica da Silva* com *Chuvas de Verão*, filme posterior, gera a ideia da "patrulha ideológica", é nesse momento que você dá a entrevista para o *Estado de São Paulo*?

CACÁ É. A "patrulha ideológica" surge exatamente no lançamento do *Chuvas de Verão*. Eu, quando fui lançar o filme, tinha feito o *Xica da Silva* no ano anterior. Então, eu ainda estava com aquela coisa na cabeça. Então, as minhas entrevistas foram muito mais sobre esse negócio da perseguição ao *Xica*, do que propriamente sobre o lançamento. Eu gosto muito de *Chuvas de verão* porque é um filme que tem muito a ver com o meu passado. Com o que eu vivi em Alagoas. Eu fui fazer no interior do Rio de Janeiro, num subúrbio carioca, mas podia ser passado em Maceió.

Entendeu? Então, aqueles personagens são personagens muito precários ainda. Precário neste sentido, não precário na construção deles. Precário no sentido de que são muito do passado. As coisas que já tinham acontecido no Brasil.

RAFAEL Aí, quando chega de *Quilombo* para *Um trem para as Estrelas*, a mídia pega pesado com o filme. Você viu que a "patrulha ideológica" estava mais viva do que nunca?

CACÁ É...

RAFAEL E essa relação gera *Um Trem para as Estrelas*? Reflete no filme?

CACÁ De certo modo sim. Acho que não muito objetivamente. Tipo: "agora vou responder". Mas aquilo estava na minha cabeça. Estava me incomodando há muito tempo, né? Aquilo estava rolando há muito tempo e era uma coisa que eu não consegui manter, queria que acabasse. Então, tem muita importância no *Um Trem para as Estrelas*, mas não é uma importância que eu diria assim, que eu seria capaz de apontar aqui com você. Foi uma coisa que ficou na minha cabeça, que eu queria responder de certo modo.

RAFAEL A passagem de uma megaprodução para uma mais simples. Teve essa preocupação?

CACÁ O *Quilombo* tem uma coisa interessante, que é um filme muito pobre do ponto de vista do que você vê na tela, mas muito rico na maneira como ele foi feito. Ele foi todo organizado pelo Luís Carlos Ripper, que era o Diretor de Arte, que fez toda aquela tecnologia. Por exemplo, a usina que ele construiu é da cabeça dele. Fez como ele queria. Eu o deixei fazer como ele queria. Nós demos a ele o recurso para fazer como queria.

RAFAEL Em *Um trem para as Estrelas*, o personagem também chamado de Zumbi foge de sua comunidade. Ele é perseguido. Tem alguma coisa a ver com a repercussão do filme anterior?

CACÁ Tem. Aquilo lá, evidentemente, é uma resposta ao que aconteceu com *Quilombo*. As pessoas não admitiam. Não podiam admitir que o negro fosse um herói, que tivesse capacidade de escapar de sua comunidade e criar uma coisa alternativa como Zumbi fez. Então, aquilo é uma espécie de resposta a uma obsessão que a crítica tinha muito em relação a *Quilombo* que era essa questão de uma comunidade formalmente organizada. E a produção não era. Se você for ver como ele foi feito, era uma coisa muito, mas muito mesmo, brasileira. Nesse sentido,

de muita coisa improvisada, muita coisa criada, muita coisa inventada por nós, mas que bateu na tela de maneira muito nova, como uma grande produção.

RAFAEL E a questão da utopia? Quando eu vejo Zumbi em *Quilombo* ainda na igreja fechando os olhos... Ele cerra as pálpebras e se transporta mentalmente para Palmares em festa. Para mim, isso é utópico, uma utopia que se dá no corpo dele. Em *Um trem para as Estrelas* o personagem do Vina (Guilherme Fontes) está no ferro velho, ele também fecha os olhos, mas escuta o barulho da cidade. Ele não deseja mais? Você pensou nisso no filme, nesse fim de utopia, ou nessa utopia que se transforma?

CACÁ Eu pensei muito. O *Um Trem para as Estrelas* é um filme sobre o fim da utopia mesmo. Aquele tocador de saxofone que está dominando o espaço em que ele vive, de repente, ele não tem nada a ver com o resto do Brasil, o resto da cidade. E eu acho que o *Um Trem para as Estrelas* é um filme que realiza um pequeno pedaço de *Quilombo*, que é um filme mais total, mais abrangente. O *Quilombo* tem uma pretensão muito grande de ser um filme... Como se diz aí?... Um filme pós-moderno. E que tem uma visão mais total sobre o que é o Brasil. Do que vai ser do Brasil. Aquela coisa de que as pessoas falaram muito na época, me esculhambaram muito, mas não só é verdade como é uma coisa positiva, que as pessoas comemoravam as coisas dançando, cantando. Comemoravam as suas vitórias, entendeu? E aquilo foi uma das razões por que o filme fez muito sucesso fora do Brasil. Faz sentido.

RAFAEL A trajetória do Vina em *Um Trem para as Estrelas* é baseada na mitologia do Orfeu, só que procurando a sua amada no Rio de Janeiro marginal. Essa falta de sentido, essa falta de utopia, esses personagens em histórias paralelas, essa mídia que não olha no seu rosto, o personagem do José Wilker não olha para o Vina, o sensacionalismo, o intelectual bêbado, a classe média louca, isso reflete o Brasil daquela época?

CACÁ Reflete. Eu queria muito fazer o Brasil daquela época. Você acertou na mosca, porque tanto o *Quilombo* quanto o *Um Trem para as Estrelas* são duas versões do Brasil daquela época. Um de uma maneira otimista e outro de uma maneira pessimista, mas, evidentemente, que são duas versões de um mesmo Brasil. De um Brasil que você não acreditava mais que daquilo pudesse acontecer alguma coisa. Que pudesse se resolver de algum modo.

RAFAEL Interessante que o *Quilombo* é um momento de redemocratização. A mídia repercute as Diretas Já, depois vem o Tancredo, ele morre. Sarney assume. As temáticas neoliberais ganham destaque e acontece *Um Trem para as Estrelas*.

CACÁ É, está muito bem narrado isso aí. Vou lhe contratar para você explicar os filmes (rindo), mas é isso aí. O Tancredo morreu e eu fiz o *Um Trem para as Estrelas*, é isso mesmo. Engraçado que antes de fazer o *Trem*, eu fiz um filme com o Da Matta, o Roberto da Matta. Que era um filme sobre a Amazônia. Feito na Amazônia, um filme de episódios. E eu fiz com uma companhia que tinha uma coisa lá na Amazônia. E a gente pensava muito nisso. "Pô, vamos fazer um filme nesse momento. Do fracasso do Tancredo, da morte do Tancredo, o fracasso dos brancos."

RAFAEL O fracasso dos brancos. Por isso que a perspectiva negra não aparece em *Um Trem para as Estrelas*?

CACÁ É. O fracasso dos brancos.

RAFAEL Cacá, *Quilombo* é citado pelo historiador norte-americano Robert Rosenstone em seu livro *A História nos filmes, os filmes na História* como um filme histórico inovador. O livro propõe que os cineastas também são historiadores quando o filme elabora processos históricos. Mesmo que não tenha sido seu objetivo, ele pode ser considerado um filme histórico sob esse ponto de vista?

CACÁ Mas é isso mesmo. É um filme histórico, mas não é um filme sobre a história.

RAFAEL Rosenstone propõe que para um filme ser histórico ele pode sim inventar fatos. O filme que ele considera histórico propõe um discurso sobre a história, também inventa em vez de apresentar somente os fatos. Acho que você propõe esse discurso o tempo todo em *Quilombo*.

CACÁ Isso eu não sei dizer ao certo. Mas eu sei dizer que o filme é realmente um filme histórico sobre certos pontos, só que um filme que não respeita a história. Não tem essa pretensão de respeitar a história, de se expor diante da história como se fosse a coisa mais importante do mundo. Não é. O que vem na frente é muito melhor, é muito mais importante.

RAFAEL Voltando a um ponto de *Um Trem para as Estrelas*, que me chamou a atenção: Por que o negro é abandonado no filme? Posso então dizer que tem a ver com o fracasso do branco, do neoliberalismo?

CACÁ Hum... Não, eu acho que não tem isso não. É apenas uma coincidência, porque o Vina podia ser um negro. Chegou a ser um negro, quando eu pensei no filme. O *Um Trem para as Estrelas* eu ia fazer em São Paulo,

e em São Paulo eu faria com um negro. Acontece que Renata ficou grávida e nasceu nossa filha, a Flora, eu não pude ir para São Paulo. Então não fui. Fiquei aqui mesmo e resolvi mudar a história do filme. Mas quando o filme estava sendo bolado para São Paulo, eu pensei em fazer com o negro mesmo. Mas isso tinha outro sentido, porque lá o negro era uma coisa excepcional, você ter um negro que está tocando aquele instrumento de uma maneira maravilhosa. No Rio isso era mais factível.

RAFAEL Nesse sentido, penso também *Um Trem para as Estrelas* como um filme histórico, porque ele está discutindo o Brasil daquela época.

CACÁ Sim, ele está discutindo o Brasil daquela época, mas não sei se isso faz do filme um filme histórico.

RAFAEL No filme você usa a mitologia. Você pensou no filme por meio de uma estrutura circular de características mitológicas?

CACÁ Foi. Eu não pensei na questão da mitologia não, mas a estrutura circular eu pensei. Fazer um filme de estrutura circular que eu pudesse ter aquele personagem modificando-se dentro do que era. Tanto que o filme termina de uma maneira absurda. O filme termina com o avião... O helicóptero parado, olhando para aquele negócio todo e não acontece mais nada. Você fica esperando acontecer alguma coisa, não acontece nada. Encerra ali mesmo. Então, é uma espécie assim de... de adaptação do que estava acontecendo no Brasil daquela época. Mas não é propriamente uma dependência histórica, vamos dizer.

RAFAEL Tem uma questão que me acompanha no seu trabalho, talvez não tenha a ver diretamente com a discussão que estamos fazendo agora, mas tem a ver com toda a sua obra, que é a ideia, nos anos 1970 e 1980, de que o autor perde a força e se volta para o mercado. Você tem essa tendência de fazer filmes que dão certo, são voltados a um público popular, mas que ainda tem essa pegada do autor. O que você acha dessa crítica que fazem a você, de que você enfraqueceu o lado autoral? Você pensa que isso existe?

CACÁ Não existe não (rindo). Isso é bobagem. Porque é o seguinte, você não faz um filme para ninguém. Você faz um filme para alguém, né? Nem que eu faça um filme só para você, mas eu estou fazendo um filme para você. Então, você vai ver o filme e julgar se se interessa por ele ou não. E eu tenho que fazer com que você se interesse por ele. Entendeu? Agora, eu acho que essa coisa de você fazer um filme que não se importa com o público é uma

coisa meio idiota, porque você está se dirigindo ao presente de uma maneira boçal. Você está se dirigindo ao presente, recusando esse presente. Pensando num passado, num futuro, ou sei lá o quê. Eu não faço filmes pensando no passado, no futuro. Eu faço filmes pensando no presente. Quer dizer, sendo que o presente é o nascimento do futuro. Não me interessa essa coisa da homenagem ao passado, essa coisa não me interessa. Então, quando eu me interesso por um público, eu estou me interessando pelo próprio filme. Pela própria existência do filme. Pelo filme sendo válido naquele momento.

RAFAEL Eu perguntei isso porque, quando *Quilombo* estreia em Cannes, tem essa disputa com *Memórias do Cárcere*. O filme de Nelson Pereira dos Santos estaria mais ligado a um filme autoral, que revisitava o Cinema Novo. Já *Quilombo* aponta para outro lugar, né?

CACÁ É.

RAFAEL O Cinema Novo está no *Quilombo*?

CACÁ Eu acho que está. Mas eu nunca pensei nesse negócio de Cinema Novo como uma regra para você seguir. Eu acho que o Cinema Novo é uma coisa muito importante, que surgiu num momento muito importante da cultura brasileira, mas é uma coisa que tem a ver com o cinema mesmo. Não tem nada a ver com as consequências do filme. Como cinema mesmo. A forma de se fazer. O que é o Cinema Novo senão ... A gente, por exemplo, tinha consciência de que os brasileiros não registravam o Brasil da maneira que achávamos que deveria ser registrado. Isso faz com que os filmes sejam muito diferentes. Qual é a semelhança entre *Macunaíma* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo? Zero.

RAFAEL *Ganga Zumba* para *Terra em Transe*.

CACÁ Zero.

RAFAEL Que ideia que une isso tudo no Cinema Novo?

CACÁ Só a ideia de você fazer um filme que tenha a ver com o momento que você está vivendo no Brasil. Nada a ver com essa coisa maluca. Estamos aqui elogiando *Quilombo*.

RENATA MAGALHÃES Que bom. Você contou a história daquela jornalista brasileira em Cannes?

CACÁ Não

RENATA MAGALHÃES Cacá, Cacá!

CACÁ É que não tem nada a ver com o que você está procurando (se dirigindo ao entrevistador). O que acontece é o seguinte: Quando o filme passou em Cannes, existe aquele negócio que você sempre faz uma entrevista depois. Eu fui para essa entrevista coletiva e a primeira pessoa que apareceu lá foi essa jornalista. Era essa Rosa... Rosa de que? De Aguiar? Era uma que era casada com o nosso ministro da cultura da época, que era um economista tão importante. Renata, qual era o nome da jornalista?

RENATA MAGALHÃES Eu não vou falar o nome da jornalista. Já contou a história?

RAFAEL Não, ele ia contar.

RENATA MAGALHÃES Mas eu acho que você não deve contar o nome da jornalista. Mas aconteceu o seguinte: o festival de Cannes de 1984 já tinha um clima de Fla-Flu horroroso, porque o *Memórias do Cárcere* e *Quilombo*... *Memória* entrou na quinzena e *Quilombo* na competição. Enfim, um massacre. Mas a sessão foi incrível. O Tony Tornado no final, naquelas escadarias do palácio, ajudou uma velhinha a descer a escada. Foi incrível! As pessoas chorando... No dia seguinte, conferência de imprensa lotada, tinha lá uma correspondente que morava na França, de uma revista brasileira, falando um francês perfeito.

CACÁ Essa era a Rose, Rose Aguiar.

RENATA MAGALHÃES Rosa D'Aguiar, mas eu acho que não é para falar o nome não.

CACÁ Não?

RENATA MAGALHÃES Mas dane-se. Rosa D'Aguiar. É... Com um francês perfeito faz lá uma pergunta: "como assim, você tem coragem de falar do quilombo com todo mundo dançando, todo mundo colorido, todo

mundo cantando!" É... "Isso é um absurdo." O Cacá levou um susto. Daí levantou um jornalista africano, de uns dois metros de altura, na plateia evidentemente, e ele falou assim: "Eu não sei de onde a senhora é... (todos gargalham), mas eu sou da África. Eu quero dizer que as pessoas são daquele jeito. A gente canta, dança e é colorido."

CACÁ "No meu país é assim" (gargalha).

RAFAEL Para você ver, acredito, ao analisar as matérias da época, que há um preconceito evidente em relação ao filme em algumas matérias.

RENATA MAGALHÃES É. E tem a coisa dessa competição do cinema brasileiro. Porque a gente sempre se mata, um ao outro. Em vez de matar o Spielberg, a gente mata um ao outro.

CACÁ Em vez de matar o Spielberg... (rindo).

RENATA MAGALHÃES Falavam "quitombo", uma coisa horrorosa.

CACÁ Mas aí esse cara, esse jornalista africano que falou, depois a gente fez um Festival do Cinema Novo na Itália, em Gênova, esse cara apareceu lá e levou um monte de gente exatamente para receber o filme de uma maneira... aplaudindo. O *Quilombo* e *Ganga Zumba*.

RENATA MAGALHÃES Eu só sei que o *Quilombo* bomba fora do Brasil, num grau imenso. E daí sei lá, aquele filme da Viola Davis, que agora ficam falando (*A Mulher Rei*/*The Woman King*, 2022), a gente já tinha feito quarenta e cinco anos atrás.

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.

EDITORA RESPONSÁVEL

Tainá Xavier

ASSISTENTES EDITORIAIS

Felipe Davson Pereira da Silva

Marina Cavalcanti Tedesco

Renata Masini Hein

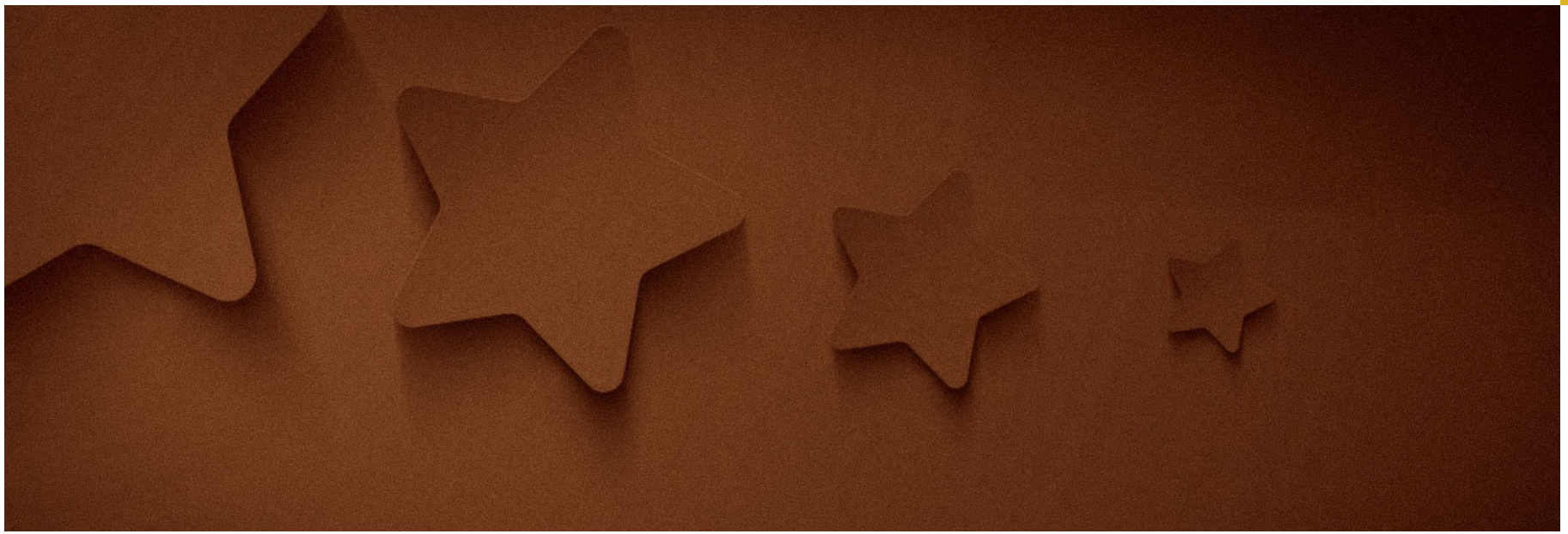
DADOS EDITORIAIS

Recebido em 21/06/2025

Aprovado em 13/07/2025

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.

textos



PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E NOVOS OLHARES PARA O FSA:

DISCURSOS E PRÁTICAS POLÍTICAS

PERSPECTIVAS HISTÓRICAS Y NUEVAS MIRADAS SOBRE EL FSA: DISCURSOS Y PRÁCTICAS POLÍTICAS
HISTORICAL PERSPECTIVES AND NEW VISIONS FOR THE AUDIOVISUAL SECTOR FUND: POLITICAL STATEMENTS AND PRACTICES

LIA BAHIA[1]

FELIPE LOPES[2]

1. Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). E-mail: liabahia@id.uff.br ORCID: https://orcid.org/0009-0001-2028-2426
2. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Escola Superior de Propaganda e Marketing Rio (ESPM Rio). E-mail: felipe.lopes@espm.br ORCID: https://orcid.org/0009-0001-2707-6801

RESUMO O cinema brasileiro está inscrito em um processo de continuidades e rupturas políticas, econômicas, simbólicas e sociais. Há um histórico pela busca da industrialização em quase todas as políticas institucionais para o setor no Brasil, com foco na produção. O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) está inserido dentro de um projeto socioeconômico de país e de um novo conceito de cultura e política cultural. O FSA foi uma conquista política para o setor, disponibilizando um volume de recurso para projetos audiovisuais até então inéditos e ampliação do direito de fazer cinema no Brasil. Desta forma, a criação de um fundo setorial para o audiovisual faz parte de um "semirreformismo" e provocou rasuras e deslocamentos importantes nas imagens, sons, narrativas, imaginários e disputas sobre a direcionalidade da política pública para o cinema, mas também perpetuou o foco em um certo modelo de industrialização. Este artigo irá analisar, a partir de uma perspectiva histórica, os avanços, transformações, ausências e contradições da criação do FSA e pensar criticamente os rumos, limites e possibilidades do fundo a partir de novos paradigmas do cinema e do audiovisual no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE Fundo Setorial do Audiovisual (FSA); política pública; industrialização; cinema.

RESUMEN El cine brasileño está inscrito en un proceso de continuidades y rupturas políticas, económicas, simbólicas y sociales. Existe una historia de búsqueda de industrialización en casi todas las políticas institucionales para el sector en Brasil, con enfoque en la producción. El Fondo Sectorial del Audiovisual (FSA) está inserto dentro de un proyecto socioeconómico del país y de un nuevo concepto de cultura y política cultural. El FSA fue una conquista política para el sector, proporcionando un volumen de recursos para proyectos audiovisuales hasta entonces inéditos y ampliando el derecho de hacer cine en Brasil. De esta manera, la creación de un fondo sectorial para el audiovisual forma parte de un "semi-reformismo" en el sector y provocó rasgaduras y desplazamientos importantes en las imágenes, sonidos, narrativas, imaginarios y disputas sobre la direccionalidad de la política pública para el cine; pero también perpetuó el enfoque en un cierto modelo de industrialización. Este artículo analizará, desde una perspectiva histórica, los avances, transformaciones, ausencias y contradicciones de la creación del FSA y reflexionará críticamente sobre los rumbos, límites y posibilidades del fondo sectorial a partir de nuevos paradigmas del cine y audiovisual en Brasil.

PALABRAS CLAVE Fondo Sectorial del Audiovisual (FSA); Política pública; industrialización; Cine.

ABSTRACT Brazilian cinema is part of a process of political, economic, symbolic and social continuities and ruptures. There is a historical pursuit of industrialization in almost all institutional policies for the sector in Brazil, with a focus on production. The Audiovisual Sector Fund (FSA) is part of a country's socioeconomic project and a new concept of culture and cultural policy. The FSA was a political achievement for the sector, providing a volume of resources for audiovisual projects that were previously unprecedented and expanding the right to make cinema in Brazil. Thus, the creation of a sectoral fund for audiovisuals is part of a 'semi-reformism' and has provoked significant shifts and displacements in images, sounds, narratives, imaginaries, and disputes over the direction of public policy for cinema; but it has also perpetuated the focus on a certain industrialization model. This article will analyze, from a historical perspective, the advances, transformations, absences, and contradictions of the creation of the FSA and critically reflect on the future directions, limits, and possibilities of the sectoral fund based on new paradigms of cinema and audiovisual in Brazil.

KEYWORDS The Audiovisual Sector Fund (FSA); Industrialization, Public Policy; Cinema.

O diálogo entre o Estado e o cinema brasileiro inscreveu-se nas múltiplas modulações conceituais de cultura, bem como nos distintos projetos de políticas públicas formulados ao longo da historiografia do cinema nacional. Apesar de rasuras, revisões e fraturas, há continuidades discursivas que permaneceram na história da institucionalização do cinema no país. Uma das maiores delas é a concentração das políticas audiovisuais no eixo da produção. Os demais elos da cadeia — formação, distribuição, exibição e preservação — ficam à margem das decisões políticas e, consequentemente, de financiamento. Junto a isso, a mirada na industrialização do cinema brasileiro foi um contínuo das políticas públicas para o setor desde os anos 1950.

A busca por uma industrialização, com foco no produto em seu sentido mais tradicional, foi a retórica dominante; e suas repercussões resultaram em práticas que concentraram não só o financiamento no elo da produção, mas também a ação programática no âmbito das políticas públicas e as pesquisas acadêmicas da área. O aspecto prioritariamente cultural e as externalidades positivas do setor audiovisual foram, consequentemente, preteridos em prol de uma proposta desenvolvimentista industrial, com a promoção da autossustentabilidade apontada como um dos objetivos da criação da Ancine.[3]

3. A Medida Provisória 2.228-1, de setembro de 2001 (MP 2228-1) cita a autossustentabilidade do audiovisual brasileiro em três momentos, incluindo no Art. 6, inciso IV, que trata do objetivo da Ancine em "promover a autossustentabilidade da indústria cinematográfica nacional visando o aumento da produção e da exibição das obras cinematográficas brasileiras" (Brasil, 2001).

O projeto de criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2006[4] segue esta tradição industrialista, mas com rasuras importantes. O FSA, deslocou o financiamento do fomento indireto (via leis de incentivos) para o fomento direto, por meio do mecanismo de editais, e desenvolveu uma nova metodologia, mais democrática e descentralizada, que estava em consonância com o projeto de cultura e país daquele momento. A ampla concorrência, salvos os requisitos mínimos de participação nas chamadas públicas, reduzia a barreira de entrada do fomento indireto, que concentrava o poder de escolha nas empresas patrocinadoras. Ao mesmo tempo, não se rompeu integralmente com o discurso industrialista do cinema brasileiro, privilegiando a produção e a lógica do financiamento reembolsável. Portanto, há um gesto de fissura importante no sistema, mas não uma ruptura.

4. Criado pela Lei nº 11.437, de 28.12.2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12.12.2007.

A INSTITUCIONALIDADE DO CINEMA E SUA TRADIÇÃO INDUSTRIALISTA

A tradição industrialista do cinema brasileiro vem de longe e segue como uma imagem-objetivo. Em um misto de modelos da indústria hollywoodiana e do cinema europeu, o Brasil deslizou em movimentos retóricos e executivos na busca pela industrialização.

É a partir dos anos 1950 que José Mário Ortiz Ramos (1983) identifica a institucionalização da atividade cinematográfica dentro de um projeto nacional para a cultura apoiado no desenvolvimentismo e na industrialização do setor. A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, privilegiou a visão industrial-universalista. Com a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), em 1969, o grupo cinemanovista, com sua visão culturalista-nacionalista, passou a ter protagonismo institucional; no entanto, a busca pela industrialização do cinema brasileiro permaneceu como projeto da instituição. A política da estatal estava focada no fomento e coprodução de filmes, regulação e um pouco mais tarde na distribuição dos mesmos, estabelecendo uma política referencial, nos anos da ditadura militar (Simis, 1996; Amancio, 2000).

Com a redemocratização, em 1985, foi criado o Ministério da Cultura (MinC). A partir da Constituição de 1988 houve uma tentativa de conferir maior articulação entre os processos de participação e produção cultural com um formato institucional adequado.

No início da década de 1990, a conjugação da redemocratização e neoliberalismo estimulou as políticas baseadas nas leis de incentivos, coerentes com o ideário do individualismo, voltadas ainda mais fortemente para o projeto industrial de cinema, fomentando, quase sempre, apenas a produção de filmes: um modelo de atuação pragmático. Foi criada a Lei do Audiovisual (1993), exclusiva para a produção de filmes, logo após da Lei Rouanet (1991), que engloba o conjunto das linguagens artísticas. O pressuposto foi o de que esta política, apoiada na renúncia fiscal, levaria à autossustentabilidade em um período de 10 anos.[5] Contudo, a euforia de uma política híbrida — de recurso público a partir de uma gestão privada — durou pouco (Bahia, 2012).

Em 2000 foi realizado o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC),[6] no qual se demandou o retorno de um órgão estatal para o cinema que estivesse inserido nos novos tempos. Como resultado foi criada a Agência Nacional do Cinema (Ancine)[7] em 2001, única agência reguladora do espaço cultural.[8]

Essa breve síntese subsidia o projeto político e econômico do setor, cujo foco recai sobre a relação entre o cinema e as políticas culturais, e sua ênfase discursiva e política na tradição da industrialização do setor. Observa-se que, ao longo da história, não existiu linearidade entre democracia, crescimento econômico, projeto sistêmico de cultura e desenho institucional. Da mesma forma, a tão sonhada industrialização e autossustentabilidade não foi alcançada. Para Arthur Autran, "[...] a cinematografia nacional nunca se industrializou efetivamente, apesar das tentativas de vultos [...]" (2013, p. 8).

5. A previsão era de 10 anos para o uso do Art.1 daquela lei, contudo houve seis prorrogações de prazo, com a vigência sendo de mais de 30 anos.

6. O CBC foi responsável por um relatório final com diagnóstico do setor audiovisual brasileiro e uma lista de 69 propostas para o futuro do mesmo. Foi a primeira vez em que o CBC contou com representantes dos segmentos de distribuição e exibição, além de emissoras de TV públicas e privadas. Disponível em: https://x.gd/UzCrs. Acesso em: 25.11.2025.

7. Importante ressaltar que a Ancine emerge como uma agência reguladora de cinema, apenas mais recentemente passou a atuar na televisão por assinatura. Continua ausente de sua política regulatória a televisão aberta e o vídeo sob demanda (VoD).

8. Diversos países possuem instituições públicas dedicadas exclusivamente ao audiovisual, como França, Argentina e México.

A reflexão parte deste histórico para analisar os avanços e ambiguidades, as continuidades e fissuras, e as disputas discursivas, políticas, simbólicas diante da ampliação do direito à cultura. Um novo projeto para a cultura, e para o país, surge em 2003 com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT).

A formulação de um novo conceito de cultura em sua tríplice dimensão — simbólica, cidadã e econômica —, o retorno do poder decisório do Estado, por meio da institucionalização de mecanismos de editais públicos para seleção de projetos culturais, a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)[9] e, um pouco mais tarde, a criação da Lei nº 12.485, sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado, popularmente conhecida como Lei da TV Paga, são alguns dos dispositivos que indicam uma transformação institucional e acionam mudanças políticas, discursivas e práticas.

Este artigo irá analisar especificamente o FSA: seu contexto de criação e suas conquistas e seus limites, incompletude e necessidade de novos gestos políticos, administrativos e jurídicos. Desta forma, será feita uma análise social, política, econômica e simbólica do FSA, em seu tempo histórico e projeto para o país, cultura e cinema.

9. Em 2006, foi criado o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), fundo voltado para o fomento ao conteúdo audiovisual nacional. Apesar da previsão de aplicação de recursos não reembolsáveis, o Fundo tem como prática o investimento em projetos com retorno financeiro ao mesmo. O FSA concentra hoje o maior volume de recurso disponível para o fomento público ao setor audiovisual e tem sido personagem de inúmeros debates e reivindicações. O FSA envolve enorme complexidade, tendo passado por mudanças recentes que serão trabalhados na pesquisa.

FSA: CRIAÇÃO, FISSURAS E CONTRADIÇÕES NA TRADIÇÃO INDUSTRIALISTA

O primeiro mandato do Presidente Lula, com seu projeto de país mais democrático e justo, impactou diretamente o cinema brasileiro. A política setorial estava conectada com tantas outras políticas sociais, por isso, propomos aqui a ideia de intersetorialidade para pensar as fissuras ocorridas no cinema e audiovisual nos primeiros governos do Partido dos Trabalhadores. Isolar as políticas para o cinema e audiovisual das políticas de educação, combate à fome, habitação, saúde e tantas outras seria incorrer em uma miopia metodológica.

As políticas públicas para o setor naquele momento foram elaboradas, dentro de um projeto reformista, visando a ampliação e o direito democrático do fazer e pensar cinema e audiovisual. O retorno do protagonismo do Estado na decisão da direcionalidade da cultura reverberou e movimentou narrativas, estéticas, éticas, economias e imaginários e instrumentos regulatórios.[10]

10. Ressalta-se aqui a importância de questionar uma argumentação, da época, de que este retorno do Estado para a cultura poderia levar a uma política de balcão, como fora acusada a Embrafilme. Neste momento, entretanto, o protagonismo do Estado se deu com participação social e ampla transparência dos atos administrativos, justificativas e uma seleção pública.

O FSA é resultado desse conjunto de transformações sociais, deslocando o eixo de fomento indireto para a prática do fomento direto. Sua criação foi em dezembro de 2006, pela Lei nº 11.437, e sua regulamentação, feita pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. Trata-se de uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC), com receita constituída prioritariamente pela Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE).

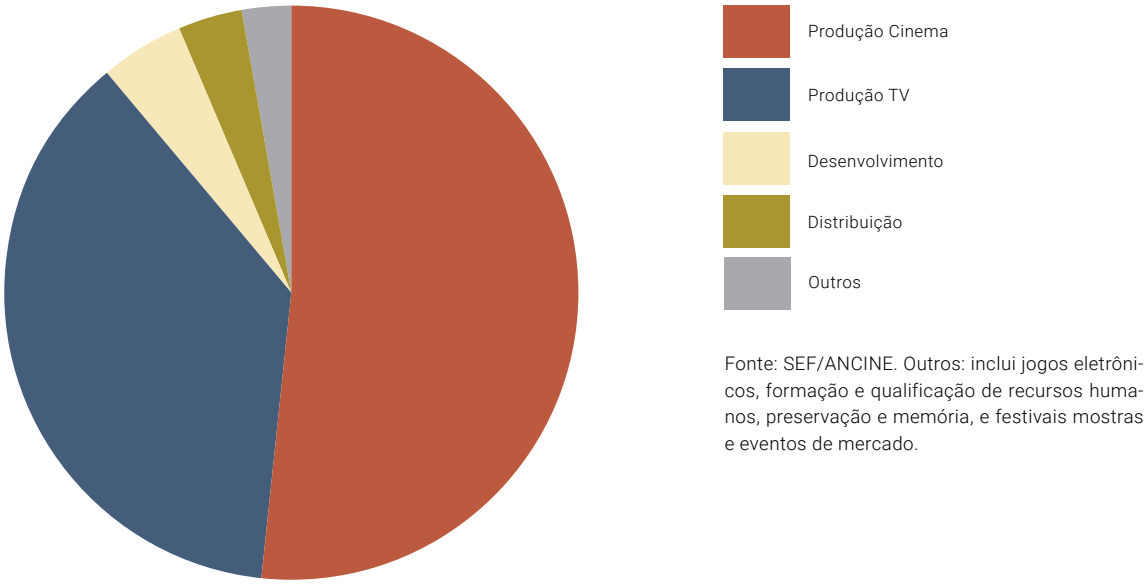
A lei de criação do FSA prevê ainda a constituição do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA). Os membros que integram este comitê são escolhidos e nomeados pelo MinC e é o CGFSA que estabelece as diretrizes de ação e áreas prioritárias para a aplicação dos recursos, define normas e critérios para a análise e seleção de projetos, acompanha a implementação das ações e avalia anualmente os resultados alcançados. A governança do referido fundo conta ainda com a Ancine, que exerce as atribuições de Secretaria-Executiva, sendo responsável pela execução orçamentária e financeira das ações do fundo, bem como pelo apoio técnico e administrativo ao Comitê Gestor; e também de agentes financeiros credenciados, como o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) e o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), que operacionalizam as ações do FSA. De acordo com Lia Calabre e Thiago Tavares:

> O FSA acaba por ser a ação que inaugura a nova estratégia do Ministério da Cultura (MinC), atuando de forma mais indutiva. O Fundo articula duas dimensões: o incremento de valores financeiros e o fomento ao setor. Na prática, trata-se de uma alternativa ao modelo de leis de incentivo, do fomento indireto e da participação tangenciada do Estado na cultura (Calabre; Tavares, 2021, p. 6).

O FSA aporta o maior volume de verbas para produção de cinema e audiovisual nos dias de hoje e tornou-se o espaço prioritário para financiamento ao setor no país. Esses recursos são gerados pelo próprio setor por intermédio de tributações, retorno de filmes, multas entre outros.[11] O relatório de 10 anos do FSA, divulgado no Observatório do Cinema e Audiovisual (OCA), aponta quase 90% dos recursos exclusivamente para a produção (Figura 1).[12]

11. O maior volume de recurso do FSA é a Condecine Teles. Tributação que incide sobre as empresas de telecomunicação. Esta modalidade surgiu a partir da Lei nº 12.485/2011 e a entrada destas empresas no segmento de televisão por assinatura.

12. É importante pontuar, neste estudo, que a análise histórica do FSA é dificultada pela pulverização dos dados nos portais da Ancine e do OCA. Em 2018, foi divulgado relatório de 10 anos do fundo, no qual há gráficos sobre a evolução da regionalização ao longo de 10 anos, mas é clara uma crise no setor durante o governo Bolsonaro. Foi nesta mesma época que o Ministério da Cultura foi extinto e a estrutura da Ancine perdeu a Superintendência de Análise de Mercado, órgão em que o Observatório de Cinema e Audiovisual fora criado e que tinha como atribuição os estudos, acompanhamento e análise de dados do setor. Os dados são fundamentais para gerar indicadores de políticas públicas e analisar a eficácia ou não das ações implementadas.



Fonte: SEF/ANCINE. Outros: inclui jogos eletrônicos, formação e qualificação de recursos humanos, preservação e memória, e festivais mostras e eventos de mercado.

Figura 1 – Gráfico da Distribuição dos recursos disponibilizados entre os objetos financiáveis.
Fonte: extraído de SEF/ANCINE, 2025.

Apesar de uma percepção semântica de o fundo possuir um caráter exclusivo de investimento, sendo reembolsável, o FSA possui as seguintes possibilidades de aplicação de recursos, segundo a lei:

> I — por intermédio de investimentos retornáveis em projetos de desenvolvimento da atividade audiovisual e produção de obras audiovisuais brasileiras;
> II — por meio de empréstimos reembolsáveis; ou
> III — por meio de valores não-reembolsáveis em casos específicos, a serem previstos em regulamento.[13]

13. Art. 3° da Lei 11.457 (Brasil, 2006).

A despeito de haver a previsão de valores não-reembolsáveis, o que se observou ao longo de quase duas décadas foi uma destinação, em sua imensa maioria, para ações reembolsáveis através de seus três programas de investimento: PRODECINE, focado em cinema, PRODAV, focado em televisão, e o PRÓ-INFRA, com foco em projetos de infraestrutura técnica para a atividade cinematográfica e audiovisual.[14]

14. Entre 2009 e 2023, o FSA desembolsou R$ 4,36, sendo menos de 3% o montante na modalidade apoio não reembolsável.

A definição da aplicação dos recursos do fundo e a divisão em linhas de ação em cada programa é feita pelo Comitê Gestor do FSA, por meio do Plano Anual de Investimentos. O Comitê é composto por dois representantes do Ministério da Cultura, um da Casa Civil da Presidência da República, um do Ministério da Educação, um da Ancine, um de instituição financeira credenciada pelo Comitê Gestor e por quatro representantes do setor audiovisual, todos com respectivos suplentes.[15] Apesar de ter menos membros da sociedade civil do que do governo, a atual configuração com quatro representantes do setor, nomeada pela Ministra da Cultura em abril de 2024, trouxe um aumento de representação, antes de apenas três membros com suplentes. São nestes espaços de poder que tensões entre diferentes visões e propostas do fazer audiovisual ocorrem e os diversos segmentos, organizados em entidades e associações, se articulam buscando representatividade na governança do fundo.

15. ANCINE. Comitê Gestor. Brasil: Governo Federal, 2024. Disponível em: https://x.gd/Azf9I. Acesso em: 10 de agosto, 2025

Entre disputas e discussões dentro da construção coletiva da política cultural, o FSA lançou editais nacionais que democratizaram a produção e diversificaram a estética audiovisual brasileira. Com uma política de regionalização, filmes fora do eixo Rio e São Paulo passam a integrar o mercado e são destaques em festivais nacionais e internacionais exibindo um outro processo estético e identitário. A descentralização regional distribuiu recursos e viu emergir realizadores, produtoras, distribuidoras, narrativas e estéticas fora do eixo tradicional e histórico do cinema brasileiro.

Um marco para este avanço da política de descentralização e para o aumento de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual se dá com a Lei nº 12.485/2011. Esta lei é a primeira conquista para integração institucional entre cinema e televisão. Para além de um ganho político, a lei, conhecida como Lei da TV por assinatura, alavancou a criação da Condecine Teles, uma contribuição recolhida pelas empresas de telecomunicações, que é a principal fonte de recurso do FSA, sendo responsável por 62,15% da receita líquida do fundo em 2023 (Ancine, 2024). Portanto, regulação e fomento andam juntos e em conjunto podem ampliar a capacidade de atuação do setor audiovisual brasileiro. É também no Art. 27 da lei que prevê a destinação de 30% do valor arrecadado com a Condecine Teles para "produtoras brasileiras estabelecidas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste".

Com base no Relatório de Gestão do FSA do ano de 2023 (FSA, 2023),[16] as cotas regionais das chamadas públicas operadas pela Ancine foram de 33,12% para proponentes das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e de 14,46% para proponentes da região Sul, além de Minas Gerais e Espírito Santo. Em número de projetos, 54,2% foram de fora da região Sudeste. Em uma análise isolada, os 45,8% da região Sudeste pode parecer ainda um número alto, mas é um avanço enorme quando olhamos 2009, o primeiro ano com dados de regionalização ana-

16. FSA. Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Ancine, 2023. Disponível em: https://x.gd/P3sT7. Acesso em: 13.setembro, 2025.

lisados e com 99% dos recursos para a região. Com números próximos a 90% nos dois anos seguintes, o Comitê Gestor do FSA passa a adotar, em 2012, "medidas adicionais de estímulo à regionalização em relação ao que vinha sendo realizado até o momento, que previa apenas a indução de projetos regionais nas etapas finais de seleção dos concursos para seleção de projetos" (FSA, 2019).[17]

A figura 2 a seguir traz o gráfico da evolução em 10 anos do FSA na diversidade regional entre 2009 e 2018, última análise comparativa do investimento regional apresentada na divisão de dados sobre "Recursos Públicos" no OCA, antes do relatório de 2023.[18]

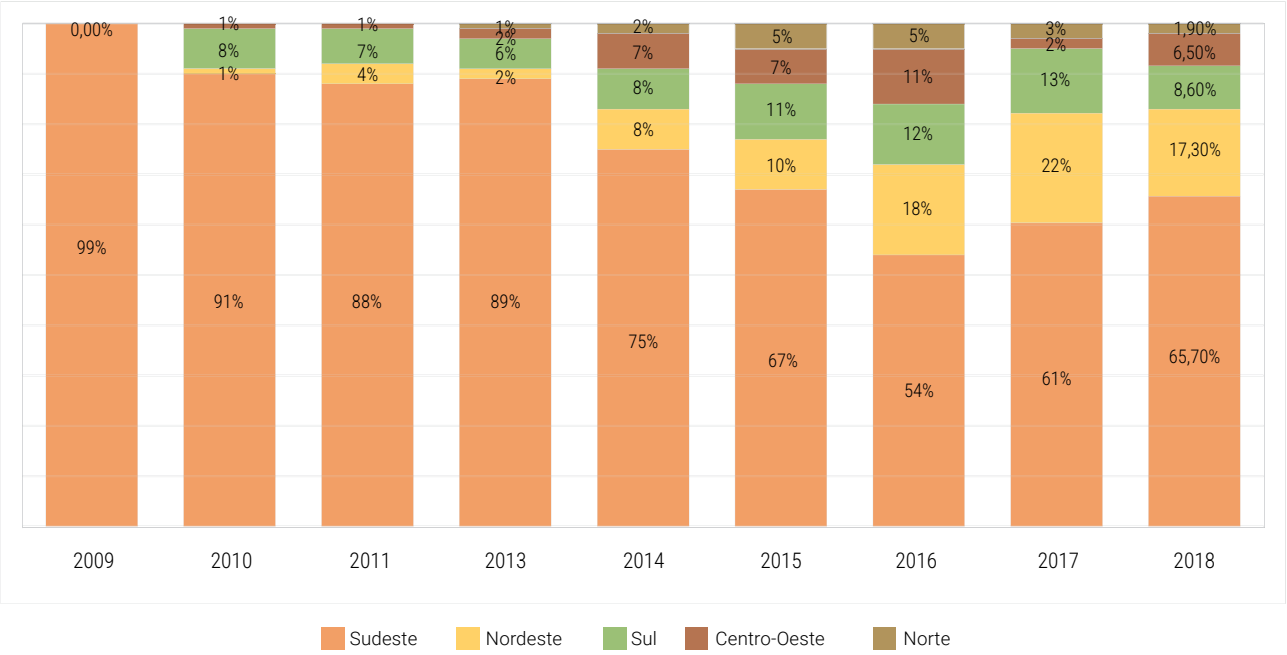


Figura 2 – Distribuição dos recursos para os projetos selecionados entre as regiões.
Fonte: extraído de ANCINE, 2023.

17. FSA. Resultados Consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual. Resultados consolidados dos recursos aplicados pelo FSA em programas e projetos do setor audiovisual entre 2009 e 2018. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Ancine, 2019. Disponível em: https://x.gd/72jQ5. Acesso em: 07 de julho de 2025.

18. Disponível em: https://x.gd/bNufm. Acesso em: 07 de julho de 2025.

As mudanças conceituais na política pública cultural afetam discursos, modos de produção e estéticas do cinema e audiovisual. André Novais Oliveira narra o processo de desenvolvimento, produção e finalização em seu livro *Temporada, diário e roteiro do filme*. Logo nas notas do autor, André coloca seu objetivo com o livro:

> Ou, no mínimo, que seja um mero registro histórico do trabalho de escrita de roteiro, filmagem e pós-produção de um filme brasileiro de baixo orçamento feito nesta década. Por um diretor negro, pobre, de periferia e as várias outras coisas que isso pode acarretar, principalmente em relação à perspectiva ao se olhar para pessoas e lugares da mesma "quebrada" (Oliveira, 2021, p. 11).

Esse "semi-reformismo", que André Singer definiu como a movimentação de "placas tectônicas" (2010) na sociedade brasileira, com a emergência do que se consagrou como a nova classe C, no período de 2002 a 2015, levou a uma maior democratização (ainda que incompleta) do direito à produção audiovisual no país. As disputas e embates que atravessam o processo que modula o campo do audiovisual brasileiro, a partir dos anos 2003, tensionam distintos conceitos de cultura mobilizados para inserção, rejeição e adaptação de agentes e agências às conjunturas político-econômicas do país. A multiplicação e diversidade de projetos políticos e sujeitos históricos com valores e interesses divergentes, e muitas vezes antagônicos, passaram a tensionar e disputar a direcionalidade das políticas públicas para o audiovisual.

Houve uma mudança (ainda incompleta) com a política de regionalização, o que garantiu maior direito de fazer cinema no país. Novas produtoras, realizadores e arquiteturas produtivas fora do eixo concentracionista Rio-São Paulo surgiram.[19] Leonardo Costa, Renata Rocha, Carmen Lima, Inajara Diz afirmam em pesquisa que

> Os recursos contratados por meio das chamadas dos Arranjos Regionais/Coinvestimentos indicam uma distribuição territorial mais equânime do que as demais linhas do Fundo Setorial do Audiovisual. Enquanto os Arranjos dividiram percentualmente seus recursos entre CONNE (55%), FAMES (30,9%) e RJ/SP (14,1%), as demais chamadas do Fundo apresentaram os seguintes percentuais: CONNE, com 23,3%; FAMES, com 15% e o eixo RJ/SP, com 61,7%[20] (Costa *et al.*, 2025, p. 205).

O FSA, com sua política de regionalização e implementação dos Arranjos regionais, foi um dos principais mecanismos dessa política pública do cinema e gerou uma fissura no campo ao abrir espaço para novos agentes, obras, empresas, territórios, éticas e estéticas. Com uma política de editais, criou, por exemplo, linhas específicas

19. Restringimo-nos aos dados até o ano de 2016, ano do golpe parlamentar contra o governo da Presidenta Dilma Rousse (Anderson 2019).

20. Segmentação de três regiões distintas: Conexão Audiovisual Centro-Oeste, Norte, Nordeste (CONNE), composta pelas unidades federativas das regiões mencionadas; Fórum Audiovisual de Minas Gerais, Espírito Santo e Região Sul (FAMES), composta pelos estados assinalados, no Sul, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul; e, por fim, os estados de Rio de Janeiro e São Paulo (RJ/SP).

para projetos com propostas “de linguagem inovadora e relevância artística, com potencial de participação e premiação em festivais e que apontem para a experimentação e a pesquisa de linguagem”.[21]

21. Prodecine 5.

Contudo, apesar de todas as conquistas democráticas e de descentralização promovidas pelo FSA, este reafirmou, em seu discurso e prática, a tradição industrialista, centrada na produção e um modelo eficiente de arquitetura produtiva. Portanto, há uma continuidade institucional histórica da busca pela industrialização, com foco na produção e produto fílmico, pautada em uma utópica busca da autossustentabilidade exclusivamente financeira. Ressalta-se que há a possibilidade, apontada por Marcelo Ikeda, de se pensar esta autossustentabilidade “por um ponto de vista ecológico [...], incorporando também os impactos ambientais, culturais e sociais das políticas empreendidas” (Ikeda, 2021, p. 15).

O foco dos editais voltados para a produção e a concentração de volume de investimentos nas obras fílmicas e audiovisuais gera um desequilíbrio na cadeia do setor e, consequentemente, de seu potencial de desenvolvimento e organicidade. Para a distribuição e exibição há editais de menor escala, que não acompanham a necessidade da produção nem enfrentam de forma equilibrada a concorrência norte-americana concentradora de mercado. O gráfico abaixo apresenta a divisão das ações do fundo no ano de 2023, com execução majoritariamente no ano seguinte:

AÇÃO	VALOR (R$)
PRODECINE	**680.000.000,00**
Produção – Desempenho Comercial – Distribuidora[22]	200.000.000,00
Produção – Desempenho Comercial – Produtora	120.000.000,00
Produção – Desempenho Artístico – Produtora	60.000.000,00
Produção – Coprodução Internacional	120.000.000,00
Produção – Nacional/Regional/Níveis 1 e 2	180.000.000,00
Nacional (cota 20% níveis 1 e 2)	*90.000.000,00*
Regional (cota 20% níveis 1 e 2)	*90.000.000,00*
PRODAV	**420.000.000,00**
Produção – Desempenho Comercial – Programadora	110.000.000,00
Produção – Nacional/Regional/Níveis 1 e 2	200.000.000,00
Nacional (cota 20% níveis 1 e 2)	*100.000.000,00*
Regional (cota 20% níveis 1 e 2)	*100.000.000,00*
TVs Públicas, Comunitários e Universitários	110.000.000,00
PROINFRA	**190.000.000,00**
Total	

Quadro 1 – Plano Ação do FSA 2023.
Fonte: Ancine, Relatório de Gestão FSA, 2023. Elaboração dos autores, 2025.

22. Importante ressaltar que, mesmo o fomento automático, cuja proponente é a distribuidora, não possui destinação principal para a produção.

Já os eixos da formação e preservação são fortemente invisibilizados ou até mesmo apagados da cadeia, tanto do discurso político oficial quanto das linhas de financiamento do FSA. Também são ignorados programas de circulação e difusão, tão necessários para uma formação de público que implique na valorização do cinema brasileiro em sua diversidade de formatos, algo crucial para a sustentabilidade do setor, de forma emancipadora, ou seja, de forma a fomentar, nos diversos espectadores, de diversas territorialidades, a capacidade de construir novos imaginários e sensibilidades sobre a realidade social em perspectiva crítica.

Acreditamos que isso se deve por serem atividades eminentemente processuais, sem necessariamente apresentação de um "produto final" tal como exigido pela tradição industrialista. A ideia de retorno reembolsável pouco se encaixa no campo da formação e da preservação, pois quais seriam as "receitas".[23] Somado a essa percepção, o corporativismo da produção, em consonância com seu capital político, econômico e simbólico, garante posição de

23. Esta reflexão pode levar ao questionamento sobre a ideia de reembolsável no FSA uma vez que não é todo o investimento que retorna para o fundo, mas um percentual mesmo. Portanto, um retorno parcial mensurado pelo faturamento financeiro (e ignorando desenvolvimento social, cultural e humano).

destaque nas relações de poder e decisão. O último Plano Anual de Investimentos 2025, divulgado em resolução FSA/Ancine apenas em 16 de dezembro de 2025, aponta que o setor, apesar de avançar, parcialmente, nas políticas de regionalização, segue mantendo o foco na produção, não considerando exibição, preservação e formação e voltando a excluir o edital seletivo para a distribuição.

AÇÃO	VALOR (R$)	COTAS	
PRODECINE		REGIÕES (NO.NE,CO)	REGIÕES (SUL.MG,ES)
Seletivo - Produção Cinema (suplementação)	100.000.000,00	40%	20%
Produção - Complementação	30.000.000,00	30%	10%
Desempenho Comercial Produtoras	90.000.000,00	–	–
Desempenho Comercial Distribuidoras	140.000.000,00	30%	10%
Desempenho Artístico - Produtora	40.000.000,00	–	–
Coprodução Internacional - Binacionais	25.000.000,00	–	–
Subtotal - PRODECINE	425.000.000,00		
PRODAV			
Seletivo - Produção TV/VoD (suplementação)	30.000.000,00	40%	20%
Desempenho Comercial Produtoras	30.000.000,00	–	–
Desempenho Comercial Programadoras (suplementação)	20.000.000,00	30%	10%
Produção - Infância e Juventude	40.000.000,00	30%	10%
Desenvolvimento	25.000.000,00	30%	10%
Arranjos Regionais (suplementação)	245.000.000,00	70%	30%
Arranjos - Projetos Específicos RJ, SP e RS	90.000.000,00	–	–
Subtotal - PRODAV	477.000.000,00		
TOTAL GERAL	902.000.000,00	31%	13%

Quadro 2 – Plano Ação do FSA 2025.[24]
Fonte: Extraído de FSA, 2025.

24. BRASIL. Resolução FSA/ANCINE/ nº 286, de 16 de dezembro de 2024. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, p. 70, 18 de dezembro de 2025. Disponível em: https://x.gd/QMPC2. Acesso em: 02 de agosto de 2025.

Podemos circunscrever as transformações no que André Singer definiu como "reformismo fraco" para caracterizar os anos do governo Lula.

> Na prática ocorreu algo como um "semitransformismo". Os quadros do PT que anteriormente defendiam o programa "intensamente reformista" se tornaram agentes de um reformismo fraco, comprometidos com a decisão de não causar a radicalização que pregavam na origem. Meu argumento é que o reformismo lulista é lento e desmobilizador, mas é reformismo. Cria-se a ilusão de ótica da estagnação para, na realidade, promover modificações em silencioso curso. (Singer, 2012, p. 45-46)

Com o golpe de 2016 e as alterações no rumo da política audiovisual, foi criado o então chamado FSA 2.0. Essa iniciativa alterou o regulamento geral de utilização do fundo, criando uma estrutura normativa, novas regras de investimento, de avaliações de projetos e extinguindo e criando linhas de ação.

Há paradoxos neste processo, como o edital CTAv/SAv/MinC de formação no audiovisual em 2018, realizado com recursos do FSA. Há, portanto, resistências e ainda um espaço de disputas. Embora não faça parte da administração direta, observa-se um alinhamento entre as ações do fundo e o momento político do país, ainda mais quando analisados o histórico das nomeações (e seus perfis) dos membros do Conselho Superior de Cinema e do Comitê Gestor do FSA.

Em 2019, com o início do governo Bolsonaro, agravou-se a situação da Agência Nacional do Cinema e houve uma grande morosidade no lançamento de novas linhas de investimento, além da interrupção de chamadas específicas para comercialização e questionamento de ações afirmativas e descentralizadoras. O ex-presidente chegou a defender de forma aberta que houvesse um filtro na agência, ameaçando extingui-la se assim não o fizessem.[25]

A política da meritocracia e os resultados econômicos resultaram em transformações no regulamento do FSA com a implementação de sistema de notas de diretores, produtoras e distribuidores a partir de obras lançadas e desempenho comercial e artístico. Essa mudança favoreceu a dimensão mercadológica da obra, concentração do investimento e dificultou o surgimento de novas empresas nacionais e novos realizadores dentro dos limites institucionais.

Os argumentos que justificaram essas mudanças se inseriram no discurso da desburocratização dos processos, na busca por um foco maior no desempenho comercial das empresas e no foco de filmes de bilheteria. As alterações foram sentidas em especial para realizadores, produtores e empresas iniciantes.

25. *Estadão* Conteúdo. "Se não puder ter filtro, nós extinguiremos a Ancine", diz Bolsonaro. Estadão Conteúdo, 19 de julho de 2019. Disponível em: https://x.gd/ygdcm. Acesso em: 19 de fevereiro de 2026.

Foi ao final do governo Bolsonaro, a partir da crise gerada pela pandemia, que recursos do FSA foram destinados como fonte principal da Lei Paulo Gustavo (LPG)[26] que, executada já no terceiro governo Lula, descentralizou recursos para estados, municípios e o Distrito Federal. A LPG, desenvolvida de forma emergencial, manteve a destinação de 70% dos recursos para a produção, apesar de incluir, ao longo da discussão do texto da Lei, os demais elos da cadeia. Entretanto, observou-se o impacto negativo da política de ataques à cultura de forma sistêmica, com uma dificuldade de parte das esferas estadual e municipal em elaborar ações integradas a partir deste recurso federal, nem sempre promovendo ações para todas as áreas previstas na lei federal.

Portanto, o FSA sofreu alterações importantes com mudanças de governos, partidos e projetos de país, acompanhando os diferentes conceitos de cultura e disputas internas do setor. Se com o Ministro Gilberto Gil, o conceito de cultura estava ancorado na triangulação simbólica, cidadã e econômica, com Sérgio Sá Leitão a cultura foi redirecionada para bases do empreendedorismo e da economia criativa. E, no Governo Bolsonaro, foi extinto o Ministério da Cultura e o setor foi diretamente atacado, com a defesa de filtros culturais (Bahia, 2023).

Apesar de conduções políticas e institucionais diferentes, com conceitos de cultura distintos, a ideia de industrialização, ainda que em bases diversas e por vezes divergentes, se manteve. A centralidade da política de investimento do FSA — política e financeira — em um único elo da cadeia, a produção, com vistas ao projeto industrial, revela como o fundo não rompeu com a tradição industrialista. Pelo contrário, com a premissa de fundo reembolsável, adensou o compromisso com retornos financeiros com vistas ao cinema brasileiro industrial e excluiu setores importantes da participação do fundo.

O que parece claro é que além da tal da industrialização não se concretizar, pelo menos não em seu modelo tradicional (pois precisa da cadeia estruturada), essa falta de organicidade e transversalidade compromete o que podemos chamar de desenvolvimento: social, econômico, simbólico e humano. Portanto, defendemos aqui que o desenvolvimento do campo do cinema e audiovisual — em seu sentido ampliado — não está relacionado à tradição industrialista capitalista, mas sim à articulação e à transversalidade da cadeia do setor que é circular e interdependente.

Celebrado pelo campo do cinema e audiovisual, e dotado de contradições, o FSA é, sem dúvida, uma conquista para o setor e para o país. Suas disputas estão inseridas nas modulações e negociações políticas dos agentes do setor, que ao longo dos anos se ampliaram, diversificaram e multiplicaram e detém diferentes pesos e forças nas

26. Brasil. Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal), para não contabilizar na meta de resultado primário as transferências federais aos demais entes da Federação para enfrentamento das consequências sociais e econômicas no setor cultural decorrentes de calamidades públicas ou pandemias; e altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, para atribuir outras fontes de recursos ao Fundo Nacional da Cultura (FNC). Brasília: Presidência da República, 2022. Disponível em: https://x.gd/c7IQP. Acesso em: 16 de setembro de 2025.

decisões políticas do fundo. Novos gestos de políticas públicas para o cinema e audiovisual no Brasil acionaram velhas e novas disputas e interrogam abordagens inéditas, criando uma rasura que parece não ter como apagar.

Junto a essa complexificação do campo, em âmbito doméstico, há um novo paradigma do cinema e do audiovisual — tecnológico, político, econômico, social e simbólico — na geopolítica que demanda revisões constantes nas políticas públicas e seus instrumentos. Da mesma forma, questões conceituais e metodológicas precisam ser deslocadas, acrescidas, reformuladas e criadas de modo a acompanhar, subsidiar e, principalmente, impulsionar transformações nas formulações, execução e acompanhamento das políticas públicas para construção de uma nova "soberania imaginativa" do cinema e do audiovisual brasileiro (Reis; Costa; Gomes, 2025).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O audiovisual é a única linguagem artística que conta com um fundo setorial e essa foi uma conquista política do setor. Contudo, o campo do cinema brasileiro se transformou, foi ampliado e se democratizou; não é mais o mesmo do início dos anos 2000. Precisamos de novas bases conceituais, programáticas e executivas para o FSA que incorpore esta nova cena.

O FSA, por seu lugar de poder econômico, é espaço de disputa sistêmica dos agentes do setor. Romper com a tradição institucional não é tarefa simples; exige decisão política e enfrentamento às corporações e instituições poderosas e articuladas do cinema e audiovisual brasileiro. E demanda, ainda, mudanças conceituais, metodológicas, administrativas e jurídicas.

Cinema e audiovisual não são apenas meios de consumo da indústria cultural. A tensão entre cultura e capitalismo se torna vital para as reflexões sobre os rumos das políticas para o setor do país. O pragmatismo neoliberal pode invisibilizar dinâmicas permanentes do campo audiovisual e necessidades de transformações estruturantes nas políticas públicas do FSA.

Realizar apenas adaptações de narrativas e mecanismos de fomento parece tímido e superficial. Desfazer o centro e apostar na transversalidade, no processo, na desierarquização dos formatos e no desenvolvimento (em seu

sentido ampliado) significa se descolar do neoliberalismo e tendências de mercado e apostar nas singularidades e possibilidades do audiovisual brasileiro como uma prática social, política e imaginativa.

Para isso, é necessário construir novas metodologias, dados e informações a partir de pesquisas qualitativas e ir além de pesquisas quantitativas totalizantes e pouco representativas da realidade e complexidade do campo do cinema e do audiovisual brasileiro, bastante diverso e desigual. A elaboração de uma análise qualitativa do cinema e audiovisual brasileiro pode concretizar a possibilidade de construção de conhecimento para as políticas públicas do setor.

Assumir as mudanças, a partir de uma opção integrada e transdisciplinar, crítica, qualitativa e independente, pode produzir um circuito virtuoso de geração de tecnologia e produção de conhecimento. Essas sinergias estão em consonância com uma nova cultura política para o cinema e audiovisual integrada à sociedade brasileira contemporânea.

É neste novo gesto, de reimaginação coletiva para construção de uma nova cultura política, que poderemos — agentes, do setor, Estado, universidades, atores políticos — impulsionar o desenvolvimento de um cinema brasileiro democrático, diverso e plural.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. "O Brasil de Bolsonaro". *Novo Estudo CEBRAP*, São Paulo, v 1, jan-abril. 2019.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embr*afilme. Niterói: EdUFF, 2000.

ANCINE. Relatório de Gestão do FSA. Rio de Janeiro: Ancine, 2023.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Unicamp, 2013.

BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações.* São Paulo: Itaú Cultural e Iluminuras, 2012.

BAHIA, Lia "Políticas públicas para o cinema e audiovisual em três atos: Os movimentos do cinema e audiovisual no Brasil nos anos 2000". *Espirales*, Foz do Iguaçu, v. 7, n. 2, 2023, p. 27-42.

CALABRE, Lia; TAVARES, Thiago da Silva. "O Fundo Setorial do Audiovisual e as políticas audiovisuais: interfaces com os estudos de cultura visual". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 72, jan.-abr. 2021, p.197-220.

COSTA, Leonardo; ROCHA, Renata LIMA, Carmen DIZ, Inajara. "Arranjos regionais como parte de uma política para a descentralização do audiovisual no Brasil". *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 18, n. 1, jan.-jun. 2025, p. 196-221.

IKEDA, Marcelo. *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine*. Porto Alegre: Sulina, 2021.

OLIVEIRA, André Novais. *Temporada*. Belo Horizonte: Javali, 2021.

ORTIZ RAMOS, José Mário. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, Francis Vogner dos; COSTA, Juliana; GOMES, Juliano. *Olhos Livres: Que filmes são esses?* In. CATÁLOGO 28 Mostra de Tiradentes. Belo Horizonte: Universo Produção, 2025.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SINGER, André. *Os sentidos do Lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SINGER, André. "A história e seus ardis". *Folha de São Paulo*, 19 de setembro de 2010. Disponível em https://x.gd/7TckO. Acesso em: 06 de agosto de 2025)

LEIS, DECRETOS E MEDIDAS PROVISÓRIAS

BRASIL. *Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993*. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1993. Disponível em: https://x.gd/kg6HY. Acesso em: 10 de agosto de 2025.

BRASIL. *Medida Provisória nº 2.228-1 de 06 de setembro de 2001*. Estabelece princípios gerais da política nacional, do

cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - Ancine, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de fundos de financiamento da indústria cinematográfica nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, p. 3, 10 de setembro de 2021. Disponível em: https://x.gd/qGxF2. Acesso em: 08 de setembro de 2025.

BRASIL. *Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006*. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional -CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2006. Disponível em: https://x.gd/zPUoE. Acesso em: 2 de julho de 2025.

BRASIL. *Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007*. Regulamenta os arts. 1º, 2º, 3º, 4º, 5º e 6º da Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, que destinam recursos para o financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais, e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2007. Disponível em: https://x.gd/zeckE. Acesso em: 18 de junho de 2025..

BRASIL. *Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011*. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2011. Disponível em: https://x.gd/uWkUD. Acesso em: 02 de fevereiro de 2026.

BRASIL. Lei Complementar nº 195, de 08 de julho de 2022. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal), para não contabilizar na meta de resultado primário as transferências federais aos demais entes da Federação para enfrentamento das consequências sociais e econômicas no setor cultural decorrentes de calamidades públicas ou pandemias; e altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, para atribuir outras fontes de recursos ao Fundo Nacional da Cultura (FNC). *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, p. 1, 8 de julho de 2022. Disponível em: https://x.gd/UBBaA. Acesso em: 22 de agosto de 2025.

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.

EDITORAS RESPONSÁVEIS

Marina Cavalcanti Tedesco

Renata Masini Hein

ASSISTENTE EDITORIAL

Felipe Davson Pereira da Silva

Pedro Pone

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 24/11/2025

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.

MUITO PRAZER, NELSON CAVAQUINHO

UMA EPIFANIA DE RIO DE JANEIRO

MUITO PRAZER, NELSON CAVAQUINHO — AN RIO DE JANEIRO'S EPIPHANY

GABRIEL PHILIPPINI FERREIRA BORGES SILVA[1]

1. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR). E-mail: gpfbsilva@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6941-1148

RESUMO Aos 18 minutos e 30 segundos de *Muito Prazer* (1979, David Neves) somos surpreendidos pela súbita aparição de Nelson Cavaquinho tocando seu violão em um bar e interagindo com os personagens da trama deste que é o terceiro longa-metragem ficcional dirigido pelo crítico-cineasta David Neves. Neste artigo, à luz da abordagem proposta pela rede Teoria de Cineastas e tendo em conta a intermidialidade como método historiográfico para o estudo de números musicais em filmes a partir das pesquisas de Flávia Cesarino Costa, analisamos a cena de Nelson Cavaquinho a tocar "Notícia", uma de suas principais canções. Tendo em vista a busca do crítico-cineasta por conferir a suas obras uma almejada autenticidade, analisamos a referência intermidiática caracterizada pela presença do sambista na obra e sua relação com a construção de um aspecto *autenticamente brasileiro* para o filme.

PALAVRAS-CHAVE Cinema brasileiro; análise cinematográfica; *Muito prazer*; Nelson Cavaquinho.

ABSTRACT At 18 minutes and 30 seconds into "Muito Prazer" (1979, David Neves), the third fictional feature film directed by critic-filmmaker David Neves, we are surprised by the appearance of Nelson Cavaquinho playing his guitar in a bar and interacting with the characters of the film. In this article, in light of the approach proposed by the Filmmakers' Theory group and considering intermediality as a historiographical method for studying musical numbers in films based on the research of Flávia Cesarino Costa, we analyze the scene in which Nelson Cavaquinho plays "Notícia", one of his most famous songs. Considering the critic-filmmaker's quest to imbue his works with a desired authenticity, we analyze the intermedial reference characterized by the samba artist's presence in the work and its relationship to the construction of an authentically Brazilian aspect to the film.

KEYWORDS Brazilian Cinema; film analysis; "Muito Prazer"; Nelson Cavaquinho.

INTRODUÇÃO – UMA CENA DE *MUITO PRAZER* (1979, DAVID NEVES)

> *Ivan, ridicularizado e invejado pela intimidade com a noite, o jeitão de poeta. Recita piadas sem graça, dorme fora de horário, o fígado piscando. É a personagem que apronta a participação de* ***Nelson Cavaquinho, aquela epifania de Rio de Janeiro, o violão em pé sobre o colo, os dedos pulando manhosos****. Os garotos aparecem, azucrinam, Ivan os afasta, mas acalma o dono do boteco, coitado ludibriado* (Ormond, 2011, grifos nossos).

O *player* está aberto com o arquivo de *Muito Prazer*, filme de 1979, o terceiro longa-metragem ficcional dirigido por David Neves.

Antes da sessão começar, lemos a sinopse e conhecemos um pouco do diretor. Carioca, o crítico-cineasta iniciou sua trajetória na crítica junto aos então jovens cinemanovistas, tendo sido um dos mais importantes articuladores do movimento, mas que ao contrário de grande parte dos membros do movimento raramente saiu de cena nos periódicos. Em 1979 com o lançamento de *Muito Prazer*, Neves, na verdade, rompia um hiato na realização de longas ficcionais de quase dez anos desde as filmagens de *Lúcia McCartney, Uma Garota de Programa* (1971) e *Amor de Mulher* (inacabado).[2]

Em meio aos grandes lançamentos da Embrafilme e a um Cinema-Novo rico (Neves, 2004, p. 261) de cada vez maior *valor de produção*, David Neves e seus colegas de produção Carlos Moletta e Joaquim Vaz de Carvalho lançam um filme *menor*, filmado em 16mm e trazido à vida graças a uma série de novas parcerias firmadas após a conturbada primeira metade dos anos 1970 no Brasil.

Em destaque nas cenas de *Muito Prazer*, estão três arquitetos — Chico (Antonio Pedro), Aquino (Cecil Thiré) e Ivan (Otávio Augusto) — e três pivetes[3] — Leléu (Irving São Paulo), Pacheco (Júlio Luiz) e Manteiga (Marcelo Lopes). Os arquitetos são sócios e convivem em um escritório no prédio em frente ao sinal onde as crianças vendem produtos. A trama é capitaneada por Ivan, acompanhando a crise de seu casamento com Nádia (Itala Nandi), seu alcoolismo e a crescente tensão entre ele, Chico e Aquino.

2. Em entrevista a Luis Alberto Rocha Melo, realizada originalmente em 1992 e publicada na *Revista Contracampo* em 2002, Neves comenta: "tem um filme inacabado com a Françoise Forton que eu fiz em 1970, e que a produção acabou, tem o material guardado" (Melo, 2002).

3. Como as crianças são chamadas nos materiais de divulgação do filme.

Como analisado por Silva (2025, p. 96), embora o filme ainda siga embalado pelo ritmo da contação de um fio narrativo aparentemente convencional, os cineastas parecem, por vezes, dedicar maior atenção às pequenas interações entre seus personagens do que ao desenlace narrativo da trama. São os diálogos e as relações cotidianas que tomam o primeiro plano em grande parte das sequências de *Muito Prazer*, mesmo que norteadas por uma narrativa que une as cenas e confere coerência e importância às ações de seus personagens.

Embora disparadas por um gatilho narrativo, as conversas logo descambam para assuntos triviais e se mostram puro *bate-papo de boteco*. Neste artigo, dedicaremo-nos, particularmente, a uma dessas interações, justamente no bar, ambiente central à trama e ao cotidiano de David Neves.

Pretendemos, assim, elaborar uma análise fílmica a partir da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas (Baggio; Graça; Penafria, 2015), no que diz respeito à sua escuta às fontes primárias e ao discurso dos próprios cineastas — em nosso caso, *crítico-cineasta* (Silva; Pinto, 2023) — dialogando também com a proposta de tomada da intermidialidade como método historiográfico para a mirada particular a uma cena em que música popular e cinema se encontram.

Partimos da proposição de Flávia Cesarino Costa, segundo a qual: "a intermidialidade torna claros não apenas os subsistemas em jogo (tais como o musical hollywoodiano, as performances no rádio ou as encenações das revistas), mas também a relação entre mídias nos produtos que se acreditam específicos da mídia cinema" (Costa, 2018, p. 183), para analisar a inter-relação entre cinema e música (em nosso caso, o samba) na presença de "Notícia" e Nelson Cavaquinho em *Muito Prazer*.

Para tanto, de maneira a substanciar nossa análise e tendo em vista a possibilidade desvelada por Manuela Penafria e o grupo Teoria de Cineastas de "fazer teoria do cinema a partir dos cineastas e do pensamento dos cineastas" (Leites; Baggio; Carvalho, 2020, p. 13), tomamos como ponto de partida para a análise declarações e manifestações do próprio crítico-cineasta expostas em variados materiais. As possíveis chaves conceituais apresentadas por Neves são desenvolvidas em apontamentos conceituais próprios, úteis para a análise dos próprios fílmicos que o autor dirigiu.

Com esse contexto em mente, voltamos ao *player*. Avançamos até os 18 minutos e 30 segundos do longa-metragem.

UMA CENA DE MUITO PRAZER

Deparamo-nos com um plano desajeitado. Filmados de cima para baixo, em um plano *plongée* um tanto torto, estão alguns adultos em um bar, sentados ao redor de uma mesa. Em uma outra mesa mais próxima da câmera, Leléu, Pacheco e Manteiga — as crianças que apresentamos — comem e dançam animadamente ao som da música. Entre os adultos, estão Ivan — personagem central do filme — e, surpreendentemente, Nelson Cavaquinho com um violão no colo enquadrado com destaque no plano.

Todos batucam ao som da música que Nelson canta e toca em seu violão: "Notícia".

QUADRO 1 – Descrição de cena de *Muito Prazer* (1979, David Neves)
Nelson Cavaquinho faz uma participação especial no terceiro longa dirigido por David Neves

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	A cena inicia com um plano aberto enquadrando toda a ação. Ao fundo, Nelson Cavaquinho toca "Notícia". Ouvimos os acordes do violão e sua voz rouca cantando, junto ao som ambiente do boteco. Os cineastas se demoram a observar Nelson tocando: o plano dura 37 segundos e acompanha o artista tocar a música até o primeiro refrão. Notamos, no quadro, uma série de ações simultâneas acontecendo: o homem de vermelho pega uma bebida no balcão, os garotos comem e batucam em sua mesa. O bar está vivo.	
NELSON CAVAQUINHO	*Já sei a notícia que vens me trazer / Os seus olhos só faltam dizer / O melhor é eu me convencer / Guardei até onde eu pude guardar / O cigarro deixado em meu quarto / É a marca que fumas / Confessa a verdade, não deves negar. / Amigo como eu jamais encontrarás / Só desejo que vivas em paz / Com aquela que manchou meu nome.*	
	Os cineastas cortam para um plano mais próximo da mesa dos adultos. É possível identificar, próximo da câmera, o produtor e compositor Carlos Moletta sentado à mesa. O carinho de todos por Nelson é grande: o homem que estava de pé com camiseta vermelha se aproxima e beija a sua testa.	
NELSON CAVAQUINHO	*Vingança, meu amigo, eu não quero vingança/ Os meus cabelos brancos /Me obrigam a perdoar uma criança/ Vingança, meu amigo, eu não quero vingança/ Os meus cabelos brancos/ Me obrigam a perdoar uma criança*	

Enquanto Nelson canta, começamos a ouvir, na faixa sonora, os ruídos de uma briga no balcão. Carlos Moletta, que por vezes encobre o rosto de Nelson, chia para que parem de gritar.

Os cineastas cortam para um plano próximo de Leléu batendo boca com o balconista.
[obs.: na cópia a que tivemos acesso para esta análise, não conseguimos distinguir o que diz Leléu em um primeiro momento].
Os dois discutem alto, um em cima do outro. É difícil compreender o que dizem a partir da captação do som direto.

BALCONISTA	Olha aqui, rapaz, respeito comigo, aí, hein!
LELÉU	Respeito é o cacete!
BALCONISTA	Mais respeito comigo!
LELÉU	Você é um ladrão! É um ladrão.

Mais um corte na cena e os cineastas voltam para o plano da mesa dos adultos.
Ivan está de pé e, junto a Moletta, olham para o balcão e tentam acalmar a situação.
Os gritos do balconista e de Leléu continuam.

IVAN	Atenção aí! Ó!

A gritaria continua. Ivan tenta dizer algo para apaziguar a situação, mas é interrompido por Nelson Cavaquinho. Não vemos o rosto do músico, encoberto por Moletta no enquadramento.

NELSON CAVAQUINHO	Mas essa criançada vai parar! Porque senão eu não... eu não continuo mais!

Os cineastas subitamente cortam para um novo plano com um corte brusco.
Novamente, Leléu aponta o dedo para o balconista e eles discutem efusivamente.
Não conseguimos distinguir o que eles dizem.
A cena se desenrola em um plano mais longo, trepidante e com movimentos ligeiros.

Com uma panorâmica rápida, em um movimento de chicote, a câmera passa para Ivan, que se aproxima dos dois tentando apaziguar a situação.

IVAN	Xiu! Que que há aí, ô?
LELÉU	Ladrão!
BALCONISTA	São esses moleques aí, que tomaram quatro (inaudível) e não querem pagar meu (inaudível).
LELÉU	Ladrão!
BALCONISTA	Tira a mão daí, seu safado! Que negócio é esse?

IVAN

Xiu! Quieto todo mundo!
Bota as deles na minha conta, entendeu? Tá resolvido.

BALCONISTA

Aah!

IVAN
(virando-se para Leléu)

Tá bom, entendeu? Acabou agora. E não enche mais o saco, tá?

Pacheco faz a menção de dizer algo e ergue o braço contra Ivan.
O arquiteto reage rapidamente.

IVAN

Quieto! Fica quieto.

Um raccord de movimento liga o plano aberto e brusco a um plano mais próximo de Ivan e da mesa dos adultos onde estava Nelson Cavaquinho.

IVAN

Nelson! Nelson Cavaquinho vai continuar!
A noite é nossa! Vamo lá!

Os adultos animados comemoram. Nelson começa a tocar. Uma panorâmica leva o plano para perto do cantor. *Lentamente, o plano se aproxima de seu rosto com um zoom in desajeitado.*		
NELSON CAVAQUINHO	*Vingança, meu amigo, eu não quero vingança/ Os meus cabelos brancos/ Me obrigam a perdoar uma criança/ Vingança, meu amigo, eu não quero vingança/ Os meus cabelos brancos/ Me obrigam a perdoar uma criança*	

Fonte: Elaboração do autor com base em *Muito Prazer* (1979, David Neves), 2025.

Ao contrário de Otávio Augusto (Ivan), Irving São Paulo (Leléu), Júlio Luiz (Pacheco) e Marcelo Lopes (Manteiga), Nelson Cavaquinho não interpreta na cena outro personagem se não o seu próprio, aquele conhecido das músicas e apresentações de sucesso. Dessa maneira, parece estar ali convocada diante de nós a figura do sambista, o mesmo lendário compositor que conhecemos para além daquele microuniverso ficcional do longa.

Por alguns segundos, parecem se quebrar as paredes do registro ficcional encenado para registrar a participação do ícone, para vê-lo e ouvi-lo — com som direto — a cantar com sua voz rouca e o tocar do violão característico. Tudo interrompido pela bagunça das crianças que força Ivan a intervir e interagir com os outros personagens em prol do avanço da trama.

Como destacamos durante a exposição da cena, a mesa do bar é povoada por amigos de David Neves que atuam como figurantes participativos e, à maneira *davidneviana*, Nelson Cavaquinho é filmado da forma mais cotidiana possível, com um despojamento característico do cineasta e uma despreocupação com o rigor, mesmo que sempre respeitando a posição do ídolo na pequena roda de samba.

Antes de avançarmos, é importante deixar bem evidente: a aparição do sambista é súbita e inesperada. Nelson Cavaquinho não retornará ao filme, nem outro músico terá momentos de semelhante atenção. A cena não detém importância narrativa para além de continuar a nos apresentar o personagem de Otávio Augusto e sua boêmia, promover o contato entre Ivan e as crianças e justificar sua embriaguez na cena seguinte. O bar e a cena voltarão a ser mencionados, mas apenas como um pequeno causo em triviais conversas entre as personagens principais.

À primeira vista, o encontro parece descolado do todo. Como espectadores, depois de nos encantarmos — como os personagens — com sua presença, parece surgir a pergunta: por que Nelson Cavaquinho está aqui?

Conhecido por sua boêmia e também símbolo da autêntica *cultura de bar* carioca, não parece ser somente a admiração de David Neves que fez com que Nelson fosse o escolhido para estar ali. O cantor e compositor já estava, quando das filmagens em 1978, com 67 anos e era respeitado e consagrado pelos anos de composições de sucesso, sendo um veterano conhecido pelas diversas parcerias que marcaram sua trajetória no samba. Vindo de duas décadas, em geral, bem sucedidas com importantes lançamentos autorais a consolidar sua transição para também intérprete das próprias composições – com destaque para o lançamento de seus dois primeiros LP's solo *Depoimento de Poeta* (1970), *Nelson Cavaquinho – Série Documento* (1972) e o autoral *Nelson Cavaquinho* (1973), além das parcerias em *Fala Mangueira* (1968) e *Quatro Grandes do Samba* (1977) —, Nelson já havia sido inclusive retratado no cinema por um outro cineasta cinemanovista dez anos antes em *Nelson Cavaquinho* (1969, Leon Hirszman).

Como outros sambistas de seu grupo, Nelson Cavaquinho era figura de interesse entre os grupos que no passado figuravam pelos CPC's (Centro Popular de Cultura) da UNE como David Neves e Leon Hirszman. Como José Roberto Zan aponta, já no início da década de 1960 e junto de parceiros como Cartola, Aracy de Almeida e Dalva de Oliveira, Nelson havia sido convidado para apresentações e gravações de discos por diferentes articuladores tanto do CPC como de outros movimentos de esquerda da época que pretendiam a valorização da "música popular brasileira autêntica" (Zan, 1997, p. 131).

Essa chave de valorização da tradição popular "autêntica" parece ainda importante em *Muito Prazer*. No filme dirigido por Neves a encenação, ao apresentá-lo justamente naquele espaço (o boteco popular) e sob aquela construção fílmica — revestida pela trajetória de seus agentes criadores, formados a partir daquele ideário nos anos 1960 —, evoca-nos semelhantes conceitos e efeitos de "valorização" aos pretendidos pelos sessentistas. Mesmo que *Muito Prazer* esteja situado no final da década de 1970, já distante da realidade dos CPC's, tendo vivenciado o golpe militar e acompanhando as constantes reavaliações dos conceitos do "nacional" e do "autêntico", os cineastas provocam a presença do sambista "popular" em um bar "tradicional".

Ao longo do texto, buscaremos desenvolver essa ideia mais detidamente, apresentando algumas possíveis aproximações de análise com a cena e os impactos e intenções da presença de Cavaquinho em Neves. Primeiramente, repetimos: a presença do veterano no filme tem ares de homenagem ao artista, tratado com respeito pela câmera e afetividade pelos outros personagens em cena. O beijo do homem na testa de Nelson, logo no início da cena; a reverência de Ivan ao mencioná-lo; ou mesmo o primeiro enquadramento no qual vemos o sambista ilustram essa abordagem.

Neste primeiro plano, a composição do quadro estabelece Nelson, sentado propositalmente na ponta da mesa, como ponto de fuga. A posição das mesas — tanto dos meninos em primeiro plano como dos adultos no segundo — dirigem nosso olhar para o topo do quadro onde encontramos o cantor. Além do mais, tendo em vista o luminoso reflexo quase em contraluz no cabelo de Nelson, compreendemos haver uma luz apontada diretamente para o cantor que o destaca na cena. Todos — inclusive nós, espectadores — observam carinhosamente o mestre em cena.

Figura 1 – Primeiro plano da cena de Nelson Cavaquinho em *Muito Prazer* (1979, David Neves)

Contudo, para além da simples homenagem a um artista reconhecido ou do gosto e interesse particular do diretor pelo sambista, a escolha de Nelson Cavaquinho evoca diferentes sentidos. Dediquemos maior atenção à especificidade, primeiramente nos deslocando da imagem, e ouvindo com atenção particular a letra e melodia de "Notícia".

> Para resumir a história posada é só trazer à memória um pedacinho de um samba de Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Nourival Bahia, *Notícia*. Basta lembrar o que diz o samba no começo ("já sei a notícia que vens me trazer, os teus olhos não querem dizer, mas preciso saber da verdade"), lembrar a voz rouca de Nelson e o som especial que ele tira do violão. Aí temos resumida a história do filme (escrita por Joaquim Vaz de Carvalho e David Neves) e também o estilo usado para contar a história (filmagem em cenários naturais e em som direto com a câmara muitas vezes se movimentando livremente, na mão do fotógrafo, no meio dos intérpretes) (Avellar, 2001).[4]

Apesar de parecer casual e deslocada frente ao restante do filme, como José Carlos Avellar (2001) antecipa em sua crítica, a cena é significativa — para não dizer ilustrativa — para o longa. Na camada semântica de sua letra, "Notícia" resume bem o contexto da narrativa: a canção narra o caso de um homem traído por sua esposa com um grande amigo.

Embora ainda não tenhamos sido apresentados ao triângulo amoroso de Ivan, Nádia e Aquino, a letra antecipa o desenrolar da trama. Logo após esta sequência, quando Ivan chega bêbado e cansado da noite no bar em uma nova festa entre amigos na casa de seu sócio, vemos pela primeira vez Nádia e Aquino interagindo sozinhos. Ali, justo em seguida à aparição de Nelson e "Notícia", parece nascer a centelha da aproximação entre os dois. A música parece plantar pistas para a narrativa que se segue.

Na gravação da canção em *Depoimento de Poeta*, LP solo de estreia de Nelson Cavaquinho, uma voz introduz a apresentação e diz: "Você tem um samba que é sempre citado quando se fala em Nelson Cavaquinho, chama-se *Notícia*. Canta ele pra nós, canta" (Notícia, 1970). A escolha da canção, além de encontrar coincidência com a estória do filme, remonta também à história do mestre. "Notícia", gravada pela primeira vez — segundo o próprio Nelson Cavaquinho em gravação da faixa em Quatro Grandes do Samba (Notícia, 1977) — entre 1954 e 1955 é uma das mais reconhecidas do artista, quase sinônimo de Nelson Cavaquinho de acordo com a voz da narração em seu primeiro álbum.

4. Este trecho do texto "Um Lugar ao Sol", escrito por José Carlos Avellar (1980), não consta na publicação original da crítica no *Jornal do Brasil*, mas aparece em nota de rodapé que reproduz o texto em sua totalidade na reedição da *Revista Cinemais*, n. 31, publicada em homenagem a David Neves, em 2001.

Sua reprodução no filme também aponta, portanto, para a *familiaridade* dos espectadores com a canção e para um desejo de referência ao samba e à cultura popular brasileira. Retornaremos a esse ponto mais adiante. Por ora, voltemos à canção.

Para além da letra, o arranjo e o estilo característico de Nelson também antecipam, metaforicamente, o tom e o estilo de filmagem que guiam o longa-metragem. Como Avellar cita, a maneira despojada como o sambista se colocava e a maneira igualmente despojada como, àquele momento, foi colocado diante da câmera apontam para chaves que também marcam o estilo de filmagem que guia o longa-metragem. Em seu basilar ensaio "Rugas — Sobre Nelson Cavaquinho", Nuno Ramos comenta o estilo melódico de Nelson:

> Se em Cartola as melodias parecem espalhar-se, num desenvolvimento arrebatador e expansivo, em Nelson progridem, passo a passo, num movimento pontual, mas inexorável, entre o aqui e o ali, como se pudéssemos apontar com o dedo o seu movimento. Parecem circunscritas, presas a um meio que lhes oferece resistência. Seu canto reforça como nenhum outro tal aspecto. Nelson parece cantar ca-da sí-la-ba como se fosse ela a unidade de significação final; separa-a de sua vizinha como se existisse por si mesma. Assim, o acento em cada ponto do percurso acaba impedindo a expansão lírica típica das canções de Cartola (e o bel-canto correspondente, ainda presente nas interpretações do próprio Cartola) e reforça o aqui e agora aprisionado do cantor. Há uma clausura, uma gravidade, uma força entrópica que a melodia deve vencer, ausentes em Cartola. **Muito da beleza e singularidade de Nelson vem dessa espécie de conta final entre dois adversários — é quase um espanto que a canção tenha conseguido desenvolver-se, que tenha sido composta, afinal. Parece que poderia ter cedido, ter-se deixado perder em algum ponto**. O compositor arrasta a melodia para cima e para baixo, numa espécie de câmera lenta entre as notas, fazendo questão de mostrar isso — estou indo daqui até ali. **A composição, aliás, é exatamente assim — o sobe e desce, ponto por ponto, de uma melodia que ameaça falhar** (Ramos, 2009, p. 1, grifos nossos).

O destaque de Ramos a este estilo arrastado, que sempre "ameaça falhar" em suas variações, por conta justamente de "uma força entrópica que a melodia deve vencer" aponta para possíveis chaves de análise quando somos colocados diante do encontro entre o estilo melódico do sambista e o de filmagem dos cineastas.

Em um desdobramento da interpretação, enxergamos na estrutura narrativa típica assumida pelo roteiro do longa-metragem em sua trama ainda convencional e povoada por códigos da comédia de costumes brasileira

a “clausura”, a “força entrópica” mencionada por Nuno Ramos. No entanto, como o canto de Cavaquinho, que separa as “unidades de significação final”, o estilo de filmagem e encenação escolhido pelos cineastas parece deslocar os movimentos de cada cena, fazendo com que a narrativa progrida, “passo a passo, num movimento pontual, mas inexorável, entre o aqui e o ali” (Ramos, 2009, p. 1) e dando a impressão de que cada uma delas poderia existir por si só.

A cena-mãe deste texto encapsula e leva ao extremo este efeito. Em relação ao todo, a excepcional presença de Nelson Cavaquinho e a, tão excepcional quanto, maneira como a cena é apresentada na montagem do longa são parte de uma linha que ora encaminha o espectador para outros sentidos, ora o devolve ao enredo tradicional.

Curiosamente “aprisionado” em sua narrativa *maior*, centrada no já citado alcoolismo de Ivan e seu distanciamento de Nádia, o filme dedica atenção e relevância às pequenas interações entre os personagens como já mencionamos, sem nunca se desgarrar da força entrópica que o leva adiante. Este retorno à *convencionalidade* garante com que o filme de Neves mantenha os traços do longa-metragem ficcional tradicional, em um movimento que o próprio cineasta já descrevia em 1970:

> O meu cinema só almeja esta perfeição (a de Bressane). **Sou, entretanto, muito tenso para não tomar certas precauções, que bloqueiam a liberdade procurada. O lado cultura cinematográfica, por sua vez, me faz sempre homenagear ou reverenciar alguém (é uma tendência que não renego) e surgem então os compromissos que definiriam meu estilo como nostálgico**, apesar de achar vaga essa palavra. Geralmente (sempre quando estou em dúvida) **adoto uma linha de ação que poderia ser resumida na frase a retomada oportuna do convencional e fico, por isso mesmo, beirando perigosamente o simplismo** (Neves, 1970, p. 5, grifos nossos).

A “retomada oportuna do convencional” distancia Neves do cinema de experimentação de cineastas como Julio Bressane e o aproxima da tradição cinematográfica que lhe inspirava na crítica. Como o próprio José Carlos Avellar aponta em sua crítica ao terceiro longa-metragem de Neves: “isoladamente as situações são efetivamente banais, mas o conjunto das banalidades forma um jogo dramático que dá significado especial à brincadeira mais simples” (Avellar, 1980, p. 6).

Desta maneira, as pequenas interações, como a cena de Nelson Cavaquinho, ganham atenção e destaque no filme, mas são logo seguidas por uma nova sequência que dará prosseguimento à trama do longa — neste caso, a cena que retrata Nádia e Aquino em seu primeiro diálogo sozinhos.

Como na leitura da música de Nelson Cavaquinho por Nuno Ramos, o contraste entre essa construção narrativa (a força entrópica) e sua tentativa de quase desconstrução interna (no caso de Nelson, a melodia de seu canto e, no caso de *Muito Prazer*, o estilo despojado de filmagem e a atenção às pequenas interações entre os personagens) é tamanha que é quase espantoso quando chegamos ao final da obra e a sentimos tão coerente.

O efeito parece semelhante quando tomamos uma análise interna da cena a partir de sua especificidade: capturada por uma câmera solta que, em movimentos livres, reenquadra a imagem de acordo com a movimentação dos personagens ou do interesse da cena e que também se utiliza de *zooms* desconcertados para se aproximar ou distanciar das atuações. Em geral, os cineastas — e aqui compreendemos tanto David Neves como seu fotógrafo Jom Tob Azulay — tomam um estilo vacilante e filmam Nelson Cavaquinho de maneira a valorizar sua presença *real* em cena. Porém, ainda estamos sob a ação "força entrópica" do regime ficcional do longa e a participação é interrompida pela encenação da briga entre as crianças e o dono do bar.

Como destacado em publicação anterior (Silva; Pinto, 2024), *Muito Prazer* teve suas filmagens determinadas por "técnicas de cinema direto" (Muito Prazer, 2021), estilo historicamente usado para a realização de documentários a partir dos anos 1950 — e no Brasil sobretudo a partir dos anos 1960. Constituía-se assim uma forma de encenar pouco comum à ficção brasileira, em especial naquele momento em que se consolidava um cinema de encenação clássica filmado com orçamentos crescentes em uma indústria que já se organizava em torno do sucesso das políticas de produção e comercialização da Embrafilme.

O uso de técnicas como as que mencionamos — filmagem em 16mm com câmera na mão que acompanha os personagens e captação em som direto — em um filme ficcional parece aproximar o espectador da cena ao acionar efeitos familiares — construindo no movimento trôpego uma atmosfera caseira semelhante à dos filmes domésticos da época[5] — e intuí-nos a entrar em contato com a cena como se víssemos um documentário.

Dessa maneira, os cineastas encenam a presença de Nelson e a discussão entre as crianças e o balconista como se nos pusessem a presenciar aqueles acontecimentos reais, ao buscarem ao vivo — enquanto a cena se desenrola

5. Tal aspecto, comentado pelo próprio crítico-cineasta em materiais de divulgação do filme (Neves, 1980) convida a uma análise detida e comparativa a ser desenvolvida em outros trabalhos com maior profundidade, a partir da natureza da encenação dos personagens e do posicionamento livre da câmera diante da cena filmada. Porém, a especificidade dos filmes domésticos mencionados refere-se particularmente aos "filmes de família" registrados de forma amadora em câmeras leves de película 16mm, 8mm ou Super 8 ao longo dos anos 1970 e 1980. Além disso e particularmente tendo em vista o discorrido no texto "O cinema amador em Memória de Helena: verdade e sentimento", de Lila Foster (2015), no qual a autora analisa o caráter do filme doméstico no primeiro longa dirigido por David Neves, compreendemos que a aproximação ao filme doméstico ou caseiro tem natureza programática no trabalho do crítico-cineasta e antecede *Muito Prazer*. Como menciona Foster: "Nos últimos anos, a produção audiovisual brasileira tem explorado com frequência o uso de imagens domésticas de arquivo e a estética amadora como elementos da criação. (...) Cada um a seu modo, todos apontam para a centralidade que essas imagens ocupam no cenário atual. Memória, arquivo, poética amadora, cotidiano, intimidade, amorosidade, observação, corporeidade, subjetividade, efeito de real, autenticidade, biografia e morte são algumas palavras-chave que podem sintetizar essa diversidade de relações. E são palavras que também definem *Memória de Helena* (1969)" e talvez possam definir também *Muito Prazer* (1979).

diante da câmera — a melhor maneira de enquadrar a situação. Tais escolhas parecem contribuir com a sensação de grande *espontaneidade* que sentimos ao ver a cena e garantir certa *autenticidade* à história.

Em sua crítica, Avellar observa bem este movimento e introduz outra perspectiva, ao identificar o aspecto doméstico e amador no filme:

> ***Muito Prazer* tem igualmente um pouco da atmosfera de filme amador**, como se a intenção do realizador fosse mesmo a de gravar em imagens e sons coisas que ele viveu ou presenciou. **Registrar de modo imediato, espontâneo, assim como quem anota o cotidiano num diário ou como quem faz fotos para um álbum de família**. Algo semelhante a um filme projetado em casa, na parede da sala, e não aquela coisa que nos habituamos a ver na tela de um cinema comercial. Algo com o sabor de produto caseiro, nem bem ficção nem bem documentário, mas **história que fala de gente conhecida, história contada de modo espontâneo, num estilo mais ou menos imposto pelo tipo de equipamento disponível** (Avellar, 1980, p. 6, grifos nossos).

Essa atmosfera amadora parece tomar o filme devido às técnicas de filmagem e de montagem e a captação de som direto, que também captura em tempo real a música, os ruídos e os diálogos sobrepostos e, por vezes, quase ininteligíveis, entre os personagens.

A performance de Nelson, igualmente registrada com todos os seus pequenos erros, estabelece uma relação de troca com o filme ficcional, para o qual compartilha seu *tom menor*, *ameno*,[6] quase *caseiro*. "Notícia" e o sambista captados com o violão no colo e as notas *emboladas* de uma melodia "que ameaça falhar", ainda mais carregada com as marcas da idade avançada na voz do sambista e os ruídos do próprio espaço — seja a cantoria dos outros à mesa ou os talheres do bar — que entram e interrompem a escuta da canção conferem à cena a criação de um *clima* ou, como diria Drummond em "O Fazendeiro do Ar" (1974, David Neves e Fernando Sabino), de um "*temperamento carioca*" para o filme.

Para ilustrarmos o efeito, retomamos uma semelhante operação reproduzida pelos cineastas anteriormente em *Muito Prazer*. No início do filme, ouvimos uma outra canção, esta não apresentada ao vivo ou em tom de homenagem, mas sim reproduzida como um *tema* da obra.

6. Em texto publicado no *Jornal do Brasil* em 1980 quando do lançamento de *Muito Prazer*, David Neves contextualiza de maneira interessante e relaciona a amenidade de seu longa-metragem ao aspecto caseiro: "Pode ser que *Muito Prazer* tenha um lado ameno; ameno ao ponto de ser comparado a um *home movie*, mas é inegável que nessa amenidade estejam contidas algumas provocações. Certo tipo de displicência provoca, ou melhor, intriga" (Neves, 1980)

Logo no início do longa-metragem, aos dois minutos de reprodução, a imagem subitamente congela no rosto de uma das crianças: Leléu. Sobre a imagem, entram na tela os créditos iniciais do filme. Entre eles, chama a atenção a ausência do título do filme[7] entre as cartelas iniciais e a canção original que embala a sequência: *Coração Pivete*,[8] escrita por Carlos Moletta (aquele mesmo, presente na cena à mesa com Nelson Cavaquinho) e Joaquim Vaz de Carvalho — também produtores do filme.

A música é repetida ao longo de *Muito Prazer* em variações instrumentais com arranjo de Beto Quartin e conta com a seguinte letra:

> *Um beija-flor vagabundo*
> *andou em meio do jardim*
> *de flor em flor repetia*
> *guarde o seu doce pra mim...*
> *Mas a manhã ficou tarde*
> *e a tarde que anoiteceu*
> *nem agasalho na estrada*
> *nem vagalume no breu.*
> *Meu coração, um pivete*
> *a mágoa endureceu*
> *deu pra rogar praga*
> *deu pra não ter nada*
> *onde poder se agarrar*
> *sempre ao relento*
> *ao sabor do vento*
> *vendo a vida desbarrar.*
>
> (*Muito Prazer*, 1979, a partir do 1' 37')

Como *Notícia*, a canção-tema parece antecipar o tom do filme e sua narrativa. O samba, composto — e reproduzido — em violão e flauta, também introduz o clima ameno do longa.

7. O título do filme só será visto em um de seus últimos planos, quando os atores do filme subitamente se levantam e agradecem ao público e, em operação semelhante à acionada nos créditos iniciais, a imagem é congelada. Entra sobre a tela o título do filme: "Muito Prazer" dentro de um balão de diálogo de história em quadrinhos, como se aquela fosse também uma fala dos personagens.

8. Em nossas pesquisas, não encontramos referência ao lançamento da gravação da música em material próprio e separado do filme. Em entrevista ao catálogo da *Mostra Paisagens do Rio de Janeiro*, Carlos Moletta afirma que a música foi escrita inclusive antes da produção do longa-metragem já em 1976 (Moletta, 2015, p. 64), porém aparentemente a canção não foi lançada quando da produção. Em breve artigo de 1980, o crítico Aramis Millarch, em referência às músicas do filme, escreveu: "Pena que, como sempre acontece em produções nacionais, não tenha saído sequer um compacto com estas canções" (Millarch, 1980). A música, em sua versão instrumental, foi lançada anos depois no álbum *Múltiplo,* de Marcos Moletta, interpretada pelo músico filho de Carlos Moletta.

Os versos apresentam a história de um beija-flor que vagueia por entre as flores durante o dia, mas, ao final, com a chegada da noite, fica sem ter onde se agarrar. Assistindo ao filme, poderíamos encontrar um paralelo do beija-flor com a história de Ivan, que inicia o filme se entregando à boêmia, caminhando entre bares e porres — "vagueando por entre as flores" —, e acaba por deixar de lado seus sócios e sua esposa — ficando "sem ter onde se agarrar" ao longo da história.

Porém, como já ressaltamos, a presença de Nelson e os sentidos evocados por ela transbordam para além da contextualização narrativa e *climática* trazida pela canção de abertura. A intermidialidade como categoria crítica para a análise cinematográfica, como entendida por Flávia Cesarino Costa em "Considerações sobre os números musicais das chanchadas" (2018), nos parece útil para outro possível olhar para sua participação.

AUTENTICIDADE BRASILEIRA, NEVES E CAVAQUINHO

Conjugam-se em cena música e cinema, uma natural "combinação de mídias" (Ramazzina Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 19), praticamente inerente ao cinema como arte, mas a operação alude também a uma espécie "referência intermidiática" (Ramazzina Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 19), na qual, apesar de haver a reprodução da outra mídia — a canção —, os cineastas convocam também, mais do que a música, o gênero musical do samba, sua história e seus contextos de criação.

Como buscamos introduzir nas linhas anteriores, não está lá somente o homem Nelson Cavaquinho, mas também seu personagem e toda a carga histórica e representativa do Rio de Janeiro, da Mangueira, do samba carioca, que a imagem de Nelson carrega consigo. Dessa maneira, nos aproximamos da definição proposta por Flávia Cesarino Costa, segundo a qual: "as referências intermidiáticas" só podem gerar uma ilusão de práticas específicas de outra mídia, mas tal ilusão provoca no receptor sensações específicas de outras mídias" (Costa, 2018, p. 183).

O *clima ameno* a que nos referimos parece justamente uma dessas "sensações específicas", quase indescritíveis, e que talvez só o contato entre as duas mídias, entre cinema e música — revelado pela impressão da imagem e gravação de som da performance *ao vivo* do artista em cena —, torna demonstrável.

A performance apesar de dialogar com aspectos de todo o filme ainda aponta para fora dele. A impressão de *rompimento* do pacto ficcional, o deslocamento que descrevemos no primeiro contato permanece. Com essa impressão em mente, retornamos ao texto de Costa e particularmente ao pensamento de Agnes Pethö como apresentado pela pesquisadora:

> Agnes Pethö entende a experiência do filme como uma vivência ambígua em que convivem a imersão dos sentidos na obra e ao mesmo tempo a **quebra do fluxo, quando surge um componente reflexivo**. Para a autora, **as técnicas de intermidialidade seriam as que quebram a transparência da imagem fílmica e efetuam transgressões, não apenas nos óbvios casos de visível estilização, mas também dentro do cinema de representação realista. A intermidialidade aparece, portanto, quando o filme aponta ao mesmo tempo para o mundo real e para sua própria midialidade**. A lógica poética da intermidialidade no cinema é localizada por Pethö no mecanismo pelo qual uma mídia aparece como se fosse outra. Assim, **a intermidialidade pode ser entendida como a repetição ou a reinscrição de uma mídia como forma na forma de outra mídia**, onde o próprio procedimento de intermidialidade é figurado, quer dizer, torna-se observável e se refere, reflexivamente, a si mesmo (Costa, 2018, p. 184, grifos nossos).

Em *Muito Prazer*, a presença de Nelson Cavaquinho em meio ao ordinário bar cênico e sua interação com os personagens ficcionais parece ser este componente reflexivo, que quebra a transparência fílmica. Otávio Augusto não é mais Otávio Augusto, é Ivan. As crianças-atores são os *pivetes* da rua. Todos representam até a chegada de Nelson Cavaquinho. A presença do sambista é filmada e encenada de maneira como se aquele personagem ali presente e interpretado por Nelson fosse mesmo aquele Nelson Cavaquinho que habita nossa realidade factual e os discos que compôs.

Dessa maneira, enquanto os próprios atores maravilham-se com sua presença, a participação do sambista "quebra o fluxo" da representação naturalista construída até então, como um elemento reflexivo e intermidiático. Por alguns segundos, enquanto todos sambam e dançam, ninguém mais parece personagem. Ainda mais estando filmada sob as "técnicas de cinema direto", a cena aponta para o *mundo real* e por consequência para toda a obra de Nelson Cavaquinho, para sua presença naquele *filme* e para o gênero musical a que Nelson tanto se dedicou.

Dessa maneira, o samba de Nelson evoca no público o imaginário carioca, dos grandes sambistas, da boêmia, dos bares tradicionais do Rio de Janeiro. Os cineastas trazem para dentro do filme essa "referência" e, neste gesto,

emprestam do cantor sua postura e imagem para conferir ao filme uma dose de *autenticidade carioca*. Ivan e os pivetes habitam o mesmo espaço deste imaginário trazido por "Notícia" e a voz rouca de Cavaquinho.

Desde o início de sua trajetória, David Neves dizia buscar por "autenticidade" no cinema. Em particular, uma entrevista com o crítico-cineasta realizada por Miriam Alencar à época do lançamento de seu primeiro longa-metragem *Memória de Helena* (1969, David Neves) demarca essas posições.

> Minha concepção de cinema brasileiro, desde que me filiei a ele em 1958, permaneceu, em linhas gerais inalterada. Talvez ela possa ser resumida numa frase: uma **necessidade obsessiva de autenticidade**. Não posso negar que ela vem sendo, de uma forma ou de outra, satisfeita através desses anos, apesar de alguns renitentes abusos no campo da gratuidade e do artificialismo.
>
> Quando passei à realização, em 1966, depois de alguns anos de relutância, descobri ao vivo que não é pela teoria, não é na ideologia, não é na riqueza de produção que se extrai de uma história essa almejada autenticidade. Mas é um terrível corpo-a-corpo com esse fugidio meio de expressão. O cinema é uma permanente aferição da realidade com nosso estado de espírito (Neves, 1970, grifo nosso).

Com as leituras de sua obra — tomando textos e filmes lado-a-lado na análise do crítico-cineasta —, compreendemos que Neves buscou ao longo de toda sua trajetória encontrar a *autenticidade* a partir de um contato direto entre o cinema e a realidade, enfrentando a realidade em um "terrível corpo a corpo" com suas histórias e seu "estado de espírito".

A partir do pequeno trecho, compreendemos que a noção de autenticidade de Neves é oposta aos "abusos no campo da gratuidade e do artificialismo" e se aproxima, assim, da concepção de *verdade*, discussão importante para as novas ondas de cinema moderno dos anos 1950 e 1960 e para todo o projeto historiográfico brasileiro desde os anos 1930, particularmente concentrado no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e que tanto influenciou a geração de Neves. Em uma questionável máxima: aproximar-se da realidade, do "povo" ou daquilo que consideravam ser o "popular" para satisfazer esta obsessão por autenticidade.

Porém, ao invés de ater-se a uma busca de visão totalizante do "povo" como pretenderam outros cinemanovistas, Neves tomou a busca da autenticidade por outras vias. Em geral, suas obras parecem mais atentas às "coisas

do que às ideias" (Neves, 2004, p. 319). Neves parece ter carregado consigo, desde seus primeiros filmes, uma vontade por encontrar o detalhe. Uma busca que, segundo o próprio, "chegou a se tornar leitmotiv de todas as minhas considerações acerca do cinema brasileiro, cuja grande constante tem sido a visão de conjunto, de mural" (Neves, 2004, p. 319). Em suas aproximações com o mundo — e o cinema —, o crítico-cineasta se atém ao "geral visto do particular" (Neves, 1993, p. 22).

A autenticidade, portanto, não viria tanto da análise ou do retrato sociológico de seu povo quanto do retrato das pequenas relações entre os indivíduos brasileiros — e em seu caso particularmente os indivíduos da Zona Sul carioca. Retomando sua obra crítica, percebemos esse estilo ganhar "forma".

Por exemplo, em "A Poética do Cinema Novo", texto publicado na coletânea "Cinema Novo no Brasil" (Neves, 1966), o crítico-cineasta, ao analisar a maneira de se expressar e as considerações verbais dos cineastas cinemanovistas, identifica a "forma mais brasileira possível" como sendo "displicente, balbuciante, tímida ainda" (Neves, 2004, p. 215). *Muito Prazer* parece reverberar filmicamente essa "forma brasileira" presente no discurso e agora manifesta na câmera trêmula, no falar "balbuciante" dos personagens, nos diálogos soltos e desarrumados ou mesmo na "melodia que ameaça falhar" de Nelson Cavaquinho.

Em outro texto também compilado em *Cinema Novo no Brasil* (1966), Neves indica essa forma no precursor cinemanovista *Rio, 40 Graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos) e aponta características interessantes para nossa análise.

> **Defeituoso**, *maladroit*,[9] eis a chave-mestra para se classificar formalmente o seu mundo e o que lhe seguirá. **Esperar a perfeição, os ornatos, o rigor num filme brasileiro somente se se tivesse uma visão brasileira desses elementos**. O **Brasil e seu cinema para os brasileiros**. Num determinado momento, a ousadia máxima para um filme de produção pobre e de conceitos pobres a respeito da produção: a grua improvisada que termina por trucagem numa maquete da visão-tipo do Rio: o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara. Nelson Pereira dos Santos, usando recursos de todo um Cinema que lhe antecedeu, traça as bases de uma nova escola: a da **autenticidade** (Neves, 2004, p. 214, grifos nossos).

Não é somente a visão de um povo ou a mirada para o Brasil *verdadeiro* que interessa a Neves, mas são o *erro e o despojamento* que estão nas bases da defesa sobre o longa e parecem fundamentais para a compreensão do que seria essa escola da *autenticidade* brasileira inaugurada pelo outro Nelson (Pereira dos Santos).

9. Em tradução livre do francês: "desajeitado".

Pretendendo encontrar este ideal, de uma certa *displicência programada*, o crítico-cineasta passa à realização e persegue ao longo de sua trajetória diferentes estratégias de filmagem e elementos narrativos que o pudessem conduzir à *autenticidade*. Em *Muito Prazer*, essa busca se materializa, entre outras operações, nas "técnicas de cinema direto", já citadas, e na "referência intermidiática" a Nelson (Cavaquinho) e ao samba.

Afinal, a busca por um cinema brasileiro "para os brasileiros" condiz, no filme, também com a criação de uma impressão de realidade mais próxima de seu povo. O contato com o "popular" — conceito tão referido nas considerações e estudos acerca do Cinema Novo e particularmente da origem de seu núcleo CPCista — retorna a questão, mas longe de ser apresentada a partir de uma visão "rigorosa", como a que caracterizou muitos dos primeiros curtas-metragens documentais atrelados ao movimento.

Na ficção cotidiana, o desejo por realizar seus filmes da "forma mais brasileira possível" (Neves, 2004, p. 214) desemboca no destaque à cultura popular brasileira — e aqui lemos, nesse contexto, carioca. Os personagens/atores falam despreocupadamente, com seus sotaques carregados dos personagens/atores, e o roteiro coloca em falas uma série de ditados populares repetidos pelos arquitetos e crianças ao longo de todo o filme. Mas também, os cineastas incluem paisagens típicas — os morros e a praia —, o desfile de um bloco de Carnaval e, é claro, o sambista Nelson Cavaquinho.

Na cena que defendemos constituir a referência intermidiática, ao escolher por convocar o sambista da Velha Guarda (Zan, 1997, p. 131) e não outro talvez mais contemporâneo, os cineastas evocam aquela que os CPCistas poderiam entender como "cultura popular autêntica" e parecem buscar participar de um movimento de valorização do samba tradicional carioca — em um momento no qual ele estava fora dos grandes movimentos do mercado fonográfico. A participação de Nelson Cavaquinho e sua representação parecem surgir para também posicionar este filme e seus personagens no caldeirão cultural da vida boêmia do Rio de Janeiro no final dos anos 1970.

É salutar posicionarmo-nos no tempo. Estamos em 1979 e já não é mais tempo da ideia de "popular" do CPC, nem mesmo é tempo áureo para o samba carioca. Realizado em um tempo em que aquela cultura dos bares ainda era comum, mas já via grande mudança à frente, David Neves parece querer, em 1979, imortalizar naquelas imagens não somente Nelson Cavaquinho, mas a figura popular do sambista carioca, malandro, boêmio, despojado, sentado em um bar qualquer com seus pares de todo tipo e classe.

CONCLUSÃO

Andrea Ormond em seu texto para a revista *Cinética* dizia d' "aquela epifania de Rio de Janeiro" provocada pela presença de Nelson e seu "violão em pé sobre o colo, os dedos pulando manhosos". A escolha por abrir o texto da citação tentava antecipar, como as músicas de *Muito Prazer*, a trama que teceríamos a seguir. A busca pela autenticidade nas imagens, por meio do encontro entre filme — leia-se cineastas, atores, personagens, equipamentos e técnicas — e Nelson Cavaquinho, nos provoca uma imagem de Rio de Janeiro.

Em cena, David Neves imortaliza a encenação do sambista, em um "terrível corpo a corpo" com a realidade da boemia carioca em decadência — nunca esquecer da situação de Ivan, que curte e movimenta a cena, mas carrega ali o alcoolismo que faz desmoronar seu casamento e trabalho — e sua relação com o samba.

Dissemos anteriormente que a cena analisada rompia de certa forma o pacto ficcional estabelecido. E de fato, o faz. O jogo cênico muda e os personagens ficcionais parecem por alguns segundos se desmontar com a presença do ícone, do personagem *real*.

Contudo, o jogo muda de tal maneira, que talvez a impressão de realidade provocada justamente pela presença *factual* do artista inverta novamente o plano. Afinal, se aqueles personagens, que já vinham se demonstrando tão vivos, tão despojados, tão à vontade coabitam o mesmo espaço que Nelson Cavaquinho, então eles também hão de ser reais! Aquele não é Otávio Augusto, é Ivan.

Eis que o pacto ficcional está restabelecido em uma epifania de Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. "Um Lugar ao Sol". Jornal do Brasil, 1980, p. 6.

AVELLAR, José Carlos. "Um Lugar ao Sol". Cinemais, n. 31, 2001.

BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. "Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". Revista Científica/FAP, Curitiba, v. 12, jan.-jun. 2015, p. 19-32.

COSTA, Flávia Cesarino. "Considerações sobre os números musicais das chanchadas". Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 45, n. 50, 2018, p. 179-203. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.138619. Disponível em: https://x.gd/QICAv. Acesso em: 04/03/2026.

FOSTER, Lila. "O cinema amador em Memória de Helena: verdade e sentimento". In. BRITO, T.; FERREIRA, P. H. Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015, p. 16-21.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. "Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria". Intexto, Porto Alegre, n. 48, p. 6-21, 2020.

MELO, Luis Alberto Rocha. "O cinema ausente: entrevista inédita com David E. Neves". Contracampo, n. 39/40, 2002.

MILLARCH, Aramis. "Muito Prazer", segundo Ítala". Estado do Paraná, 02 de agosto de 1980. p. 15. Disponível em: https://x.gd/Eniyv. Acesso em: 04/03/2026.

MOLETTA, Carlos. [Entrevista concedida a] Thiago Brito e Pedro Henrique Ferreira. In: BRITO, T.; FERREIRA, P. H. Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015, p. 64-70.

MUITO Prazer. Direção: David Neves. Morena Produtoras de Arte e Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes. 1979. Son., color. 16mm. (105 min.).

MUITO Prazer. Encontro / Homenagem ao diretor David Neves, com a presença do ator Antonio Pedro, do diretor de fotografia Jom Tob Azulay, a vídeo presença do produtor Carlos Moletta e mediado por Hernani Heffner, ABC. ABC Cursos de Cinema, 07 de dezembro de 2021. Disponível em: https://x.gd/iuD3o. Acesso em: 11 abr. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. Revista USP, São Paulo,
n. 87, set.-nov.2010, p. 56-73.

NEVES, David Eulálio. Cinema Novo no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.

NEVES, David Eulálio. Memória de Davi. [Entrevista concedida a] Miriam Alencar. Jornal do Brasil, 1970.

NEVES, David Eulálio. Entrevista para Press-Release. In. Muito prazer. Embrafilme. São Paulo, 1980, p. 1.

NEVES, David Eulálio. Cartas do meu bar. São Paulo: Editora 34, 1993.

NEVES, David Eulálio. Telégrafo visual: crítica amável de cinema. São Paulo: Editora 34, 2004.

NOTÍCIA. Intérprete: Nelson Cavaquinho. Compositor: Alcides Caminha; Nelson Cavaquinho; Norival Bahia. In: DEPOIMENTO do Poeta. Intérprete: Nelson Cavaquinho. Selo Castelinho, 1970. 1 disco vinil, lado A, faixa 3 (3 min).

NOTÍCIA. Intérprete: Nelson Cavaquinho. Compositor: Alcides Caminha; Nelson Cavaquinho; Norival Bahia. In. QUATRO GRANDES DO

SAMBA. Intérprete: Nelson Cavaquinho, Candeia, Guilherme De Brito, Elton Medeiros. São Paulo: RCA Victor, 1977. 1 disco vinil, lado A, faixa 3 (2 min.).

ORMOND, Andrea. "Crônica de um desaparecimento - Muito Prazer, documento da vida de David Neves". Revista Cinética, jul. 2011.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. "Intermidialidade e referências intermidiáticas: uma introdução". Revista Letras Raras, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

RAMOS, Nuno. Rugas – sobre Nelson Cavaquinho. Revista Serrote, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales, n. 1, mar. 2009. Disponível em: https://x.gd/jqMYv. Acesso em: 04/03/2026.

SILVA, Gabriel Philippini Ferreira Borges da. "Muito Prazer (1979, David Neves): diálogos em um filme conversado". Revista Temática, v. 21 n. 6, p. 91-106, 2025.

SILVA, Gabriel Philippini Ferreira Borges da; PINTO, Pedro Plaza. "Pensar um crítico-cineasta: um olhar para Mauro, Humberto ao lado dos escritos de David Neves". O Mosaico, [S. l.], v. 16, n. 1, 2023. DOI: 10.33871/21750769.2023.16.1.7398. Disponível em: https://x.gd/wUMny. Acesso em: 25 jul. 2025.

SILVA, Gabriel Philippini Ferreira Borges da; PINTO, Pedro Plaza. "Muito Prazer, David Neves - Filmar diretamente o ficcional". In. GARCIA, Alexandre Rafael; OPOLSKI, Débora (org.). Cinema, criação e reflexão: 10 anos de Cinecriare. 1. ed. Araraquara (SP): Letraria, v. 1, 2024, p. 158-176.

ZAN, José Roberto. Do Fundo de Quintal à Vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira. 254 f. Tese de Doutorado em Sociologia, Unicamp, 1997.

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.

EDITORAS RESPONSÁVEIS

Marina Cavalcanti Tedesco

Renata Masini Hein

ASSISTENTE EDITORIAL

Felipe Davson Pereira da Silva

Pedro Pone

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 01/09/2025

Aprovado em 11/12/2025

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.

VOZES E SILÊNCIOS ENTRE O CINEMA BRASILEIRO E BRITÂNICO CONTEMPORÂNEOS

VOCES Y SILENCIOS EN EL CINE BRASILEÑO Y BRITÁNICO CONTEMPORÁNEO

VOICES AND SILENCES IN BRAZILIAN AND BRITISH CONTEMPORARY CINEMA

FERNANDO MORAIS DA COSTA[1]

1. Fernando Morais da Costa é professor titular do Departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCine – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. E-mail: fmorais@id.uff.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4315-7134

RESUMO O objetivo deste artigo é analisar o som do cinema contemporâneo, com ênfase em dois elementos sonoros, vozes e silêncios, e algumas de suas representações pelo cinema atual. Ao trabalharmos sobre ambos ao mesmo tempo é possível criar uma perspectiva não dicotômica, a partir da lógica de que silêncios e vozes trabalham juntos para construir narrativas. Entendemos que certas formas de união entre ambos são marcas sonoras do cinema contemporâneo. Como recorte, defendemos que tal estética sonora ressoa em filmes brasileiros e britânicos recentes.

PALAVRAS-CHAVE Som; silêncio; vozes; cinema brasileiro; cinema britânico.

RESUMEN El objetivo de este artículo es analizar el sonido del cine contemporáneo, con énfasis en dos de sus elementos sonoros, las voces y los silencios, y algunas de sus representaciones en el cine actual. Al trabajar con ambos simultáneamente, es posible crear una perspectiva no dicotómica, basada en la lógica de que los silencios y las voces trabajan juntos para construir narrativas. Entendemos que ciertas formas de unión entre ambos son características sonoras del cine actual. Como enfoque específico, argumentamos que esta estética sonora resuena en el cine brasileño y británico reciente.

KEYWORDS Sonido; silencio; voces; cine brasileño; cine británico.

ABSTRACT This article aims to analyse the sound of contemporary cinema, with an emphasis on two of the sound elements, voices and silences, and some of their representations in contemporary films. By working on both at the same time, it is possible to create a non-dichotomous perspective, a relation that is not based on a simple duality, but on the logic that silences and voices work together to construct narratives and, furthermore, that certain forms of union between both are sonic marks of contemporary cinema. For the purposes of this research, it is important to highlight that this sound aesthetics resonates in recent Brazilian and British films.

KEYWORDS Sound; silence; voices; Brazilian Cinema; British Cinema.

Este texto é, de uma só vez, uma continuidade de interesses de pesquisa e um novo recorte, haja vista que une elementos sonoros recorrentes nos nossos trabalhos cotidianos e um objeto circunscrito entre duas cinematografias nacionais específicas. Este é primeiro resultado, inicial, de um pós-doutorado, de um ano de licença.[2] Sobre os objetivos e pressupostos da pesquisa, mantemos que silêncios e vozes não são elementos sonoros opostos entre si na linguagem cinematográfica e audiovisual. Ao contrário: se complementam como agentes discursivos. Sustentamos ainda que tal presença de momentos de silêncios marcadamente importantes em narrativas audiovisuais, concomitantes a vozes também proeminentes, são uma das marcas do audiovisual contemporâneo. Fechar tal estudo nas cinematografias brasileiras e britânicas recentes é o nosso recorte atual.

Estão ainda inclusas na análise manifestações sonoras como sons ambientes e, eventualmente, ruídos. Abstemo-nos de analisar a música e sua presença nos filmes selecionados, pois entendemos que essa é um campo grande em si mesmo, com estrutura própria, ainda que aplicada ao cinema, e que demandaria um tipo de análise próprio. No que se refere ao recorte fechado em dois países, podemos dizer que, a partir do interessante momento que as indústrias cinematográficas brasileira e britânica têm atravessado nos últimos anos, entre golpes recebidos pela diminuição do incentivo estatal à cultura e tentativas de sobrevivência, entendemos que alguns filmes realizados trazem semelhanças transnacionais.

No caso do Brasil, a ainda recente diminuição dos investimentos na cultura, com a extinção temporária mesmo do Ministério da Cultura, durante um governo de extrema-direita, que se seguiu a um golpe de estado, com o impeachment de Dilma Rousseff, foi radical. Vivemos, hoje, no Brasil, uma volta dos investimentos na cultura que fazem parte de um projeto de reconstrução do país, a partir do atual mandato presidencial de Luiz Inácio da Silva. No Reino Unido, por sua vez, embora haja uma estrutura audiovisual razoavelmente sólida, com, por exemplo, a histórica comunhão com a televisão, o partido trabalhista ficou por 14 anos afastado do poder, havendo voltado a indicar um primeiro-ministro recentemente. Mandatos de primeiros-ministros que flertam com o ideário da extrema-direita levaram, entre outras tentativas de desmonte, como o da saúde pública, a incertezas quanto ao lugar oficial dos investimentos em produtos culturais. Sobre possíveis semelhanças transnacionais, em termos, por exemplo, de estilo, recorrências de padrões relacionados a gêneros narrativos, ou mesmo a questões relacionadas à representação de vicissitudes sociais, de raça, de classe, de gênero, trataremos delas mais à frente neste artigo.

2. O pós-doutorado se deu entre períodos no Brasil e no Reino Unido, dado o tema da pesquisa, no PPGCOM da UFPE com uma estadia no CLAS, o Centre of Latin American Studies, da University of Cambridge. Uma versão deste texto, ainda como comunicação oral e respectivo resumo expandido, foi apresentado no XVII Encontro da Socine – Sociedade Brasileiro de Estudos de Cinema e Audiovisual, em setembro de 2024, em Campo Grande, na UFMS. A referência ao resumo expandido consta das referências bibliográficas (Costa, 2026).

No que concerne à base teórica, é-nos importante o trabalho de especialistas britânicos sobre o cinema brasileiro, o que, por si só, já estabelece conexões entre os países. Pensamos em trabalhos como os de Maite Conde, a respeito da relação entre cinema no Brasil e modernidade, este intitulado *Foundational Films, Early Cinema and Modernity in Brazil* (Conde, 2018) e sobre política e o Brasil contemporâneo, como *Manifesting Democracy, Urban Protest and the Politics of Representation in Brazil Post 2013* (Conde, 2022). Lembramos de pesquisas como as de Lisa Shaw e Stephanie Dennison e seu amplo panorama quanto ao cinema nacional, como *Brazilian National Cinema* (Shaw; Dennison, 2004). Trata-se de pesquisas que releem nomes centrais como os de Ismail Xavier, João Luiz Vieira, Jean Claude Bernardet, entre outros. Destaca-se, nesse diálogo Brasil-Inglaterra nos estudos de cinema o esforço conjunto da publicação de *Stars and Stardom in Brazilian Cinema*, organizado por João Luiz Vieira, da UFF, Lisa Shaw, da University of Liverpool, e Tim Bergfelder, da Unversity of Southampton (Bergfelder *et al*., 2016).

Um objetivo secundário desta pesquisa é agregar a tais referências teóricas o que há de mais interessante em uma teoria do cinema contemporâneo escrita no Brasil. A esse respeito, nos interessam os trabalhos de Denilson Lopes que, em *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*, descreve uma série de diálogos, e os afetos por eles despertados, com filmes recentes (Lopes, 2016); de Angela Prysthon, que, em "Furiosas frivolidades: artificio, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo", identifica, em um conjunto de filmes, uma série de "temporalidades estranhas", além da ideia de uma heterotopia, a criação de espaços diferentes daqueles que sejam mais normativos, muitas vezes relacionando a ideia de periferia com a representação de sexualidades diversas (Prysthon, 2015). Prysthon, que conta em sua trajetória com uma passagem pela University od Southampton, demonstra recorrente interesse pela noção de paisagem no cinema, o que, por vezes, pode se relacionar com, por exemplo, o cinema italiano ou com o cinema latino-americano, como pode ser observado em seu recente livro *Recortes do mundo. Espaço e paisagem no cinema* (Prysthon, 2023). Vale dizer que, dentre as pesquisas mais recentes realizadas no âmbito dos estudos de cinema no Brasil, entendemos também como relevantes, como base conceitual, análises de cinematografias contemporâneas como a de Luiz Carlos Oliveira Junior, sobre diferentes propostas de encenação, como no livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (Oliveira Junior, 2013) e a de Erly Vieira Junior, acerca da ideia de uma vertente específica de realismo atual, em *Realismo sensório no cinema contemporâneo*, a partir de conceitos advindos de Laura Marks, Lisa Coulthard e outras (Vieira Junior, 2020). É importante dizer que Erly Vieira, professor da

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), também é realizador. Seu recente documentário *Presença* (2024) une o universo das artes visuais e performances artísticas brasileiras com a herança de matrizes cultuais africanas tão presentes no Brasil.

A esse respeito, destacamos um artigo recente de um dos pesquisadores mais ativos no campo do som no cinema no Brasil, Rodrigo Carreiro, aqui em parceria com Marilia de Orange: "Afrosurrealismo, insólito e desobediência epistêmica em *Não! Não olhe!*" (Carreiro; Orange, 2024). A análise do filme de Jordan Peele procura dar visibilidade a categorias sociais marginalizadas, de acordo com uma lógica subversiva decolonial. Carreiro é um dos nomes centrais para um crescimento exponencial de pesquisas e publicações sobre som cinematográfico no Brasil, especialmente nas duas últimas décadas, dada a criação de uma rede de pesquisa baseada, em parte, no aumento, entre as décadas de 2000 e 2010, do número de departamentos de cinema nas universidades públicas federais e, ao mesmo tempo, do surgimento de espaços como a parte dedicada ao som da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, a SOCINE. São exemplos disso publicações como *O som do filme: uma introdução* (Carreiro *et al*., 2018), *Estilo e som no audiovisual* (Opolski et al., 2019), *Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual* (Carreiro, 2019*), Edição de diálogos no cinema: A fala cinematográfica como um elemento sonoro* (Opolski, 2021), além de inúmeros artigos.

A essa produção brasileira, somam-se, é evidente, as já conhecidas, para os pesquisadores que tenham mais intimidade com o campo dos estudos do som, obras de, por exemplo, Michel Chion, seja acerca da voz no cinema, (Chion, 1999), sobre silêncio, no caso, sua recepção no momento da exibição (Chion, 2003), ou em seus conceitos mais gerais sobre o que ele chama de contrato audiovisual entre espectadores e filmes (Chion, 1994); Rick Altman, seja sobre diferentes modos de propor ou uma história do som no cinema (Altman, 2004), ou mesmo uma teoria do cinema que contemple mais diretamente os aspectos sonoros (Altman, 1992). Evidentemente, há um grande número de outros textos mais recentes que nos serão úteis, dentre os quais destacamos a publicação britânica *Soundscape: The School of Sound Lectures* (Sider *et al*., 2003), a compilação *The Sound Studies Reader* (Sterne, 2012), e, central para este estudo, como exemplo recente de uma contribuição britânica para os estudos de som: *Locating the Voice in Film* (Whitaker; Wright, 2017).

Em termos metodológicos, esta pesquisa propõe, como já exposto, um estudo comparativo entre a cinematografia britânica e a brasileira. Nosso objetivo é alcançar uma análise que não apenas destaque possíveis semelhanças, mas também diferenças que se mostrem relevantes para o campo cinematográfico. Seria, assim, uma análise

fílmica de base qualitativa, que procure entender como estão inscritas vozes, silêncios e, eventualmente, demais manifestações sonoras nos filmes selecionados. Para tanto, ancoramo-nos também em referências que trabalham com uma análise transnacional do cinema e do eventual espaço do Brasil em tais textos. O livro mais recente de Robert Stam traz o conceito de "indigeneidade transmidial, exposto em *Indigeneity and the Decolonizing Gaze: Transnational Imaginaries, Media Aesthetics, and Social Thought* (Stam, 2023). Stam refere-se à ascensão da mídia indígena no Brasil, à produção audiovisual dos povos originários, como Guaraní-Kaiowá, Tupi, Yanomami e vários outros.

Podemos citar como exemplos relevantes dos estudos transnacionais nas últimas décadas *Remapping World Cinema: identity, culture and politics in film*, coletânea organizada por Stephanie Dennison e Song Hwee Lim. Dentre os artigos que procuram debater cinematografias de todo o mundo, destacamos o da própria Dennison, "*The new Brazilian bombshell: Sonia Braga, race and cinema in the 1970's*", sobre Sonia Braga e sua inserção como estrela transnacional, sob a perspectiva das questões raciais. Lembramos também do capítulo da pesquisadora brasileira, residente no Reino Unido, Lucia Nagib, "*Towards a positive definition of world cinema*", que tem como intuito repensar a conotação negativa que o termo recebera no decorrer dos anos (Dennison, Lim, 2006). Outro livro central sobre o tema é *Transnational Cinema: The Film Reader*, organizado por Elizabeth Ezra e Terry Rowden. Contribuições como as de Ella Shohat e Hamid Naficy, para citar apenas alguns, propõem raciocínios que pensam a produção cinematográfica para além dos limites do nacional como categoria, ao mesmo tempo que colocam em pauta questões decoloniais, de gênero e tantas outras (Ezra, Rowden, 2006). Especificamente sobre a bibliografia acerca do cinema britânico contemporâneo, destacamos, de David Forrest, *New Realism: Contemporary British Cinema* (Forrest, 2020) e *Contemporary British Cinema: From Heritage to Horror*, de James Leggott (Legott, 2008).

HORROR, BAIXO ORÇAMENTO, QUESTÕES SOCIAIS

Ao pensarmos em uma análise comparativa, alguns fatores temáticos em comum chamam a atenção. Há uma relação entre o horror, como gênero narrativo, e questões sociais que pode ser encontrada em ambas as cinematografias. No Brasil, os filmes dirigidos por Kleber Mendonça Filho, como *O som ao redor* (2012), mas não só, Juliana Rojas e Marco Dutra, como *As boas maneiras* (2017) e, o britânico, *O que ficou para trás* (2020) abordam

problemas sociais por meio de códigos narrativos de horror, ou melhor, a partir do que a pesquisadora brasileira Laura Cánepa (2011) chamou inicialmente de "terror incidental" e que se desdobraria no conceito de "horror social", a saber: a relação entre realismo cinematográfico contemporâneo, códigos advindos do horror e questões sociais não resolvidas. Tal espectro de análise tem crescido nas pesquisas brasileiras, como o recente livro *O mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decoloniedades* (2025), organizado por Rodrigo Carreiro, resultado do trabalho no grupo de pesquisa LAPIS – Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som da UFPE. Cánepa lançou recentemente, com Stephanie Dennison, já mencionada antes, o livro *Brazilian Horror Cinema in the Twenty-First Century* resultado de uma recente estadia na University of Leeds (Cánepa, Dennison, 2025). Cánepa e Carreiro publicaram juntos, ainda, *Cinema de Horror – uma introdução*, com seção dedicada ao tema do horror social (Carreiro; Cánepa, 2025).

Em *O som ao redor* (2012), Kleber Mendoça Filho e sua equipe de som usam conscientemente clichés do cinema de horror como, por exemplo, o que na música para cinema é chamado de *stinger*, uma nota que vem de repente, breve, mas de grande volume, intensidade, sincronizada com algo que aparece subitamente na imagem. A imagem, no caso, é um jovem menino negro, que surge atrás de uma porta, depois de ter invadido a casa em que os personagens se encontram. Há ainda referências à história do cinema, unidas a elementos da topografia e da natureza brasileiras, como na sequência do banho de cachoeira que se transforma em um banho de sangue, remetendo à célebre cena do elevador de *O iluminado* (1980).

Em *O que ficou para trás*, um casal de imigrantes do Sudão do Sul, no processo de obter a cidadania britânica, é instalado em uma casa na periferia de Londres e será avaliado constantemente para que seja concedida sua permanência no Reino Unido. Descobrimos, no decorrer do filme, que a família perdeu a filha na travessia pelo mar e que há outros traumas a serem resolvidos. *O que ficou para trás* se incorpora a uma longa linhagem de filmes com casas mal-assombradas e há uma proposital dúvida sobre o que vemos e ouvimos dos personagens: se são manifestações sobrenaturais ou transtornos psíquicos. De acordo com o próprio entendimento dos personagens, a casa seria assombrada por um *apeth*, um espírito da noite, que viria para cobrar dívidas morais. Ouvimos e vemos não apenas o fantasma da filha, mas de outros que morreram na tentativa de sair do Sudão do Sul. Compartilhamos o ponto de escuta do personagem masculino quando ele começa a ouvir vozes e demais sons que não estão justificados nas imagens, na diegese. Pouco tempo depois, além da voz, há a primeira aparição do corpo fantasmagórico da filha. Em breve, ouviremos passos fora de quadro que se materializam na imagem da filha e de outros mortos sudaneses. No decorrer do filme, aparecerá, primeiro só por voz, depois por imagem de seu corpo, o *apeth*. Estão

em jogo manifestações sonoras que nos interessam, como a questão do ponto de escuta dividida entre o personagem e nós como espectadores; os sons que vêm de fora de quadro; o que Michel Chion chamou de *acousmêtre*, o personagem que existe prioritariamente fora de quadro, variação do termo acusmático, que se relaciona aos sons que ouvimos sem ver (Chion, 1999).

A ficção científica de baixo orçamento, importante dentro da produção brasileira contemporânea, encontrada nos filmes de Adirley Queiroz, como *Branco sai, preto fica* (2014) e *Mato seco em chamas* (2022), pode se relacionar com um filme como *The Kitchen* (2023), produção recente que aposta no universo pós-apocalíptico, distópico, como metáfora para representar problemas sociais atuais. Em *Branco sai, preto fica*, vemos desde o início do filme o DJ Marquim, que é a mesmo tempo narrador e DJ, radialista, que narra, de seu estúdio improvisado e de sua cadeira de rodas, para nós, espectadores, e para seus ouvintes na periferia de Brasília, sua história e a história da repressão policial sobre o povo preto e sobre os bailes de *black music* na década de 1980. O título do filme vem da frase usada pela polícia na hora da invasão dos bailes e anunciava que apenas as pessoas pretas apanhariam.

Reconhecemos uma mediação sonora similar em *The Kitchen*. Em futuro não muito distante, *Kitchen*, a Cozinha, é um bairro de Londres onde a população negra vive, vigiada pela polícia, por *drones*. Um radialista, Lorde Kitchener, provê, com a rádio local, a crônica do cotidiano e as músicas que são a trilha sonora da comunidade. A história conta com uma criança que tenta descobrir quem é seu pai, a partir da morte de sua mãe. Uma suposta relação entre pai e filho, entre um adulto e uma criança, é um dos motores da narrativa. Tal mediação sonora, um radialista que é, na verdade, um narrador cinematográfico, e a relação com as questões raciais, talvez tenha um antepassado em *Faça a coisa certa* (1989), no qual o personagem feito por um jovem Samuel L. Jackson tem papel similar.[3] Em *The Kitchen*, interessam-nos ainda o processo de aparecimento tardio do personagem radialista, que, por meia hora, existe apenas pela sua voz e apenas depois disso surge também por imagens, seu rosto, além de um momento de estratégico silêncio dos sons diegéticos, próximo ao fim do filme, quando a polícia invade de vez a comunidade. Vemos os tiros, janelas se partindo, utensílios das casas se quebrando sem que ouçamos os sons correspondentes, o que configura uma estratégia comum no cinema contemporâneo, que tem por fim intensificar a dramaticidade da cena pela ausência proposital de seus sons.

Cabe lembrar que produções brasileiras recentes vêm trazendo questões de raça e classe social para as telas e alto-falantes. Exemplos são *Marte Um,* dirigido por Gabriel Martins (2022) e *Café com canela*, dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicário, (2017). *Marte Um* retrata a história de uma família preta e pobre da periferia da grande

3. Agradecemos essa inferência ao filme de Spike Lee a Rodrigo Carreiro, professor da Universidade Federal de Pernambuco, por ter nos lembrado dela na ocasião da apresentação oral deste trabalho, cuja referência já citamos em nota anterior.

Belo Horizonte, em Contagem. O pai de Deivinho quer que ele seja jogador de futebol, o que é sempre uma tentativa de ascensão social para uma enorme camada da população brasileira, mas o menino, embora jogue bem futebol, deseja continuar estudando e tem o sonho, também comum entre crianças brasileiras, de ser astronauta, é fascinado pelo céu, pelas estrelas. O filme coloca, delicadamente, a questão de uma difícil ascensão social para as pessoas pretas, pobres e periféricas, especialmente durante o governo de extrema-direita dentro do qual o filme se passa.

Café com canela tem um contexto de produção interessante: é um longa-metragem universitário, o filme de formatura da primeira turma do curso de cinema da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). A UFRB é a universidade de maior contingente negro do Brasil. Seu próprio curso de cinema, é recente, e faz parte do enorme projeto de expansão e descentralização das universidades públicas do país proposto na década de 2000 e início da de 2010. Os professores contribuíram como supervisores dos estudantes nas áreas técnicas. Por exemplo, o desenho sonoro é assinado também pela professora de som, Marina Mapurunga. Os atores são, em grande parte, os habitantes da cidade, Cachoeira, ou seja, não atores, o que demonstra a união entre a universidade e a comunidade da pequena cidade. A língua ioruba, muito presente no estado a Bahia, herança direta da diáspora africana, forçada pelos séculos de escravização, está também presente no filme, especialmente na forma de canções, de música diegética.

Na tentativa, inerente a esta análise, de encontrar similaridades nas diferenças entre as culturas brasileira e britânica, creio que podemos dizer que a representação da população negra pelo cinema marca a diferença de contexto relacionado à presença dessa população nos países: se no Reino Unido o processo de colonização e as atuais ondas de imigração representam um papel fundamental, no Brasil o papel correspondente cabe à herança escravocrata e à história migração forçada da África para o Brasil, marcas indeléveis da sociedade brasileira.

Há um caso interessante que une adaptação literária, cinema contemporâneo e questões raciais; a adaptação de *O morro dos ventos uivantes*, dirigida por Andrea Arnold (2011). Do enorme universo que compreende as adaptações para cinema e televisão do livro, lembramos aqui de três: o filme de 1939, dirigido por William Wyler, dentro da lógica do cinema clássico narrativo, com Merle Oberon como Catherine, Cathy e Laurence Olivier como Heathcliff; o de 1992, dirigido por Peter Kosminsky, com Juliette Binoche como Catherine e Ralph Fiennes como Heathcliff; o de Andrea Arnold, de 2011. Kaya Scodelario é Cathy e James Howson e Heathcliff. Dessas três, a de Arnold é a única em que Heathcliff é um homem preto, o que faz todo sentido dada sua origem, diferente do interior da Inglaterra onde se passa a trama, sua aceitação ou não aceitação na família, fatores que terminarão por

levar à sua partida e posterior retorno. Embora isso não estivesse indicado diretamente antes, faz total sentido e um sentido, digamos, contemporâneo, no que se refere à representação cinematográfica de questões sociais atuais, ainda que no caso da adaptação de um romance histórico.[4]

4. No momento da escrita deste artigo, está sendo lançada uma nova adaptação cinematográfica, dirigida por Emerald Fennel. Margot Robbie é Cathy e Jacob Elordi é Heathcliff. Elordi é um homem branco.

EXPERIMENTAL

Em breve parênteses ao que vimos discutindo, o cinema experimental, se assim o podemos chamar, conscientes que somos das polêmicas recorrentes sobre a palavra e o termo, é sempre parte dos interesses deste pesquisador. Nesse sentido, interessam-nos exercícios fílmicos britânicos como *Two years at sea* (2011) e *Slow action* (2010), de Ben Rivers. Em *Two Years at Sea*, Rivers acompanha um andarilho, Jake Williams, que tem como base uma casa improvisada em algum lugar rural da Escócia. O filme não conta com diálogos ou falas de Williams ou de mais ninguém, sua vida absolutamente solitária se transforma, no que se refere a trilha sonora do filme, na ausência absoluta de vozes, o que desafia a ideia de um cinema vococêntrico, baseado na fala, como entendido por Michel Chion (Chion, 1999) e tão presente no nosso cotidiano como espectadores. Temos, ao invés disso, a onipresença dos sons ambientes como ouvidos e representados à sua volta, da floresta, dos lagos, na presença dos ruídos de suas ações sem fala, tomar banho, por exemplo, e na música diegética: as canções que surgem do toca-discos e caixas de som que ele possui, e que sonorizam o espaço que o cerca.

Em *Slow Action*, por sua vez, temos um filme composto de quatro partes, cada uma representando uma ilha, de variados pontos do planeta: Tuvalu, na Oceania; Lanzarote, nas Ilhas Canárias, entre Europa e África; Somerset, Nunavut, Canadá; Gunkanjima, ou Ilha Hashima, em Nagasaki, Japão. A sonorização de cada episódio, ou cada ilha, varia. O filme se inicia com silêncio total sobre fotos *still*, música, uma voz *over* feminina sobre Lanzarote; voz *over* masculina e sons ambientes em Tuvalu; em Gunkanjima, uma ilha abandonada pela sua proximidade com Nagasaki, a música emprestada de *Vampiro*, de Carl Theodor Dreyer (1931), além de outra voz *over* feminina; voz *over* masculina e música sobre Somerset. Além da fragmentação narrativa, uma correspondente fragmentação da trilha sonora é a base conceitual que conecta as explicações de cada lugar com as preocupações de fundo ecológico gerais.

Vemos similaridades no modo experimental de filmar de Ben Rivers com a obra do cineasta e artista visual brasileiro Cao Guimarães, especialmente no longa-metragem *Andarilho* (2007). Guimarães, como é sabido, não

se resume a um diretor de cinema. Suas obras podem se expandir para o circuito das galerias, museus, como instalações visuais e sonoras (Costa, 2019). Em *Andarilho*, três homens são retratados em suas vidas nômades, pelas estradas do norte de Minas Gerais. O filme conta com o desenho sonoro da dupla de músicos *O grivo*, responsáveis por uma estética sonora que une, sem demarcar fronteiras, música e ruídos. O longa-metragem de Cao Guimarães não é baseado em diálogos, e mesmo quando há falas dos personagens, nunca é uma fala clara, fácil de ser compreendida, até pelo costume de viverem sozinhos, à margem da sociedade e das cidades.

Entendemos que a mesma lógica se aplica, por exemplo, aos filmes do argentino Lisandro Alonso. Em *Los Muertos* (2004), acompanhamos um personagem solitário e silencioso em sua jornada remando pelos rios e florestas do norte da Argentina. Como sonorização dos vários planos-sequências que compõem o filme, há quase exclusivamente os sons ambientes das matas e dos rios. Não há músicas extra-diegéticas e praticamente inexistem falas. A mesma estratégia se repete em outro longa-metragem seu, *Liverpool* (2008), mas a paisagem é bastante diferente do quente norte do país. Acompanhamos o personagem principal silencioso na sua jornada pela Terra do Fogo, a partir de Ushuaia, no sul austral do mundo (Costa, 2012). Tanto os filmes de Ben Rivers quanto o de Cao Guimarães e ainda os de Lisandro Alonso aqui citados podem ser entendidos como exemplos de um *slow cinema* que, além de ser de nosso usual interesse, aposta nos sons ambientes mais do que no usual reinado das vozes em suas trilhas sonoras.

CRISE, CAPITALISMO, TRABALHISMO

Como último agrupamento temático entre filmes britânicos e brasileiros contemporâneos, nos interessa pensar sobre a representação das crises do capitalismo contemporâneo e da consequente precarização das relações do trabalho. Um filme como *Arábia*, dirigido por João Dumans e Affonso Uchoa (2017), que discute a representação da classe trabalhadora em Minas Gerais, pode se relacionar com vários filmes britânicos, como os Ken Loach, por exemplo. Há cineastas pelo mundo afora, é vidente, que buscam representar tais crises e a precarização que elas trazem. Poderíamos citar também o português Miguel Gomes, Fatih Akin e o retrato da comunidade turca na Alemanha e tantos outros. Em *Arábia*, há uma voz de um narrador marcante, momentos de silêncios de importância evidente, e relações interessantes entre tais vozes, silêncios e os sons ambientes. Acompanhamos um trabalhador da indústria metalúrgica que sofreu um acidente no exercício de sua profissão e que se transforma em um narrador

improvável, que se confessa pouco letrado, mas cujas palavras, cuja voz, seguiremos. Um caderno seu é encontrado, após o acidente e, enquanto vemos um personagem que o lê em silêncio, passamos a ouvir sua voz, a voz do que está escrito.

O momento de silêncio dos sons ambientes que nos interessa surge já próximo ao fim do filme, quando vemos o protagonista trabalhando na fábrica, com a metalurgia. Em dada hora, ele diz:

> Eu senti meu ouvido fechando. E fiquei um pouco surdo por alguns segundos. Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha: o barulho da fábrica sumiu. E eu ouvi o meu próprio coração. E pela primeira vez, parei para ver a fábrica. E senti uma tristeza de estar ali (Arábia, 2017).

Partilhamos ali o silenciamento de todo o som ambiente, a suspensão dos sons diegéticos, como descreveu Chion (Chion, 1994). Deixamos de ouvir os sons ao mesmo tempo que o personagem. Temos ali um caso curioso, e não inédito na história do cinema, de partilha de um ponto de escuta que ocorre não a partir do que o personagem ouve, mas a partir do que ele deixa de ouvir. Tal silenciamento dura quatro minutos (Costa, 2020)

Na filmografia recente de Ken Loach, há um compêndio fílmico das precarizações, seja o caso do sistema público de saúde, em *Eu, Daniel Blake* (2016) ou as relações trabalhistas em *Você não estava aqui* (2019), seja na relação da população local, no norte da Inglaterra, com os refugiados sírios em *O último pub* (2023). Em *O último pub*, como nos outros filmes citados, temos um império do som direto: o som gravado em locação. Trata-se de filmes predominantemente baseados nesse procedimento, o que vem, é evidente, de uma estética sonora forjada nas décadas de 1960 e 1970 e até hoje prevalente, a partir do uso dos gravadores portáteis, como, na época, o Nagra, que permitiram a gravação de som direto em virtualmente qualquer lugar. Tal procedimento foi fundamental para um *Free Cinema* britânico, para a *Nouvelle Vague* francesa, para o *Cinéma vérité*, para o *Direct Cinema* dos Estados Unidos, em toda a América Latina, como no *Tercer Cine* argentino, no *Cine imperfecto* cubano e, no Brasil, para o *Cinema Novo*. Nos filmes mais recentes de Loach, observamos a mesma equipe de som, com Ray Beckett no som direto e Kevin Brazier na edição de som. Ainda assim, dada toda a prevalência do som direto, há um momento de silenciamento do som diegético. Quando o personagem principal, TJ Ballatyne, o dono do *pub*, caminha até a beira-mar com a intenção de pôr fim à vida, deixamos de ouvir o som da praia e tudo a sua volta, como estratégia para aumentar a carga dramática da sequência. A partir da desistência de tal ato, com a chegada de uma personagem que o impede, os sons diegéticos voltam.

APONTAMENTOS FINAIS

Por fim, não gostaríamos de deixar de citar breves, porém relevantes, questões sonoras nos reconhecidos *Ainda estou aqui*, dirigido por Walter Salles (2024) e *O agente secreto*, dirigido por Kleber Mendonça Filho (2025). Na parte final de *Ainda estou aqui*, na qual é Fernando Montenegro que interpreta a já senhora Eunice Paiva, há uma sequência em que a expressividade se dá pelo silêncio de Eunice. Ela assiste, casualmente, na televisão, uma matéria que relembra o desaparecimento e morte de seu marido, Rubens Paiva. Vemos Eunice em *close up*, emocionada, sem dizer uma palavra, enquanto olha para as imagens de arquivo do marido na tela. Traçamos aqui um paralelo com outra sequência, pertencente à história do cinema brasileiro, na qual Fernando Montenegro se expressa em silêncio, então em conjunto com Gianfrancesco Guarnieri. Estamos falando da sequência de *Eles* não usam Black-Tie, dirigido por Leon Hirszman (1981). Os personagens Romana e Otávio catam feijão enquanto silenciosamente digerem a perda do filho e lamentam a conjuntura que levou a tal tragédia. Parece-nos que os silêncios de Fernanda Montenegro, em adição, evidente, à expressividade de seu rosto e de seus gestos, emolduram a história e a memória da ditadura militar brasileira como representada pelo cinema. Entre o silenciar em 1981, no calor da hora, e um novo silêncio na produção atual que relembra aqueles tempos nefastos, as personagens, e as escolhas da atuação, nos mostram que diferentes silêncios são muito mais do que um não falar, um não dizer, mas sim um preenchimento polissêmico de significados, além de serem catalisadores de emoções frente às épocas mais duras da história da política brasileira.

O agente secreto, por seu turno, traz, entre outras manifestações sonoras, a diversidade de relações com música, especialmente com a música pré-existente, característica da obra de Kleber Mendonça Filho, que eventualmente assina como desenhista sonoro de seus próprios filmes, embora não seja o caso nesta produção mais recente. Entre as escolhas sonoras materializadas no filme, destaca-se a dinâmica, a saber, o constasse entre os sons de maior intensidade e aqueles menos intensos, proposta entre momentos de música e outros que sejam dominados, por exemplo, por sons ambientes. As sequências nas quais as músicas preponderam têm o maior volume, a maior intensidade sonora, de todo o tempo de exibição, e são normalmente precedidas por sequências nas quais a sonoridade é mais rarefeita. Tal contraste tem o potencial poder de intensificar para os espectadores a sensação de que tais músicas entram especialmente fortes. É caso da sequência em que o personagem Armando Solimões, interpretado por Wagner Moura, deixa as dependências do Cinema São Luiz e tem que atravessar um bloco de carnaval, ou, para dar mais um exemplo, entre tantos, na sequência dos escritórios sonorizada com *Guerra e pace, pollo e brace*, de Ennio Morricone, originalmente escrita para o filme *Desejo Perverso*, dirigido por Salvatori Samperi (1968).

Em resumo, esta pesquisa, ao perpassar brevemente por uma série de produções advindas de duas cinematografias, entende que, por mais diferentes que sejam tais processos culturais e nacionais, é possível discutir alguns aspectos sociais brasileiros presentes nos filmes, bem como pensar em possíveis semelhanças com representações de questões sociais britânicas, também mostradas pelo cinema. Por fim, nossa ênfase está em analisar, como é de hábito em nossas pesquisas, como os sons podem representar vicissitudes sociais.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.

BERGFELDER, Tim *et al. Stars and Stardom in Brazilian Cinema*. Oxford: Berghahn, 2016.

CÁNEPA, Laura. "Terror incidental?", São Paulo: *Interlúdio*, n. 13. 2013.

CÁNEPA, Laura; DENNISON, Stephanie (ed.). *Brazilian Horror Cinema in the Twenty-First Century: Neo-fascism, Disaffection, Resistance*. Woodbridge: Tamesis, 2025.

CÁNEPA, Laura; CARREIRO, Rodrigo. *Cinema de horror – uma introdução*. São Paulo: Genio Editorial, 2025.

CARREIRO, Rodrigo (org.). *O mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decolonialidades.* Parahyba: Marca de Fantasia, 2025.

CARREIRO, Rodrigo (org.). *Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual*. Parahyba: Marca de Fantasia, 2019.

CARREIRO, Rodrigo, ORANGE, Marilia de. "Afrosurrealismo, insólito e desobediência epistêmica em Não! Não olhe!". *Eco Pós*, n. 27, 2024, p. 207-230.

CARREIRO, Rodrigo *et al. O som do filme: uma introdução*. Curitiba: UFPR, 2018.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen.* New York: Columbia University Press, 1994.

CHION, Michel. *The voice in cinema.* New York: Columbia University Press, 1999.

CHION, Michel. "The silence of the loudspeakers or why with Dolby Sound is the film that listens to us". In. SIDER *et al. Soundscape – The School of Sound Lectures 1998-2001*. London: Wallflower, 2003, p. 150-154.

CONDE, Maite. *Foundational Films, Early Cinema and Modernity in Brazil.* Oakland: University of California Press, 2018.

CONDE, Maite. *Manifesting Democracy, Urban Protest and the Politics of Representation in Brazil Post 2013.* Hoboken: John Wiley and Sons, 2022.

COSTA, Fernando Morais. "Mil e uma noites, "Arábia". Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo". *C-Legenda*, v. 1, 2020, p. 160-175.

COSTA, Fernando Morais. "Notas sobre o som em ambas as cinematografias contemporâneas". In. AMANCIO, Antonio Carlos (org.). *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: EDUFF, 2014, p. 199-214.

COSTA, Fernando Morais. "Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool". *Contemporânea*, v. 10, 2012, p. 147-157.

COSTA, Fernando Morais. Som e ritmo interno no plano-sequência: *Five*, Andarilho. In.

OPOLSKI, Débora *et al*. *Estilo e som no audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2019

COSTA, Fernando Morais. Vozes e silêncios entre o cinema brasileiro e britânico contemporâneos. In. ENCONTRO DA SOCINE – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 27, 2024, Campo Grande. *Anais* […] Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2024. (Publicado em 2026). Disponível em: https://x.gd/qRz43. Acesso em: 30 de janeiro de 2026.

DENNISON, Stephanie, LIM, Song Hwee (org.). *Remapping World Cinema: identity, culture and Politics in Film.* London: Wallflower Press, 2006.

DENNISON, Stephanie, SHAW, Lisa (org.). *Brazilian National Cinema.* London: Routledge, 2004.

EZRA, Elizabeth, ROWDEN, Terry (org.). *Transnational Cinema: The Film Reader*. London: Routledge, 2006.

FORREST, David. *New Realism: Contemporary British Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

LEGGOTT, James. *Contemporary British Cinema: From Heritage to Horror*. New York: Wallflower Press, 2008.

LOPES, Denilson. *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2016.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo.* Campinas: Papirus, 2013.

OPOLSKI, Débora. *Edição de diálogos no cinema: A fala cinematográfica como um elemento sonoro.* Curitiba: UFPE, 2021.

OPOLSKI, Débora *et al. Estilo e som no audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2019.

PRYSTHON, Angela. "Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em *Jauja*". *Devires*. Belo Horizonte. n. 11, 2014, p. 230-255.

PRYSTHON, Angela. "Furiosas frivolidades: artificio, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo". *Eco Pós*. Rio de Janeiro, n 18, 2015, p, 66-74.

PRYSTHON, Angela. *Recortes do mundo. Espaço e paisagem no cinema*. Campinas: Pontes, 2023.

SIDER, Larry *et al. Soundscape. The school of sound lectures 1998-2001*. London; Wallflower, 2003.

STAM, Robert. *Indigeneity and the Decolonizing Gaze: Transnational Imaginaries, Media Aesthetics, and Social Thought*. London: Bloomsbury, 2023.

STERNE, Jonathan (org.). *The sound studies reader*. London: Routledge, 2012.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. *Realismo sensório no cinema contemporâneo.* Vitória: Edufes, 2020.

WHITTAKER, Tom, WRIGHT, Sarah (org.). *Locating the Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FILMES CITADOS

AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Brasil: VideoFilmes, Conspiração Filmes, RT Features, 2024. (137 min.).

ANDARILHO. Direção de Cao Guimarães. Brasil: Cinco em Ponto, 2007. (82 min.).

AS BOAS maneiras. Direção de Marco Dutra, Juliana Rojas. Brasil; França: Dezenove Som e Imagens; Urban Factory; Good Fortune Films; Globo Filmes, 2017. (135 min.).

ARÁBIA. Direção de João Dumans, Affonso Uchoa, Brasil: Katásia Filmes; Vasto Mundo, 2017. (97 min.).

BRANCO sai, preto fica. Direção: Direção de Adirley Queiroz. Brasil: Vitrine Filmes, 2014. (93 min.).

CAFÉ com canela. Direção de Glenda Nicário, Ary Rosa. Brasil: Rosza Filmes, 2017. (102 min.).

DESEJO Perverso (*Grazie, Zia*). Dirigido por Salvatori Samperi. Itália: Doria Film, 1968. (94 min.).

EU, Daniel Blake (*I, Daniel Blake*). Direção de Ken Loach. Reino Unido; França; Bélgica: Sixteen Films; Why Not Productions; Wild Bunch, 2016. (100 min.).

FAÇA a coisa certa (*Do the right thing*). Direção de Spike Lee. Estados Unidos: 40 Acres and a Mule Filmworks, 1989. (120 min.).

LIVERPOOL. Direção de Lisandro Alonso. Argentina; França: 4L; Filmes da Floresta Negra; CMW Filmes, 2008. (84 min.).

LOS MUERTOS. Direção de Lisandro Alonso. Argentina; França; Suíça: Fortuna Film; Arte France Cinema; Ventura Film; 4L, 2004. (82 min.).

MARTE UM. Direção de Gabriel Martins. Brasil: Filmes Plástico, Canal Brasil, 2022. (115 min.).

MATO seco em chamas. Direção de Adirley Queiroz. Brasil: Terratreme, 2024. (153 min.).

PRESENÇA. Direção de Erly Vieira Jr. Brasil: Ladart Filmes, 2024. (71 min.).

O AGENTE secreto. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil; França; Países Baixos; Alemanha: CinemaScopio; MK2; One Two Films; Arte France Cinema; Vitrine Filmes, 2025. (160 min.).

O ILUMINADO (*THE shining*). Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos; Reino Unido: Peregrine Productions; Producers Circle, 1980 (132 min.).

O MORRO dos ventos uivantes (WUTHERING Heights). Direção de Andrea Arnold. Reino Unido: HanWay Films; Film4; Film Ecosse, 2011. (129 min.).

O QUE ficou para trás (*His house*). Direção de Remi Weekes. Reino Unido; Estados Unidos: New Regency Productions; Vertigo Entertainment, 2020. (93 min.).

O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScopio, 2012. (131 min.).

O ÚLTIMO pub (THE Old Oak), Direção de Ken Loach. Reino Unido, França: Sixteen Films; Les Films de Fleuve; Why Not Productions; BBC Films, 2023. (113 min.).

SLOW Action. Direção de Ben Rivers. Reino Unido: Film London, Arts Council England 2010. (45 min.).

THE KITCHEN. Direção de Daniel Kaluuya, Kibwe Tavares. Reino Unido: Film4; Film DMC; 2023. (107 min.).

TWO Years at Sea. Direção de Ben Rivers. Reino Unido: Film London; Arts Council England; 2011. (88 min.).

VAMPIRO (VAMPYR). Direção de Carl Theodore Dreyer. Dinamarca: C.T. Dreyer; Tobis Klang Film, 1931 (75 min.).

VOCÊ não estava aqui. Direção de Ken Loach. Reino Unido; França; Bélgica: Sixteen Films; Les Films de Fleuve; Why Not Productions; Arte France Cinema, 2019. (100 min.).

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.

EDITORAS RESPONSÁVEIS

Marina Cavalcanti Tedesco

Renata Masini Hein

ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

Vanessa Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 19/02/2026

Aprovado em 20/03/2026

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.

O ESTILO VISUAL DO FILME *CÉSAR DEVE MORRER*:

UMA ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO FÍLMICO PAUTADA NA INTERTEXTUALIDADE

THE VISUAL STYLE OF THE FILM CAESAR MUST DIE: AN ANALYSIS OF THE FILM'S CREATIVE PROCESS BASED ON INTERTEXTUALITY

ÂNDREA SULZBACH[1]

1. Doutoranda pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Bolsista PROSUP/CAPES – UTP. E-mail: andreasulzbach@hotmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1096-5303

RESUMO Este trabalho possui como objeto de estudo a linguagem teatral presente no filme *César Deve Morrer* (*Cesare deve morire*, Paolo e Vittorio Taviani, 2012), o qual se apropria de fundamentos intertextuais na construção fílmica. O objetivo geral é verificar os elementos presentes no processo criativo, no referido filme. Os objetivos específicos versam sobre o aprofundamento das interconexões percebidas, tendo como desdobramento principal a presença das Artes Cênicas. O estudo inicial analisa a abordagem visual dos diretores dentro do movimento cinematográfico neorrealista, corrente artística que contribuiu na construção da estrutura da encenação do *corpus*. A hipótese é de que a apropriação da linguagem teatral como intertexto proporciona um cinema de opacidade que é concebido através da estrutura física e como ação/encenação. Para o estudo da *mise-en-scène* com efeito de distanciamento são utilizadas as definições de Bertolt Brecht. A análise geral dos elementos cênicos se apoia nas definições de Patrice Pavis. O cinema de opacidade e transparência segue os preceitos de Ismail Xavier.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; teatro; encenação; neorrealismo; opacidade.

ABSTRACT This work studies the theatrical language present in the film *Caesar Must Die* (*Cesare deve morire*, Paolo and Vittorio Taviani, 2012). Which appropriates intertextual foundations in film construction. The general objective is to examine the elements present in the film's creative process. The specific objectives focus on deepening the perceived interconnections, with the main development being the presence of the Performing Arts. The initial study analyzes the visual approach of directors within the neorealist cinematic movement, an artistic movement that contributed to the construction of the *corpus's* staging structure. The hypothesis is that the appropriation of theatrical language as intertext creates a cinema of opacity that is conceived through the physical structure and as action/staging. Bertolt Brecht's definitions are used to study *mise-en-scène* with a distancing effect. The general analysis of the scenic elements is based on Patrice Pavis' definitions. The cinema of opacity and transparency follows the precepts of Ismail Xavier.

KEYWORDS Cinema; theater; staging; neorealism; opacity.

INTRODUÇÃO

O neorrealismo foi uma resposta às limitações da indústria italiana de realizar produções cinematográficas durante e logo depois da Segunda Guerra Mundial. Seus filmes recorriam a argumentos episódicos e a um estilo semidocumental, com uso de locações e de atores amadores ao lado de profissionais (Bergan, 2010). Em uma Itália destruída pela guerra, o Neorrealismo vem contra o cinema hegemônico, que na Itália era chamado de filmes *Telefoni Bianco* (*Telefone Branco*),[2] os quais, na década de 1930, procuravam ao máximo realizar cópias dos filmes hollywoodianos com temas da vida burguesa (Bergan, 2010). Com a exibição do filme *Roma, cidade aberta* (*Roma, citta aperta*), de Roberto Rosselini, em 1945, o cinema passa a ocupar um papel de destaque na cultura italiana do pós-guerra. O protagonista desse renascimento cinematográfico é o Neorrealismo (Fabris, 1996), um cinema político que pretende causar em seu público a reflexão sobre o sistema de governo pelo qual estavam sendo regidos. Esse filme de ficção a princípio estava destinado a ser um documentário. Rossellini se inspirou em suas próprias experiências enquanto se escondia das patrulhas nazistas que procuravam jovens italianos para obrigá-los a falar pelo fascismo (Kem; Frayling, 2011).

2. Eram filmes feitos em estúdios ambientados principalmente em terras distantes com personagens sempre bem-vestidas, que quando se comunicavam entre si utilizavam geralmente um telefone pintado de branco (Fabris, 1996).

3. Disponível em: https://x.gd/mIMQW. Acesso em:19/06/2014.

O neorrealismo, de acordo com Luiz Merten (2003), não é somente uma estética mas também uma ética. "Problemas do cotidiano — a fome, o desemprego, a dificuldade de sobreviver —, foram os temas preferidos dos diretores neorrealistas. Era um cinema social" (Merten, 2003, p. 84). Ainda de acordo com o crítico, apenas mais tarde, quando a Itália se reergue economicamente, começam a surgir filmes que abordam angústias existenciais e metafísicas. Em um primeiro momento importava representar o país que renascia. Os diretores desenvolveram uma estética elaborada a céu aberto, apoiada na improvisação em que a pobreza desempenha um papel fundamental, quase como um personagem.

Fabris (1996) afirma que do ponto de vista político, as filmagens ao ar livre, como na Figura 1, que exibe uma cena do filme *Alemanha, Ano Zero* (1948), de Rosselini, significavam desobedecer às normas do regime que produzia a representação de uma Itália burguesa preo-

Figura 1. Cena do filme *Alemanha, Ano Zero* (1948). Fonte: *The Filmographer*, 2025.[3]

cupada somente com problemas sentimentais. O neorrealismo se torna um modelo para as cinematografias periféricas, pois se estrutura em elementos que possibilitam desenvolver um cinema que não necessita de recursos hollywoodianos para se afirmar. Muitos dos filmes pertencentes a esse movimento possuíam grande precariedade do material de produção, mas isso não diminui em nada os filmes neorrealistas, pelo contrário, os enriquece. O que interessa, em ambos os casos, de acordo com Merten (2003, p. 85), é a dimensão do humano: o rosto de Anna Magnani, exposto no filme *Roma, cidade aberta* (Figura 2), o olhar precocemente envelhecido de Enzo Staiola, quando ele aperta a mão do pai no desfecho de *Ladrões de Bicicleta* (1948).

Rossellini acreditava que o cinema possuía uma função social. "O cinema, arte nova propícia às descobertas, é uma ferramenta, portanto; serve, [...] para garantir o jogo social, tratando dos problemas da sociedade segundo seus próprios recursos, inclusive estéticos e emocionais" (Aumont, 2012, p. 116).

Figura 2. Imagem da atriz Anna Magnani em uma cena do filme *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rosselini. Fonte: Movies pictures, 2025.[4]

Angel (1981) afirma que o neorrealismo desenvolve um cinema em que o autor/cineasta acompanha o personagem em sua caminhada pelo mundo e capta todos os sobressaltos que o agitam sob a opressão de uma força invisível. Rosselini em seu processo de encenação, estabelece uma direção em que o ator é filmado quase como em um documentário, é seguido pelo diretor que subtrai, a partir de suas experiências prévias e presentes, a essência principal do filme.

Esse movimento italiano alcançou um considerável espaço no universo cinematográfico. "Nos anos 1940, o Neorrealismo tornou-se uma influência na Índia (Ray), no Egito (Chahine) e em toda a América Latina (Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri)" (Shohat; Stam, 2005, p. 394). Na década de 1950 o movimento perdeu a força, mas, segundo Merten, o Neorrealismo pode ter mudado, porém suas lições ainda contribuem com o cinema. "Os primeiros filmes de Pier Paolo Pasolini, *Desajuste Social* (L´Accattone) e *Mamma Roma,* de 1961 e 1962, propõem uma reinterpretação do neorrealismo [...]" (Merten, 2003, p. 89), reinterpretação que ocasionará

4. Disponível em: https://www.rtp.pt/programa/tv/p38549. Acesso em: 07/01/2026.

o desenvolvimento do cinema de poesia de autor. Fabris (1996), ao dissertar sobre as diferentes estruturas do neorrealismo, cita algumas temáticas abordadas, enfatizando a resistência e a solidariedade incutidas nos filmes dos cineastas pertencentes a esse movimento, com destaque aqui para os irmãos Taviani.

> Paolo e Vittorio Taviani, que já em 1954, com a colaboração de Valentino Orsini, haviam realizado o curta-metragem *San Miniato Luglio ´44*, focalizando o massacre de civis em sua cidadezinha natal, como retaliação pela morte de um soldado alemão, voltam a abordar esse tema em *La Notte di San Lorenzo* (1982) e *Fiorile* (1992). O realismo do documentário é substituído pela metáfora, e os filmes ganham uma dimensão mítica e, no caso de *La Notte di San Lorenzo*, até mesmo épica, como na sequência da batalha final no campo do trigo, quando fascistas e partisans surgem como personagens homéricos lutando por grandes ideais. (Fabris, 1996, p. 43)

De acordo com Fabris (1996) os elementos comuns encontrados entre os filmes pertencentes ao neorrealismo são: o elemento histórico e temporal, visto que surgiu na Itália em meio a Segunda Guerra Mundial; a característica documental; a simplicidade das produções, muitas feitas em cenários situados em meio aos destroços resultantes da guerra; o elemento coral, ou seja, no lugar da história individual era preferível a história coletiva; e, por fim, o elemento crítico em que as mazelas e sofrimentos são explanados dentro de uma encenação direta e objetiva.

O fim do neorrealismo com todas as características citadas acima se dá na década de 1950. “Na temporada de 1954-1955, a última em que, de alguma forma, ainda podemos falar em neorrealismo, os filmes a ele ligados obtêm resultados positivos: *L’Oro di Napoli*, *Senso*, *La Romana* (de Zampa), *La Strada* (Fabris, 1996). É importante lembrar que nem todo o cinema italiano pós-guerra era neorrealista. E, como já mencionado, se o movimento em sua forma pura se extingue, vários componentes que o compõem podem ser percebidos em diversos filmes realizados depois desse período, como por exemplo, o filme *César deve morrer*.

AÇÃO/ENCENAÇÃO EM CÉSAR DEVE MORRE

O filme *César deve morrer* foi filmado na prisão de segurança máxima de Rebibbia, Roma, com um grupo de prisioneiros selecionados para encenar a peça *Júlio César*, de William Shakespeare, uma representação que em

alguns momentos possui grande enfoque no teatro, mesclando documentário e, por fim, a ficção. O espectador, frente a tudo isso, não sabe com certeza, em alguns momentos, em qual caminho está pisando, ou seja, se o que está sendo apresentado é um documentário ou uma ficção. Mas isso é irrelevante já que o foco não está em definir essas diferenças, em *César deve morrer*, a abordagem permeia temas que narram sobre morte, liberdade, vingança, presentes no texto de Shakespeare, mas que se misturam à vida dos próprios prisioneiros e respectivos atores do filme.

> A escolha de *Júlio César*, feita pelos irmãos Taviani, não é apenas adequada por ser, nas palavras de Vittorio, "uma história italiana, uma história romana, uma história que é parte da imaginação coletiva do povo italiano." Sendo encenada por presos cumprindo sentenças por assassinatos e tráfico, relacionados à Máfia e à Camorra, no presídio de segurança máxima de Rebibbia, em Roma, os atores têm experiência de vida comum a dos personagens, permeada por traição, conspiração, culpa e amizade. Para completar, formam uma galeria fascinante de tipos humanos, difícil de encontrar entre atores profissionais (Escorel, 2012, p. 2).

Figura 3. *César deve morrer* (2012): cena da seleção dos atores e distribuição de papéis para a peça de teatro Júlio César.
Fonte: Vortex Cultural, 2025.[5]

5. Disponível em: https://x.gd/2Df4t. Acesso em: 07/01/2026.

Na Figura 3 se encontra presente o elemento coral, vê-se um coletivo de presos, não é retratado o indivíduo e sim o grupo, características psicológicas que geralmente constroem o personagem são ignoradas aqui.

As representações acontecem dentro do presídio, em corredores, celas e pátios, momentos em que teoricamente seriam os ensaios, mas que na verdade se tornam o próprio filme.

A apropriação de espaços não convencionais, no filme *César deve morrer*, e a maneira como a cenografia[6] é trabalhada (Figura 4), quando os atores representam/encenam um ensaio nos corredores do presídio simulando estarem no palco, estabelecem um diálogo entre o cinema e o teatro.

Essa intertextualidade de linguagens e apropriação de espaços não convencionais constrói a diegese de forma diversa ao cinema hegemônico. "A diegese pode ser solapada, inversamente, todas as vezes que aparecem sinais

Figura 4 – César deve morrer (2012): Cena em que os atores/detentos percorrem espaços do presídio enquanto encenam a peça de teatro Júlio César. Fonte: *FILME*, 2013.[7]

6. No teatro a cenografia é o resultado de uma concepção semiológica da encenação. "Cenografar é estabelecer um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do texto e aquele do palco, é estruturar cada sistema em si mas também considerando o outro numa série de harmonização e defasagens" (Pavis, 2001, p. 45).

7. FILME premiado, 'César deve morrer' entra em cartaz em Belém. G1 PA, Pará, 30 de julho de 2013. Disponível em: https://x.gd/ArqaM. Acesso em: 15/05/2014

de que se trata de um discurso construído: é o que acontece no teatro de Brecht, no cinema experimental, no descompasso de som e imagem de filmes de Godard [...] (Costa, 2005, p. 32). A linguagem desenvolvida em *César deve morrer* causa um distanciamento, induz a uma reflexão, não apenas da condição carcerária, mas da condição humana, suscitada pela obra teatral de Shakespeare, a qual permanece atual. Segundo Barbara Heliodora (1995), o vocabulário de sua obra é o mais rico que se tem notícia, cerca de 29 mil palavras.

> [...] Shakespeare foi um homem moderno de seu tempo; e foi um homem de teatro sua linguagem não poderia ser mais contemporânea, mais acessível, mais popular, pois sua arte, bem como sua intuitiva busca de **todo** o seu público, tornava imperativo que ele fosse compreendido de **imediato** durante o espetáculo (Heliodora, 1995, p. 8, grifo do autor).

Ainda, segundo Heliodora (1995), depois da peça *Júlio César* (1598), Shakespeare nunca mais deixou de incorporar o tema político às suas tragédias. O filme *César deve morrer* se apropria dessa temática política e a trabalha em um espaço cênico que revela o ambiente no qual ele é produzido. Com isso suscita as teorias de Bertolt Brecht, que, de acordo com Benjamin (1987), quebra a ilusão por parte do público, em suas encenações teatrais, através da interrupção da ação.

O filme dos Irmãos Taviani institui o diálogo entre duas linguagens, cinema e teatro, que resulta em um propósito em comum, dar voz aos prisioneiros.

> O autor (o locutor) tem seus direitos imprescritíveis sobre a palavra, mas também o ouvinte tem seus direitos, e todos aqueles cujas vozes soam na palavra têm seus direitos (não existe palavra que não seja de alguém). A palavra é um drama com três personagens (não é um dueto, mas um trio) (Bakhtin, 1997, p. 350).

Esse trio que pode ser referenciado como um coletivo foi muitas vezes citado por Bakhtin. Em *César deve morrer*, encontra-se o coletivo do presidiário, não são narradas histórias de personagens individuais e sim mostrado um coletivo humanizado por meio da arte. O intuito é sensibilizar esse coletivo no momento que lhe é dada essa voz. Esse direcionamento resulta em outro fator: transforma os Irmãos Taviani em autores produtores, segundo os preceitos de Walter Benjamin (1987), para definir seu conceito, Benjamin utiliza o trabalho de Brecht para exemplificar sua teoria.

> Brecht criou o conceito de "refuncionalização" para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar [...]. (Benjamin, 1987, p. 127)

Em *César deve morrer* não é abordada a luta de classes, mas obviamente o filme seleciona uma camada da sociedade que se encontra à margem, e o ponto que mais aproxima os cineastas do conceito de Benjamin, autores produtores, é modificar, ou ainda, interferir no meio ao mesmo tempo em que abastece o aparelho de produção, ou seja, realizam a sua obra. De acordo com Benjamin, esse aparelho é tanto melhor quando conduz consumidores à esfera de produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os espectadores (Benjamin, 1987, p. 127).

No filme *César deve morrer* os consumidores ou espectadores seriam os presidiários, os produtores do filme não condenam nem defendem os infratores, mas vão além, demonstrando que a arte pode ser não apenas consumida, mas também produzida em várias esferas sociais. Uma arte responsável, com refinada estética e cunho político. Não pretendem julgar seus participantes, mas demonstrar que a arte pode transformar o meio. Como afirma Brecht, citado por Benjamin, "[...] certos trabalhos não devem mais corresponder a experiências individuais, com o caráter de obras, e sim visar à utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições" (Brecht *apud* Benjamin, 1987, p. 127).

O trabalho desenvolvido em *César deve morrer* alcança essa reestruturação; enquanto normalmente estariam ociosos, os prisioneiros estudaram, atuaram e desenvolveram novas formas de interação e relacionamento. Caso o filme tivesse sido feito por atores profissionais em um estúdio, o único feito seria uma encenação artística, sem interferência social com o meio que estava sendo representado. Quando os cineastas optam por realizar uma obra inserida no meio que pretendem representar, ocorre uma reestruturação e os irmãos Taviani se transformam no que Benjamin denomina autores reprodutores.

Em relação a encenação, de acordo com Xavier (2005),[8] *César deve morrer* possui um lado "realista" na construção do espaço porque os detentos fazem seu teatro na prisão, mas esta performance é "real" dentro da história narrada, como fato que nos vem através de um estilo de decupagem que não estranhamos. A imagem a seguir (Figura 5) demonstra com maior clareza a proposta dos diretores do filme, em um espaço sem nenhum cenário adicional, somente o presídio. O elenco está vestido com seus uniformes de detentos, apenas o ator que encena

8. Em mensagem pessoal, via e-mail, Ismail Xavier, generosamente, sanou dúvidas da minha pesquisa quanto ao grau de opacidade presente no filme César deve morrer, levando em conta sua encenação.

César está caracterizado, envolto em um lençol presumidamente improvisado. Os únicos adereços, espadas de plástico presas na cinta dos atores, finalizam a composição da cena.

Figura 5. *César deve morrer* (2012): pátio do presídio, os prisioneiros de Rebbibia, encenam/ensaiam a cena em que César será morto.
Fonte: César Deve Morrer, 2025.[9]

A cena em que César é morto, a qual seria um suposto ensaio da peça de teatro, se desenvolve no pátio da prisão. As falas de Shakespeare, representadas naquele espaço, por aqueles atores não convencionais, e ainda tendo ao fundo vários prisioneiros gritando, de dentro de suas celas, morte a César, é uma situação extremamente dramática. Seria um daqueles momentos em que o espectador se perde e procura, sem muito sucesso, encontrar uma referência. Esse estranhamento, obviamente proposital, é um dos pontos de maior destaque no filme. Criam-se indagações sobre qual texto está sendo retratado: um documentário sobre presos representando Shakespeare? Uma peça de teatro e o seu ensaio? Um filme de ficção? A resposta seria "sim" para as três perguntas, linguagens que em sua intertextualidade formam um cinema reflexivo. Essa obra, inédita em sua estrutura, provém de dois cineastas octogenários e grandes contribuintes do cinema italiano.

9. Disponível em: https://x.gd/qfQVO. Acesso em: 05/05/2014

Mesmo não se fixando ao neorrealismo, os irmãos Taviani abordam alguns elementos desse movimento no filme *César deve morrer*, visto que os cineastas são considerados herdeiros desta corrente artística que abarca o engajamento social.

A presença do dialeto italiano também é uma ramificação desse período cinematográfico. "Os dialetos, considerados pelo fascismo como uma força desagregadora da almejada unidade linguística nacional, haviam sido praticamente banidos das telas" (Fabris, 1996, p. 71). Em uma cena de *César deve morrer* em que os presos participam do seu primeiro ensaio, o diretor da peça de teatro pede para que os atores mantenham o seu dialeto na encenação, uma clara referência ao neorrealismo, e à crítica política e social a que esse cinema se propõe.

A escolha do preto e branco na maioria das cenas é outra menção a esse movimento. O colorido aparece somente fora das celas, ou na parte final do filme quando os atores estão no palco, com a peça teoricamente pronta. O público presente é constituído pelos familiares dos presos. A Figura 6, a seguir, contrasta com o resto do filme; em colorido, retrata a cena final da peça realizada pelos prisioneiros, momento em que comemoram o grande feito, a montagem de um espetáculo de teatro, a alegria que expressam é bastante diversa do dia a dia na prisão.

Figura 6. *César deve morrer* (2012): Os atores/prisioneiros no palco no final da representação da peça *Júlio César*. Fonte: Dadagaio.[10]

10. Disponível em:. https://x.gd/AYc1t Acesso em: 19/11/2025

A cena final, que retrata a morte do personagem Brutus, arrependido por ter contribuído no assassinato de seu amigo César, é outra cena passível de várias interpretações: ao vermos o olhar do ator fica a dúvida se estamos presenciando somente uma boa representação ou se é o ator expressando o arrependimento dos atos em vida real que o levaram a atual situação em que se encontra, ou seja, um prisioneiro.

De acordo com Fabris (1996), Rossellini também optou por selecionar para os seus filmes atores não profissionais, que em grande parte, conseguiam ser eles mesmos durante a encenação após perderem o medo das câmeras. "O trabalho do diretor consistia precisamente em reconduzi-los à sua natureza verdadeira, em devolver-lhes os gestos habituais" (Fabris, 1996, p. 82).

Sendo assim, o que seria um recurso para suprir a produção de baixo orçamento se torna um diferencial do neorrealismo: atores que em sua maioria não são profissionais e, consequentemente, não trazem representações apoiadas em teóricos teatrais, visto que poucos haviam praticado anteriormente à produção do filme, a arte da encenação, seja teatral, seja cinematográfica. Mesmo assim desenvolvem o gesto que, segundo Brecht, é o que exterioriza todos os elementos de natureza emocional.

> O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o "gesto social" subjacente a todos os acontecimentos. Por "gesto social" deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época (Brecht, 2005, p. 109).

Esse tipo de teatro não oculta que houve um ensaio, os atores selecionam gestos, em alguns casos mantêm seus dialetos, assumem uma perspectiva do personagem de acordo com suas experiências pessoais, conforme as encenações adotadas nos filmes neorrealistas.

De acordo com Brecht, o ator não deve ocultar que houve um ensaio. "A perspectiva que adota é crítico-social. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social" (Brecht, 2005, p.109). O ator, além de adotar uma postura crítico-social, estrutura os acontecimentos dentro de uma versão que é sua, como afirma Brecht, é a visão de um ator sobre determinado assunto, já que ele não se identifica com o personagem que representa, mas revela uma opinião sobre essa personagem, essa forma de representação deve atingir o espectador que também não deverá se identificar com a personagem e sim criticá-la.

A encenação desenvolvida no *corpus* absorve diversos conceitos de Brecht. O teórico teatral acreditava que, ao se elaborar novos métodos de representação, deve-se levar em conta que todos os acontecimentos relativos ao homem devem ser examinados, tudo tem de ser visto através de um prisma social. As imagens a seguir (Figura 7) representam o filme *César deve morrer* no que se pode denominar de camadas, as quais se desenvolvem em diferentes textos.

A

Corresponde a primeira camada. O filme de ficção.

B

Registro do ensaio como metatexto.

C

A terceira camada, o teatro dentro do filme.

Figura 7. O texto em camadas. Fonte: organização indicada pela autora (as respectivas fontes das imagens já foram creditadas no referido texto em: figuras 3, 5 e 6).

Esses textos sobrepostos dialogam com o filme o tempo todo. A intertextualidade presente na obra suscita uma estética diferenciada apoiada principalmente na seleção do espaço físico, o qual possui um crescente tão grande dentro do filme que no decorrer do processo acaba por se tornar um personagem ou ainda um narrador onipresente silencioso.

Antes de Shakespeare, segundo Bloom (2001), os personagens literários eram, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres representados, envelhecendo e morrendo, mas sem ocorrer um desenvolvimento de suas personagens a partir de mudanças interiores, e sim como resultado de seu relacionamento com os deuses. “Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto recriarem” (Bloom, 2001, p. 17). É uma encenação em que o personagem fala consigo mesmo e com isso cria a individuação,

de acordo com Bloom (2001), nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, conseguiu este feito com tanta maestria, criar vozes, a um só tempo, tão diversas e ao mesmo tempo com alto grau de conformidade.

Berthold (2001) também enfatiza o trabalho que Shakespeare desenvolveu nos diálogos de suas peças de teatro, que segundo a autora, a tragédia clássica francesa aprisionou em grandes monólogos do drama com unidade de lugar, o que Shakespeare substituíra por diálogos curtos e poderosamente delineados.

> Cada ocorrência é transposta para a ação. "Um reino por palco", almeja ele no prólogo do drama real Henrique V, em vez do "indigno tablado" e invoca as "forças da imaginação" do espectador: "Imaginai que no cinturão destas muralhas / Estejam encerradas duas poderosas monarquias [...]. Porque é vossa imaginação que deve hoje vestir os reis, transportá-los de um lugar para outro, transpor os tempos, / colocando a realização de acumular numa hora de ampulheta o acontecimento de muitos anos." (Berthold, 2001, p312-313).

Shakespeare por meio dos diálogos explode o espaço, segundo Berthold (2001), com palavras. Carlson (1997) nos traz que todas as classes da sociedade elisabetana aceitavam o palco despojado de Shakespeare, com o cenário pintado pelas palavras do poeta. Pavis (2001) ao definir a cenografia contemporânea também utiliza o termo "explosão do cenário", que resulta na libertação de sua função mimética, além de assumir o espetáculo como um todo, tornando-se seu motor interno. "Ele ocupa a totalidade do espaço, tanto por sua tridimensionalidade quanto pelos vazios significantes que sabe criar no espaço cênico. O cenário se torna maleável [...], expansível [...]" (Pavis, 2001, p. 43). Paralelo a essa expansão, de acordo com Pavis, ocorre uma fragmentação, desenvolve-se a busca de um princípio estruturante, interpenetração visual dos materiais humanos e plásticos.

Essa interpenetração interfere na narrativa da cena, Brecht disserta sobre a mudança da narrativa no teatro contemporâneo quando define a diferença entre os gêneros epopeia e drama de forma bem sucinta: o primeiro, ao contrário do segundo, pode ser retalhado em pedaços que permanecem, apesar de tudo, com inteira vitalidade. Com o passar do tempo a oposição entre ambos se dilui. Brecht afirma que as aquisições técnicas incorporadas às representações dramáticas proporcionam elementos narrativos. "As possibilidades oferecidas pelas projeções, possibilidades de maior transformação da cena por meio da utilização de motores – o cinema –, complementaram o equipamento do palco" (Brecht, 2005, p. 65). Com isso o palco começa a narrar, traz à memória, em enormes telas; acontecimentos simultâneos, ocorridos em outros lugares, ou ainda, projeções que enfatizavam as falas dos atores.

O teatro absorve elementos do cinema, essa intertextualidade contribui para a sua evolução, entre elas a ruptura do espaço que explode e expande a narrativa. O filme *César deve morrer* também explode o espaço, o faz de maneira distinta, às vezes em camadas, outras em diálogos como os personagens de Shakespeare. Os irmãos Taviani nos conduzem ao longo do filme por vários ambientes, somos inseridos no interior de celas, corredores e, por fim, levados ao exterior do presídio. No entanto, os cineastas não deixam de nos lembrar de que seus personagens/atores continuam presos a um espaço que, depois de expandido em diversas encenações, se torna pequeno, mais ainda do que o era antes, para os seus ocupantes, quando no final do filme as portas das celas se fecham, após a entrada dos atores/prisioneiros, com um som que reverbera por todo o presídio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema neorrealista depois de influenciar diversos países com o seu estilo que possui como característica principal uma mistura do real com a ficção, imagens *in loco* e atores não profissionais, se extinguiu, mas deixou uma marca permanente no cinema. Um recurso empregado no cinema que se pretende reflexivo é revelar sua estrutura frente ao público, por intermédio do que Ismail Xavier (2005) denomina de "cinema de opacidade", o qual seria como uma tela opaca, diferente de uma janela transparente onde tudo que é visto através dela parece real. A tela opaca incomoda, distorce e provoca um pensar. Esse pensar não seria apenas como forma de reflexão filosófica, mas uma ponderação que incentiva a uma mudança de atitudes, frente ao mundo no qual o espectador encontra-se inserido.

Por meio da presente pesquisa constata-se que o intertexto teatro e cinema contribui para gerar essa opacidade, como por exemplo, nos elementos presentes no teatro brechtiano que geram um estranhamento, o qual se manifesta através da interpretação/performance. Em *César deve morrer*, os atores trazem uma representação dentro de uma perspectiva crítico-social, característica que também pertence ao teatro de Brecht.

Os Irmãos Taviani, ao se apoiarem nas Artes Cênicas, selecionam a obra de um dramaturgo que é referência no teatro mundial e abordam um tema que faz parte da história italiana. Além disso, nomeiam um espaço, no mínimo atípico, para produzirem o seu filme.

Por fim, foi percebido que a hipótese de que a apropriação da linguagem teatral como intertexto proporciona um cinema reflexivo, concebido de maneiras diversas e principalmente em diferentes graus, se concretiza. O *corpus* não se mantém constantemente como opacidade ou como transparência, esses momentos se alternam, seja através da narrativa desenvolvida, linear ou fragmentada, seja pela arquitetura cênica selecionada; ou pelo cenário sugerido, ou palco improvisado. Essas linhas de encenações, presentes na obra analisada neste artigo, se oferecem em forma de estranhamento que proporciona uma reflexão. Dessa forma, é possível colocar em destaque aspectos da narrativa que comumente seriam recebidos como algo distante pelo espectador. Esse estranhamento, causado pelo sensacional, ou seja, por elementos de encenação não familiares ao grande público, retira o espectador da simples fruição conduzindo-o a uma reflexão. E tudo isso é possível devido à peculiaridade da linha criativa selecionada pelos cineastas de *César deve morrer* ao estruturarem a sua obra fílmica.

REFERÊNCIAS

ANGEL, Henri. *Os grandes cineastas*. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2012.

BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGAN, Ronald. *...ismos para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O' Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARLSON, Marvin. T*eorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997

COSTA, Flávia Cesarino. O *primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

FABRIS, Maria Rosaria. *O neorrealismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Paulo, 1996.

HELIODORA, Barbara. *Apresentação. Hamlet e Macbeth*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

KEMP, Philip; FRAYLING, Sir Christopher. *Tudo sobre cinema*. São Paulo: Sextante, 2011.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. "'Teoria do cinema e espectatorialidade na era do "pós"'. In. RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema I*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

CÉSAR deve morrer. Direção de Paolo Taviani e Vittorio Taviani. Itália, 2012. 1 DVD (76 min.).

ROMA, cidade aberta. Direção de Roberto Rossellini. Itália, 1947. 1 DVD (102 Min.).

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 27/02/2025

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.

A RECOMPOSIÇÃO EM *HOMEM COMUM*, DE CARLOS NADER

THE RECOMPOSITION IN COMMON MAN, BY CARLOS NADER

CIRO LUBLINER[1]

1. Pós-doutorando na Universidade de São Paulo (USP), com apoio da Fapesp (processo nº 2020/08504-1). E-mail: ciro.lubliner@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9056-7999

RESUMO Este artigo analisa o documentário *Homem Comum* (2015), de Carlos Nader, a partir da perspectiva de que se trata de uma obra que opera uma série de recomposições. A mais explícita delas se concentra na apropriação realizada por meio do uso de cenas do filme *A Palavra* (Ordet), de 1955, do cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer. Abordaremos também outros tipos de reinvenção produzidas pelo cineasta brasileiro, em um elemento crucial do fazer documentário — a entrevista/o encontro –; em uma relação com a pintura, na composição cinematográfica criadora de trípticos; e, finalmente, pela própria autorrecomposição do projeto inicial que resultou no documentário. Como aporte teórico, faremos valer o pensamento de filósofos como Gilles Deleuze, Baruch de Spinoza e Friedrich Nietzsche, além de outros autores, como Jonathan Crary e Paul Zumthor.

PALAVRAS-CHAVE Documentário; Carlos Nader; *Homem Comum*; apropriação; recomposição.

ABSTRACT This article analyzes the documentary Ordinary Man (2015), by Carlos Nader, from the perspective that it is a work that operates a series of recompositions. The most explicit of these focuses on the appropriation made through the use of scenes from the film The Word (Ordet), from 1955, by the Danish filmmaker Carl Theodor Dreyer. We will also address other types of reinvention produced by the Brazilian filmmaker, in a crucial element of documentary making — the interview/encounter issue –; in a relation with painting, in a cinematographic composition that creates triptychs; and, finally, in the self-recomposition of the initial project that results in the documentary. As a theoretical contribution, we will make use of texts of philosophers such as Gilles Deleuze, Baruch de Spinoza and Friedrich Nietzsche, along with other authors such as Jonathan Crary and Paul Zumthor.

KEYWORDS Documentary; Carlos Nader; *Ordinary Man*; appropriation; recomposition.

ABERTURA: POR UM CINEMA DOCUMENTÁRIO DO ENCONTRO

Homem Comum, de 2015, para além de qualquer discussão, como aquela entre pai e filha, na sequência do piquenique que abre o filme, promove uma série de encontros e conversas. O cinema documentário possui, em grande medida, a característica de ser um propositor dessas situações. No entanto, é preciso realizar algumas distinções pontuais que marcam as diferenças entre promover um encontro, se colocar em situação de conversa e simplesmente se manter no estado de uma entrevista. O mais usual, sem dúvida, e que acabou inclusive por se convencionar na produção de documentários, é a exposição da história de um indivíduo, de uma personalidade, de um grupo, de um tema etc., feita quase sempre de forma linear e cronológica, por meio do depoimento de pessoas que tiveram algum contato com aquela história contada (indivíduos envolvidos, especialistas e estudiosos etc.).

Essa forma que se tornou hegemônica nos documentários parece derivar do campo jornalístico, no qual temos uma figura que interroga (o jornalista, o diretor, aquele que registra) e outra que responde (o entrevistado, a personagem, aquele que é registrado). Apesar desse formato, das "*talkings heads*", poder discorrer e revelar interessantes aspectos do que se busca contar, ele tem evidentes limitações — basta pensarmos na forma como se dão os documentários baseados em entrevistas, em que os enquadramentos, por exemplo, quase nunca fogem do mesmo padrão de captação. Outro fator restritivo no formato documental baseado em entrevistas, é que ele parte de uma construção prévia, posto que o(a) diretor(a) já possui de antemão as perguntas a serem feitas. Isso tudo confina qualquer tentativa de maior experimentação audiovisual, fazendo com que o documentário apoiado em entrevistas se torne uma espécie de "narrativa clássica" do gênero.

O diretor de *Homem Comum*, Carlos Nader, envereda por um trajeto outro dentro da história do cinema documentário. Não é que ele abdique completamente da forma-entrevista, muitas vezes no decorrer do filme é o que parece se passar, mas a impressão de uma entrevista logo dá lugar a um diálogo aberto, em que as imagens e os sons não se bastam no captar de fontes emissoras referenciais, mas em um movimento de expansão do filme, na produção de relações exteriores e inusitadas, pautadas no encontro entre dois indivíduos ou mais.

A entrevista é um formato fixo ao esquema "pergunta e resposta", em que não há espaço para o deslizamento de posições e posturas quanto a entrevistador e entrevistado, que se mantêm sob seus lugares sem que haja qualquer mudança nessa relação. Na entrevista, o entrevistado sempre tem que ter algo a dizer, mesmo que tudo o que for dito — geralmente é esse o caso — não passe de rasas declarações, enquanto o entrevistador sempre sabe o que perguntar.

Um encontro não exige posicionamentos fechados; nele, não há exatamente perguntas sendo feitas e respostas sendo dadas. Um encontro não indica a presença de dois ou mais corpos em um mesmo local, ele pode inclusive ser solitário, só que essa solidão será sempre povoada por uma variedade de coisas: imagens, sons, conceitos, gestos etc. O que faz um encontro audiovisual é o encadeamento entre a unidade e o todo das imagens e dos sons, com todas as camadas de sentido e sensação que esses carregam. Esse é o caso da sequência que abre o filme de Nader: a discussão no piquenique entre pai e filha, a natureza, o preto e branco e o colorido, o gravador de som, a presença do diretor etc. —, que permeiam aquele encontro inaugural.

Essa diferenciação entre entrevista e encontro é, na verdade, uma questão de estilo, de abordagem, de prática. No caso do(a) diretor(a) de cinema, trata-se de uma maneira de conduzir a relação com as personagens, com as paisagens e com o próprio aparato audiovisual, sem necessariamente dominar situações ou induzir falas. Um grande desafio para o estilo que visa promover encontros e conversas está justamente nessa condução não coercitiva. As abordagens que Carlos Nader adota, por exemplo, fazem com que ele próprio seja um personagem, se questionando junto com Nilson de Paula, o personagem protagonista, mesmo que na direção, no suposto balizamento dos temas tratados. O cineasta está assim aberto também a conduções propostas pelo personagem, o que transporta o documentário para lugares não planejados.

Na própria filmografia de Nader é possível notar uma riqueza de experimentação com narratividades vivas no cinema documentário, aquelas que se apoiam na concatenação de depoimentos que transbordam a forma-entrevista, apresentando-se com feições plurais: a reflexão filosófico-poética oralizada (*Trovoada*); a expressão poética, quase-performance (*Pan-Cinema Permanente*); a voz *over* como confissão, diário íntimo e pessoal (*A Paixão de JL*).

De todo modo, em *Homem Comum*, filme ao qual aqui propomos nos ater com consistência, é o diretor quem usualmente inicia e desenvolve diálogos, pelo esquema pergunta e resposta, estrutura de toda entrevista, mas logo notamos nas cenas que esse é liquefeito por interferências mútuas, geralmente pela colocação de problemas que permitem a criação de espaços enevoados, onde não há mais quem pergunta e quem responde, só a configuração de questões, dúvidas partilhadas. Essa intrusão por parte do realizador é crucial para a construção de um diálogo que dilui o esquema convencional da entrevista. Como Eduardo Coutinho (1997, p. 166) afirmou: “[a]s perguntas são essenciais como demonstrativos de uma voz que vem de fora, é algo que provoca e que gera um confronto. Tal confronto é uma coisa complicada porque vai gerar um diálogo produtivo, em que há, de alguma forma, uma troca.”

A promoção de encontros e conversas que realiza Nader em *Homem Comum* ultrapassa em muito a mera reunião de uma família, porém o encontro de imagens e sons, de movimentos, de paisagens e de ideias. Promover um encontro, nesse sentido, não é simplesmente convocar e juntar pessoas, mas antes tudo o que ali orbita, as próprias subjetividades e presenças, atuais e virtuais. Como nos diz Gilles Deleuze (Deleuze; Parnet, 1998, p. 8), encontros são como núpcias que não lidam com binariedades, com casais exatamente, eles estão sempre constituindo um devir, trocas perpétuas. Para a criação artística, quando uma experimentação está em jogo, não se trata então de meramente entrevistar, mas de catalisar encontros; não se trata de discutir, mas de desatar conversas. No caso do fazer documentário, um encontro e uma conversa soam como coisas elementares, pois conectam-se a um desejo de investigar, de observar e de escutar. O filme se torna uma perpétua busca — e não necessariamente por respostas.

Percebe-se, assim, como o cinema de Carlos Nader avança ao que remete eminentemente ao que podemos chamar de *recomposição*. E aqui está a primeira das múltiplas recomposições operadas pelo cineasta em *Homem Comum*: a recomposição do formato-entrevista, hegemônico no cinema documentário. É claro que com isso não queremos dizer que essa seja uma característica exclusiva do diretor (que, aliás, tem como uma de suas principais referências um mestre do encontro e da conversa, já mencionado, Eduardo Coutinho)[2], mas que esse é um aspecto fundamental de seu processo de criação e condução do documentário. Além disso, algo que almejamos tornar patente neste texto, é como o filme de Nader é uma obra que se ancora completamente no encontro, dado que ele se apresenta como fator catalisador sem o qual o filme, como veremos, nem sequer existiria.

2. Nader, inclusive, chegou a realizar um filme-homenagem a Coutinho: *Eduardo Coutinho, 7 de Outubro*, de 2013.

APROPRIAÇÕES DE A PALAVRA, DE CARL TH. DREYER

Através do duo protagonista Nader-Nilson, uma gama expandida de instâncias é enunciada, para além do que se poderia identificar como os núcleos temáticos centrais de *Homem Comum*: os problemas e dramas pessoais do caminhoneiro e os questionamentos e dúvidas artístico-existenciais do diretor. O que mais parece interessar, no final das contas, são certos "ramos periféricos" do documentário, que não esquivam de partir dos núcleos centrais que dão a sustentação temática do filme, mas que apontam para rotas de fuga, para a produção de sentidos e sensações de alguma forma invisíveis, latentes na trama. A história pessoal de Nilson se mostra como fio condutor movente, que lança vias para outras entradas e saídas de sentido e sensação costuradas pelo cineasta.

O que retroalimenta o que acabamos de denominar por "ramos periféricos" se encontra em boa medida na apropriação que Nader faz das cenas do filme *A Palavra* (*Ordet*) de Carl Theodor Dreyer, de 1955. *A Palavra* é baseado em uma célebre peça do dramaturgo Kaj Munk, escrita em 1925. Nela, acompanhamos um período difícil pelo qual passa uma família, os Borgen, composta pelo patriarca, o vovô Borgen, seus três filhos — Mikel, Johannes e Anders —, além da esposa de Mikel, Inger, e suas duas filhas. Os pontos principais da história se encontram na saúde de Inger, que está grávida de um terceiro filho, e do personagem de Johannes, tido como um louco que se autoproclama a reencarnação de Cristo, vagando pela casa e pela fazenda da família emitindo profecias e ensinamentos espirituais, tomados por quase todos que os cercam como sem sentido e frutos da insanidade.

Carlos Nader seleciona e veicula em *Homem Comum* onze cenas do filme do diretor dinamarquês, sendo que alguns desses trechos se dão pela utilização de aparições diegéticas (quando Nilson e sua família assistem ao filme de Dreyer na televisão), enquanto outros aparecem extradiegeticamente, por meio de inserções intercaladas com cenas do documentário.

Gostaríamos, para adentrar em uma crítica dessa apropriação específica feita por Nader, de começar pela tentativa de vislumbrar o que se passa nessa interferência direta, diegética, que diz respeito à ocasião em que o documentarista coloca os personagens para assistir à *A Palavra*. Isso ocorre já em um tempo dito "presente", nos anos de 2010, com a segunda composição familiar (Nilson, a nova companheira, Sirlene, Nilciane, a filha e sua neta bebê). Essa cena da exibição do filme de Dreyer é dividida em duas partes: uma logo em uma das primeiras sequências e outra nas imagens finais do documentário.

Parece-nos claro que aí a opção de Nader realmente se pauta na busca pela revelação de como as mudanças, os efeitos do transcorrer do documentário, farão o espectador conceber leituras entre o que no início ainda não se podia exatamente distinguir e o que posteriormente se pensará por meio das impressões colhidas durante o filme. Na primeira sequência da exibição, ouvimos Nader dirigir as personagens, comentando que a ideia é fazer com que elas pareçam estar mesmo assistindo ao filme. Só que nas últimas cenas do longa, vemos que essa encenação, na verdade, era apenas um jogo de cena aprontado pelo próprio diretor, pois fica claro que Nilson e sua família viram sim o filme de Dreyer, por conta dos comentários que tecem e que são relativos ao que se passa na narrativa do diretor dinamarquês.

As onze cenas de *A Palavra* escolhidas por Carlos Nader não são evidentemente fortuitas, mas procuram promover conexões ou mesmo provocar o endereçamento de perspectivas as mais variadas. Essas perspectivas

podem ser realizadas e identificadas através de dois recursos expressivos e mecanismos de análise crítica: o da analogia e o da simbologia.

Quanto à simbologia, pode-se indicar ao menos uma importante cena, aquela na qual Johannes entra na sala dos Borgen para dizer que havia um cadáver rondando o ambiente e a casa. Nesse instante, é como se ele também anunciasse essa aparição metafísica na história de *Homem Comum*. A gestação do bebê natimorto de Inger se transmuta como a gestação de um câncer no corpo de Jane, que culminará em seu repentino falecimento. É como se o personagem de Dreyer engendrasse o prenúncio do imprevisto na história de Nilson, chegando mesmo a auxiliar Nader como uma figura de condução da própria narrativa que o diretor buscava tecer. Do mesmo modo, é o que acontece na concatenação de uma sequência na qual um médico tenta salvar a vida de Inger com a cena em que — a pedido de sua esposa — Nilson visita uma igreja na cidade de Aparecida, interrompida bruscamente pelas primeiras imagens do que descobrimos ser o velório de Jane.

No que concerne à analogia, é possível dizer que ela é insistentemente invocada por meio dos cortes secos que Nader realiza, indo dos personagens pertencentes ao círculo familiar de *Homem Comum* aos de *A Palavra*. Os exemplos são inúmeros: a sequência na qual somos apresentados mais demoradamente a Nilciane quando pequena é seguida pela cena da menina da família Borgen, a única que não vê separação entre o absurdo e a vida, aquela que crê no milagre, não como produto da fé religiosa, mas como aspecto do real tão verdadeiro quanto o mais banal; Nilson é notoriamente análogo a Mikel, o marido, e ao vovô Borgen, o patriarca; assim como Inger está evidentemente relacionada a Jane. O que também se evidencia no que se refere aos lares: a fazenda dos Borgen e o pequeno rancho dos de Paula. Outra analogia — talvez a única que escapa ao esquema de ligação direta familiar — é a do artista com o louco, Carlos Nader como Johannes, aqueles que produzem milagres, perguntam e afirmam absurdos, antecipam acontecimentos, reinventam e ressuscitam vidas (mesmo que, no caso do cineasta, apenas através da recuperação de um material de arquivo, de um registro audiovisual). Isso pode ser de alguma maneira confirmado por meio dos comentários que Nilson realiza quanto à figura de Johannes, ao assistir ao filme de Dreyer, que soam como se endereçados a Nader, próximas às perguntas e ao modo de proceder do artista para com o caminhoneiro. Nilson diz algo como "será que é ele mesmo o louco? Porque tem lógica no que ele diz". Afinal, não seria também o documentarista aquele que arrisca perguntas deslocadas, "sem sentido", mas que no, final das contas, produzem e instauram alguma estranha lógica?

Mesmo que não diretamente com o filme de Dreyer, temos ainda artifícios advindos do uso da metáfora, dos quais destacamos dois momentos. Primeiro, em uma sequência, aparentemente encenada, na qual vemos Jane

olhar pela janela, observando nuvens carregadas no horizonte, antecipando uma tempestade por vir, na clara metáfora de algum mau presságio à vista. Isso fica ainda mais evidente, pois, logo em seguida, há a quebra para uma cena que mostra imagens do velório da própria Jane. Apesar dessa imagem da tempestade ser um lugar-comum, chama a atenção o fato de ela ter sido evidentemente rodada antes do conhecimento da iminente morte da esposa de Nilson. Nesse contexto, é como se Nader pressentisse ou intuísse o futuro de Jane, confinando naquela imagem a sensação de proximidade da doença e da morte. Outro apelo à metáfora fica por conta das cenas em que Nilson realiza um carregamento de porcos. As terríveis e grotescas imagens que mostram como os animais são tocados violentamente para dentro da caçamba do caminhão podem ser interpretadas como a forma com que os seres, sobretudo os homens comuns, levam suas vidas (muito mais conduzidos, disciplinados, controlados e enclausurados do que livres), nesse caso os porcos são os humanos, presos à sua condição limitada e confusa de existência.

Há ainda dois usos criativos que Carlos Nader imprime, uma espécie de artimanha que realiza, para ligar os dois filmes por sugestão de falas e gestos, tendo o auxílio do efeito da montagem para tal – perturbando e embaçando os limites entre o que seria diegético e extradiegético. Isso ocorre em uma das cenas na qual Johannes entra na sala da família Borgen. Ele acende algumas velas sob a janela, enuncia algumas palavras enigmáticas e sai; Inger então apaga aquelas velas e retorna à mesa da família. Essa cena é cortada assim que Anders diz "será que ele voltará à realidade?". Apesar de essa fala se referir a Johannes, após o corte da sequência de *A Palavra*, vemos a outra família reunida, a de Nilson, como se agora tivéssemos retornado exatamente ao que remete à realidade, nos direcionando da fabulação ao real, da ficção ao documentário. O "ele" de Anders parece, assim, se referir a Nader.

Em uma outra situação, temos uma cena em que Inger e vovô Borgen conversam na sala. Um telefone toca e ambos os personagens olham na mesma direção, sugerindo que o som viria de lá, Nader então corta para Jane atendendo uma ligação na qual do outro lado da linha está Nilson. Esses procedimentos parecem querer unir diegeticamente as duas histórias, à primeira vista completamente apartadas. Por esses dois casos, fica a impressão de que o documentarista leva as cenas do filme apropriado a forçar sua entrada na história de Nilson, passando não só a dialogar indiretamente, mas a fazer parte dela, se embrenhando na narrativa que tenta costurar.

Gilles Deleuze aborda o cinema de Dreyer a partir de um aspecto bastante interessante: a utilização do plano-sequência. Da mesma maneira, o filósofo procede na análise do cinema de Orson Welles, com a diferença de que no cineasta estadunidense há no uso do plano-sequência uma composição que privilegia a profundidade

do enquadramento; enquanto, em Dreyer, Deleuze dirá que o plano-sequência aparece em um sentido inverso, apoiando-se em uma "planeza" (Deleuze, 2013, p. 212). Quanto à planeza dos planos-sequência do diretor dinamarquês, Deleuze afirma (1983, p. 30): "quanto mais a imagem é espacialmente fechada, reduzida até a duas dimensões, mais ela está apta a se abrir para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta que é o Espírito (...)".

Essa quinta dimensão apontada por Deleuze, pode ser desbravada a partir do olhar sobre Johannes, o "louco" ou o "ser delirante" de Dreyer, que pensa ser a reencarnação de Jesus Cristo — algo que ocorrera, curiosamente, segundo seus parentes, após ele passar por um período dedicado a leituras filosóficas. Johannes é aquele que não só incorpora, mas enxerga os movimentos internos dessa quinta dimensão, do Espírito, espaço das forças invisíveis, virtuais. O filho do meio da família Borgen chega mesmo a indicar que sente, enxerga e escuta os movimentos da Morte, como quando ele diz à família "ouçam, é a foice! Errou o golpe!".

Esse cinema do espírito de Carl Th. Dreyer expõe também, através de Johannes, o poder profético da voz que é transmitida para *Homem Comum*. Nader dá a Johannes a possibilidade de poder profetizar em outra história, para além da trama a qual ele originalmente pertenceria (a primeira cena de *A Palavra* apropriada pelo cineasta brasileiro é justamente uma em que vemos Johannes profetizando no topo de um morro). Suas palavras atravessam a trama a qual originalmente se inserem para invadir uma outra narrativa, a da vida de Nilson e de sua família, além de se assemelharem à própria posição do artista. As palavras e a voz de Johannes Borgen fazem Inger ressuscitar, assim como o soar da voz de Carlos Nader em uma cena, ao emitir seu "corta!", "ressuscita" Nilson.

Homem Comum se alia a um "cinema do espírito", curiosamente atravessando uma história aparentemente banal. Algo ainda notado pela forma como é inserida a questão da profecia no documentário, em consonância com a ficção de Dreyer. A profecia é aquilo que busca fundar uma realidade, apontando para um acontecimento à vista — definição essa que bem poderia ser associada ao cinema, já que sua magia se encontra também na capacidade de atualização via produção de real, operando uma poética profética, palavras que se mesclam: p(r)o(f)ética. A questão é que no cinema há tanto a força do profetizar quanto a do rememorar: a profecia como presentificação do futuro, sua antecipação; e a memória como presentificação do passado, sua retomada. Com essa perspectiva, trazemos para o cinema o que diz Paul Zumthor quanto à voz na poesia, que, por conta desse caráter de agenciamento temporal, acaba sendo, "ao mesmo tempo, profecia e memória" (Zumthor, 1993, p. 139).

Além de se referir ao cinema de Dreyer como um cinema do espírito que se desenvolve a partir de planos-sequência que destacam uma planeza, Deleuze dirá que o diretor dinamarquês é um produtor de "imagens-afecção". Dentro da taxonomia de imagens cinematográficas que produz Deleuze (1983; 2013), a imagem-afecção é aquela que estaria no último estágio da travessia existente na História do Cinema, trajeto percorrido da imagem-movimento à imagem-tempo. Isso porque — apesar de ainda se encontrar dentro do esquema sensório-motor — será a afecção que fará o movimento físico atual (as ações e reações das personagens) se tornar um debater de forças que dá a ver o virtual (a "expressão" no rosto das personagens). Para o filósofo, a afecção "é o que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem o preencher nem cumular. Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante" (Deleuze, 1983, p. 87).

A imagem-afecção se fixa então nos seres, nos centros de indeterminação, onde uma força expressiva se instalará. Deleuze dirá que o Primeiro Plano, o Plano Próximo ou ainda o *close*, é que serão as imagens-afecção por excelência. Por conta dessa afinidade com o enquadramento dito "fechado", bem aproximado, aliado da expressão, é que a imagem-afecção ficará bastante marcada pela imagem do rosto das personagens, ou ainda mais, por um caráter de *rosticidade*, que brota do rosto das personagens, mas que se apresenta como uma qualidade que pode se dar mesmo em um objeto ou coisa qualquer.

A liberação do tempo quanto à ação nesse tipo de imagem, em *closes*, pode ser identificada em diversas cenas de *Homem Comum*, como naquelas em que as personagens dormem; ou na cena em que a câmera se aproxima do rosto de Jane aguardando sua resposta quanto à sensação de que a vida parece um sonho; ou ainda na cena apropriada de *A Palavra*, em que vemos Inger recém-ressuscitada chorando nos braços de Mikel. Essa qualidade e forma aproximada da imagem, pelo enquadramento, privilegia também a construção de "espaços quaisquer", posto que "mergulham" em um rosto ou um objeto, que toma toda a tela. É por isso que ela se torna uma imagem necessariamente desterritorializada, por se encontrar fora de coordenadas espaço-temporais: e haveria algo mais próximo disso do que a imagem de alguém sonhando?

De acordo com Jonathan Crary (2016, p. 136): "[u]ma das muitas razões pelas quais as culturas humanas associaram o sono à morte é que em ambos se atesta a continuidade do mundo em nossa ausência.". É a um tipo de afirmação como essa que o filme de Nader parece se relacionar, na indicação de que a vida (ou até o filme) prosseguirá, mesmo quando as personagens não se fizerem mais presentes fisicamente.

TRÍPTICOS CINEMATOGRÁFICOS

Alguns movimentos de recomposição em *Homem Comum* se atualizam na forma de tríades, ou melhor dizendo no caso do cinema, de trilogias. Isso pode ser indicado ao menos em dois casos: nas transformações pelas quais o projeto que culminou no filme passou (foram duas versões anteriores até a chegada ao longa-metragem, como mostraremos à frente) e na composição conjunta de um desses projetos prévios com o longa-metragem e com o filme de Carl Th. Dreyer. Dessa forma, encontramos uma espécie de combinatória tríptica na própria dinâmica de criação do filme de Nader. Gostaríamos, a seguir, de apontar para uma outra relação tríptica, calcada na composição de certos enquadramentos do filme.

Há, em *Homem Comum*, uma notória repetição de planos que podem ser identificados, como o são na pintura, por meio dos chamados "trípticos", quadros expostos em séries de três, com alguma continuidade, ou imagética ou temática/conceitual. Isso ocorre no documentário em questão ao menos duas vezes, as quais optamos por chamar de "tríptico dos corpos velados" e "tríptico dos corpos adormecidos", compostos, no primeiro caso, pelos dois enquadramentos realizados por Nader, um de Jane e um de Nilson; e por um de Dreyer, na cena de Inger no caixão; e, no segundo, com os enquadramentos de Nilson dormindo e aqueles de Nilciane e Inger.

O tríptico na pintura se apresenta como uma só peça, formada por três painéis. A novidade desse tipo de exposição pictural se deu primeiramente pelo fato de ela conseguir "ampliar" a temática dos quadros. Esta é então exprimida a partir de um plano central (que seria o quadro unitário isolado) — ao qual é incorporado em sua apresentação o que seriam os espaços *off* no cinema —, o que se localiza tanto do lado esquerdo quanto do direito dos contornos do enquadramento e da moldura, em suas zonas laterais.

No caso de Nader, os trípticos apontados estão evidentemente em descontinuidade, posto que cada um dos quadros se encontra em um momento isolado do filme. Todavia, acreditamos que seria bastante cabível uni-los em uma só imagem, com o intuito de notar as diferenças entre eles. Essa reunião tríptica descontínua não é inédita também na pintura, pois o que se convencionou como a ampliação de uma cena, passou a ser — talvez, sobretudo, a partir da invenção da fotografia — uma captação de figuras em três momentos isolados, como na visualização de três fotografias, três fotogramas ou três *frames*. Algo que encontramos, por exemplo, nos trípticos do pintor Francis Bacon.

Figura SEQ "Figura" * ARABIC 1 O "tríptico dos corpos velados" em *Homem Comum*, de Carlos Nader.

Assim, visualizando esses dois trípticos possíveis, o dos corpos velados e o dos corpos adormecidos, que se destacam na narrativa de *Homem Comum*, temos um "aumento da janela" que nos mostra a paisagem de um espectro temporal em perspectiva, construindo imagens que visam tornar "visível o tempo, a força do tempo: a força do tempo mutante (...)" (Deleuze, 2007, p. 69). Essa série sem continuidade ou simultaneidade não se destaca por uma ordenação temporal, mas pelas forças que transitam nas imagens-afecção que produzem. A relação que constitui a junção de três imagens não se encontra necessariamente atada ao filme de onde foram retiradas, residindo antes na exibição da experiência da morte e do sono através de diferentes formas. Pensadas isoladamente, as imagens se descolam inclusive dos contextos a que remetem primordialmente, como nos diz Deleuze (2007, p. 74):

> O tríptico é sem dúvida a forma em que se coloca de modo mais preciso a seguinte exigência: é necessário que haja uma relação entre as partes separadas, mas que essa relação não deve ser lógica nem narrativa. O tríptico não implica nenhuma progressão, e não conta história alguma. Ele deve, por sua vez, encarnar um fato comum às Figuras diversas.

Essas "Figuras diversas", que em *Homem Comum* são justamente os corpos velados e os corpos adormecidos, admitem desse modo o fato comum das forças intocáveis ou invisíveis que palpitam no retratar da morte e do sono. Em cada uma daquelas imagens, Nader capta a sensação da própria impossibilidade da morte e do sono profundo. Diferentemente dos painéis de Francis Bacon, em que há a sugestão da movimentação dos corpos que acontece pela deformação das figuras, nas imagens do cineasta brasileiro essa movimentação (a exemplo de Dreyer) se dá no espírito, sem que haja uma deformação das Figuras, mas uma modulação de enquadramentos.

No caso do tríptico dos corpos velados, o corpo de Nilson é aquele captado o mais próximo de uma rosticidade, em Primeiro Plano; já o de Jane é registrado um pouco à distância, certamente preservando a privacidade da ocasião, entre um Plano Geral e um Plano Médio (um "Plano Americano", em que as personagens são enquadrados dos joelhos para cima); e o de Inger em um meio-termo, um Plano Médio no qual a vemos do quadril para cima. Esses corpos velados passam então — pelo registro estético — a carregar percepções e afetos que podem dar a ver, atualizar de alguma maneira, a dimensão visível e audível de uma condição *post mortem* (mesmo que temporariamente, já que, na história, lhes é outorgada — a Inger e a Nilson, mas não a Jane — a possibilidade do retorno à vida), são trípticos não lineares, que escapam ao desenrolar das narrativas. Se no campo esotérico o "3" é conhecido por ser o "número mágico", uma de suas magias ou milagres se faz presentificado pela arte, dado que será ele, pelo tríptico, que nos levará da unidade do plano/quadro à multiplicidade dos sentidos e das sensações.

Figura SEQ "Figura" * ARABIC 2 O "tríptico dos corpos adormecidos" em *Homem Comum*, de Carlos Nader.

AUTORRECOMPOSIÇÃO E O DOCUMENTÁRIO COMO OBRA VITAL

Uma das expressões identificadas como tríptica e que configura mais um processo de recomposição em *Homem Comum* se encontra nas transformações pelas quais o próprio projeto esteve implicado. O trabalho inicial que se desdobra na criação do longa-metragem se baseava em uma proposição ou estratégia próxima do que se poderia chamar da construção de um "documentário de estrada" (*road movie*). Carlos Nader visitou diferentes postos de gasolina de beira de estrada do interior do Brasil, abordando caminhoneiros com a seguinte pergunta: "para onde você vai?". Por ser dirigida a caminhoneiros, recorrentes viajantes, a questão parece não ser tão

inusitada – dado que eles estão sempre em deslocamento, rumo a algum lugar –, porém, quando levada para outros contextos, para outros sentidos possíveis, ela aparece como uma pergunta mais enigmática, que passa não somente a se referir a uma viagem física, na estrada, mas a um movimento outro, que trata talvez mais da esfera do tempo do que do espaço (os quilômetros percorridos). Dessa maneira, aquela indagação, à primeira vista frívola, que abre o contato do artista com as personagens, parece rondar virtualmente outras questões: será que ir para algum lugar diz respeito a somente se mover fisicamente? Mesmo quando pensam fazer o mais comum, realizar um trabalho, garantir sua fonte de subsistência, estariam aqueles caminhoneiros se deslocando em outros lugares que não apenas nas estradas?[3]

3. Em *Homem Comum*, Nader chega a revelar o instigante título desse projeto inicial inacabado: *Deus está no interior*.

Após essa primeira abordagem, o documentarista seguia um pouco pelas estradas com os motoristas, buscando desenvolver conversas triviais, até que em um certo instante lançava perguntas-chave, na direção de um aparente absurdo, problemas que passarão a atravessar o projeto que culminará em *Homem Comum*: "você não acha que a vida é estranha? Não tem a sensação de que às vezes ela mais parece um sonho?". Por essas perguntas, Nader expõe um pouco mais daquele outro movimento, não físico, atual, com que iniciava seus diálogos, mas deslizamentos outros em direção talvez ao que pode haver no espírito, na expressão sensível de um virtual.

Foi em meio aos mais diversos encontros que compunham esse projeto primeiro – alguns deles mostrados em *Homem Comum* – que Nader se deparou com Nilson, figura que por algum motivo lhe chamara a atenção. Ao conhecer o caminhoneiro, o diretor passou a dedicar atenção exclusiva àquele personagem, fazendo nascer também o projeto do longa-metragem, sem que fosse abandonado totalmente o cerne daquele filme inicial, tanto no tema da busca pelo sentido da existência, por meio de problematizações da experiência da vida, quanto na manutenção de uma espécie de linha estratégica adotada para a condução do trabalho. Cabe salientar que, mesmo que aquele projeto inicial não tenha sido finalizado tal como planejado, Nader chegou a desdobrar uma segunda ideia que culminou no lançamento de um média-metragem, intitulado *O Fim da viagem*, de 1996, filme este que acompanha diretamente a figura de Nilson em um trabalho de carregamento e entrega de porcos até o retorno ao lar, e que tem — como mencionado anteriormente — algumas de suas cenas incluídas em *Homem Comum*.

O cineasta sabia então como e o que filmaria, além de algumas das perguntas a serem feitas, mas nunca para onde isso tudo levaria, como se recebesse um eco da pergunta que fazia aos outros: "para onde você vai?". O curioso é que, mesmo assim, o longa quase não chegou a ser finalizado, tendo como combustível para uma sequência e consecutiva finalização o convite que Nilson realizou a Nader, em 1999, para filmar o velório de sua esposa Jane.

A autoapropriação que Nader faz das imagens daquele projeto inicial expõe uma espécie de ensaio do que viria a ser *Homem Comum*; é o material inacabado, são fragmentos, fotogramas de um filme possível que revelam e destacam aspectos que acabam sendo cruciais no andamento da história de Nilson, retratando sua gênese e suas mutações, dando vida a um material que provavelmente ficaria guardado nos arquivos pessoais do diretor. Ficam, desse modo, pelo menos duas mudanças bastante visíveis em uma recomposição do material capturado pelo próprio diretor: a da história de Nilson e a dos meandros do filme produzido e enfim finalizado.

Essas recomposições se tecem e são tecidas em um trajeto de imanência, pois operam, simultaneamente, como causa e efeito, princípio e fim de *Homem Comum*, partindo dele e chegando a ele. É como diz Nader em um dado momento do documentário: o filme se tornara algo que ficava "continuando, continuando, continuando". O próprio longa-metragem, esse personagem que chegou a ser ele mesmo uma espécie de convidado, quando convocado para acompanhar o velório de Jane, é uma persistente repetição, uma ruminação, o retorno diverso de algo impregnado no cineasta e em Nilson, uma obra que ficara bastante tempo em modo de espera, como se estivesse, na verdade, apurando seus elementos poéticos e estéticos.

E não se trata simplesmente de uma continuação no sentido sequencial puramente linear, ou seja, lógico-convencional, isso porque, na esfera da recomposição, se opera releituras e ressignificações constantes da própria memória (e em *Homem Comum* acompanhamos exatamente uma memória em andamento, em processo de reconstituição e recriação). Nesse caso, a teoria e a prática de um "contra-arquivo" parecem iluminar tal percepção. De acordo com a pesquisadora Carol Almeida (2024, p. 80):

> Nos estudos de cinema, há uma constante associação entre o conceito de arquivo como a produção de uma memória coletiva e, portanto, da ideia de contra-arquivo como um gesto ativo de intervenção sobre essa memória, mas sobretudo como uma ação que chama atenção para uma estrutura de apagamento dos imaginários consensuais.

Apesar desse trecho fazer referência a contextos de ordem coletiva, podemos adaptar tal ponto de vista para o cenário mais íntimo, individual, que permeia o filme de Nader. Nele, o contra-arquivo, os trechos apropriados de *O Fim da viagem*, aparece como um anunciador do que assistimos no tempo presente do longa-metragem, tensionando-o em direção a uma estranha — porém cabível — concepção paradoxal: a de uma "memória futura". Pelas imagens passadas veiculadas em montagem com imagens presentes,

pressente-se sinais anteriores que dizem muito sobre os acontecimentos e a condição de Nilson, sendo, portanto, esse "gesto ativo de intervenção".

O processo de ruminação indicado previamente não se refere a uma total digestão compreensiva do filme, à intelecção de tudo o que ele poderia propor. É como a letra da música que Nilciane canta em uma dada cena, aquela que repete a frase "não tem explicação": *Homem Comum* nos indica justamente que não precisa haver explicação, mas produção de sentido — o que não explica, mas faz seguir adiante: continuar, continuar, continuar.

É importante salientar como Nader consegue alçar o filme a esse estado em que não há a necessidade de qualquer elucidação. Não existe em *Homem Comum* a promoção de uma arte-terapia, muito menos a construção de um "filme autoajuda". Fica claro, do início ao final, que o cineasta inscreve sua abordagem e perspectiva nas questões e não em respostas. Isso faz com que ele valorize ainda mais os sentidos produzidos, próximos ao que na filosofia se confirmou como aposta na noção de "vitalismo", a partir de pensadores como Spinoza e Nietzsche.

Esse vitalismo, em linhas gerais, diz respeito a tudo aquilo (relações, encontros, pensamentos, ações etc.) que — em oposição a qualquer Absoluto moral proveniente de ideais ascéticos ou então de racionalismos — destaca o impulsionar da vida, o que, nas expressões de Spinoza (2009), aumenta nossa "potência de agir" e "força de existir"; ou nas de Nietzsche (2008), o que nos leva a uma "vontade de potência" ou "vontade de poder". E para uma filosofia vitalista, a arte se revela uma das fontes mais perenes para uma crença na vida, afirmação que pode ser confirmada por alguns dos aforismos de Nietzsche, dos quais indicamos dois: "[a] arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida" (Nietzsche, 1999, p. 50); e "[a]ntes de tudo, durante milênios ela [a arte] nos ensinou a olhar a vida, em todas as formas, com interesse e prazer, e a levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: 'Seja como for, é boa a vida!'" (Nietzsche, 2005, p. 140). Esse é, na verdade, o pensamento ao qual parece chegar Nader, notando o que realmente ligava ele a Nilson, ao perceber que era o próprio filme — a arte — que suportava e alimentava a vida. E são as próprias palavras do diretor durante o filme que confirmam: "nós dois precisamos desse filme pra viver. Nós dois precisamos da câmera pra viver".

Apesar de todos os enfrentamentos e dificuldades que lançam Nilson a uma dimensão trágica, o que ressoa em *Homem Comum* é essa aposta na vida, por mais absurda que ela às vezes nos possa parecer. A homenagem final

em forma de texto que Carlos Nader concede ao caminhoneiro diz justamente dessa força catalisadora do vitalismo: "Este filme é dedicado à memória dele, um homem que acreditou inteiramente na vida".

Em seu filme, Nader não se entrega à tentação de sacralizar o homem comum via Representação, o que é muito importante, por não fazer do homem um ser idealizado. Ele não o torna Sublime, como se poderia pensar ao assistir a algumas das belas imagens captadas no documentário. Seria fácil, até um clichê, uma espécie de *happy ending*, se o diretor acabasse por sacralizar Nilson, por fazer dele um "herói". O que *Homem Comum* nos mostra é que o extraordinário mediado pela criação artística é a própria produção de sentido e sensação renovadora, a partir de qualquer um ou de qualquer história, desde que implicadas em procedimentos que visam sempre o alcance do sensível. Nader não faz do caminhoneiro um poeta, um diretor de cinema ou um ator, mas revela que nele, em seu modo de conduzir a vida, pode haver poesia ou potencialidades estéticas variadas. É nesse ponto que o espaço de um homem comum pode se tornar um território bastante distante de um lugar ou de um senso comum. O milagre em sua vida – diferentemente do universo ficcional – não é a ressuscitação, a esquiva à morte, mas a produção de sentido e sensação que residirá na aposta em um vitalismo.

Esse vitalismo funciona ainda como uma forma de escape a psicologismos e apelos ao meramente emotivo. Por essa perspectiva, há a possibilidade de abertura para algo que vai para além do individual, do Sujeito, passando a atravessar um corpo coletivo, encarnado em qualquer "homem comum". O professor e pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira (2020, p. 175) aponta justamente para esse aspecto:

> Um procedimento comum aqui é a falta de pressa quanto ao uso imediato dos materiais filmados, apropriados ou inventariados, acompanhando por anos seus personagens para só depois operar com suas combinatórias e partir para a criação de sentidos. É como se por detrás desse gesto e decisão houvesse um desejo de limar as emoções, depurar as percepções e afecções vividas para poder transformá-las em sensações artísticas independentes de quem as experimentou.

É por uma paciência vitalista que Nader decide conduzir o filme, não obliterando as particularidades da história de Nilson, mas levando-a a produzir sentido em multiplicidade, em imagens e sons que dizem de muitos e para muitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RECOMPOR OS SENTIDOS DA VIDA

A imagem de todos os possíveis, o luar que passeia — assim como as nuvens — do preto e branco ao colorido aparece como um *leitmotif* de *Homem Comum*, retornando algumas vezes de forma diferente, notadamente no início e no final do filme. No caso do fechamento do longa, a imagem do luar é o que vem logo após a cena da nova reconfiguração familiar reunida para assistir à *A Palavra*.

Em contraste com a cena conflituosa do piquenique do início do longa, ao final não há mais discussão entre pai e filha, e apesar de todos os absurdos acumulados naquela história, prevalece uma atmosfera de serenidade, expressa nos olhares e rostos das personagens. Mas eis que Nader sugere mais uma das futurologias desprendidas no filme, ao mostrar planos fechados dos rostos de Nilson e Nilciane, reinserindo uma trilha sonora que reforça a impressão de que ainda haverá algum absurdo por vir. Nessa trilha, ressoa uma sensação de tensão por meio de uma única nota de alta frequência, aguda, apontando mais uma vez para a visitação dos limites entre sonho e realidade.

Em seguida, a cena do luar aparece em conjugação com o filme de Carl Th. Dreyer, pois a vemos exposta na tela da televisão em que a família o assiste — seria, no final das contas, esta a cena cabível aos dois filmes, aquela que os uniria? Ela então preenche todo o quadro, saindo, por um corte, do pequeno reenquadramento na tela da televisão para tomar todo o espaço imagético. A mesma trilha sonora lancinante persiste entre todos esses planos, e continua, agora como fundo para a voz do diretor, que retoma, em conversa com Nilson, o episódio em que foi filmada a simulação do velório do caminhoneiro.

À medida que a fala de Nader se desenvolve, o luar começa a ganhar cor, se definindo em cores justamente quando a voz emitida passa a ser a de Nilson, que afirma que, após todos os acontecimentos trágicos pelos quais passou, a vida, enfim, não parecia mais um absurdo. Agora colorida, a imagem movida pela declaração do caminhoneiro ganha outros contornos, sendo também paulatinamente ampliada, isto é, sua "janela" é expandida, indo de uma resolução menor para uma maior, vasta, *widescreen*. Nesse aumentar gradual do campo de visão, aquela luz que vinha a nós pelo luar se transmuta na luz de um avião, que decola; e a trilha sonora, o timbre de alta frequência, dá lugar ao som da máquina atravessando o ar e escapando de nossas vistas.

Essas passagens do preto e branco ao colorido, da janela cinematográfica restrita para a ampliada, do som produzido digitalmente para aquele captado de forma direta, são técnicas que entregam à imagem e ao som uma

maior gama de possibilidades de leitura. O uso desses procedimentos por Carlos Nader atravessa qualquer primazia técnica indo em direção ao alcance do sensível, sendo ponte e travessia entre tempos e espaços recompostos, entre potências estéticas audiovisuais que expressam o milagre do paradoxo do empirismo transcendental de um homem comum, indicando uma luz — luar ou avião — que cintila no firmamento e faz a vida seguir, ao menos por enquanto, na tentativa de registrar aquilo que não se deixar capturar: os sentidos da vida.

Figura SEQ "Figura" * ARABIC 3 O "luar e o avião" em *Homem Comum*, de Carlos Nader.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carol. "Pela produção de um contra-arquivo do imaginário de freiras lésbicas no cinema e na TV". *Logos*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, 2024, p. 71-85.

COUTINHO, Eduardo. "O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade". *Projeto História*, São Paulo, v. 15, 1997, p. 165-191.

CRARY, Jonathan. *24/7:* capitalismo tardio e os fins do sono. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1* – a Imagem Movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2* – a Imagem Tempo. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon:* lógica da sensação. Tradução de Roberto Machado (coord.) et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano:* um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. Nietzsche – col. *Os Pensadores*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Vontade de Poder*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TEIXEIRA, Francisco E. "O ensaio no cinema brasileiro: formas de inscrição da subjetividade, de Glauber Rocha a Carlos Nader". In. RICARDO, Laécio (org.). *Pensar o documentário:* textos para um debate. Recife: Ed. UFPE, 2020, p. 161-180.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz:* a "literatura" medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

Felipe Davson Pereira da Silva

Marina Cavalcanti Tedesco

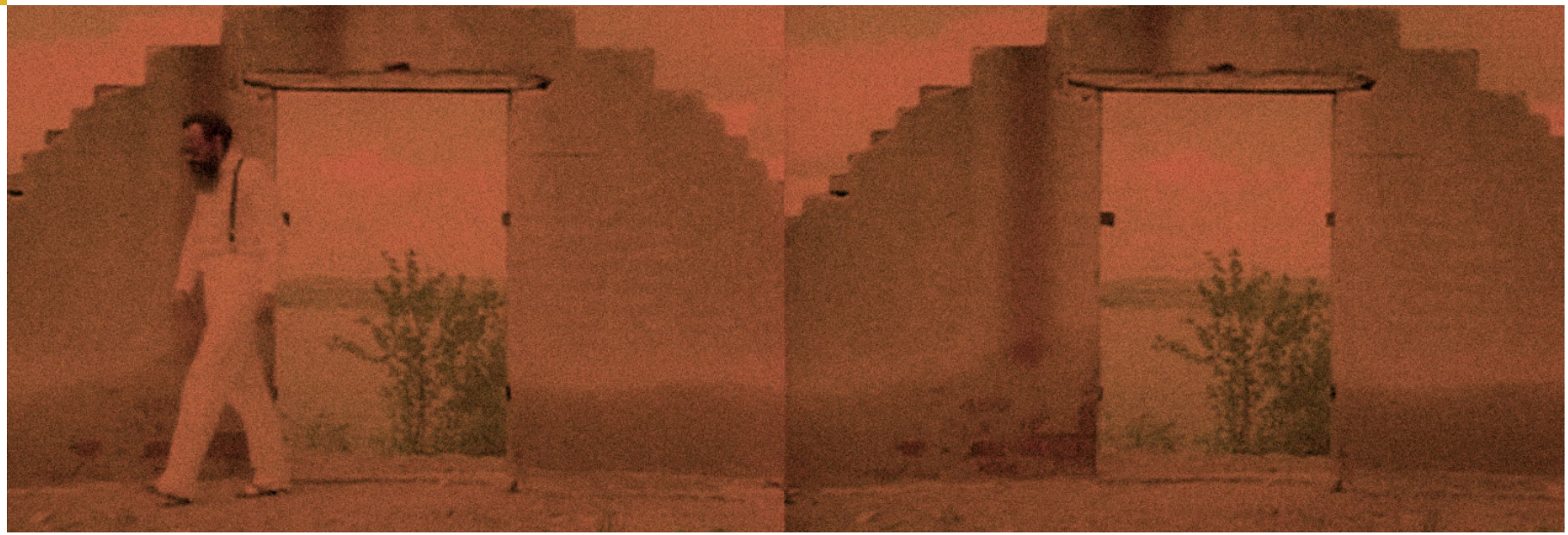
DADOS EDITORIAIS

Recebido em 19/03/2025

Aprovado em 01/09/2025

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 “CINEMA-LÁPIDE” EM *MEMÓRIA DE DEUS E O DIABO EM MONTE SANTO E COCOROBÓ* (1984)

AGNALDO “SIRI” AZEVEDO, ENCENAÇÃO DA IMPOTÊNCIA E A CRISE DO NCL NOS ANOS 1980

*THE “TOMBSTONE CINEMA” IN *MEMÓRIA DE DEUS E O DIABO EM MONTE SANTO E COCOROBÓ* (1984): AGNALDO “SIRI” AZEVEDO, THE STAGING OF IMPOTENCE, AND THE CRISIS OF THE NCL IN THE 1980S.*

EDEVARD PINTO FRANÇA JUNIOR[1]

1. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: edevardjunior@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3715-9528

RESUMO Este artigo investiga um filme do documentarista baiano Agnaldo "Siri" Azevedo (1931-1997) como expressão sintomática da crise do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), nos anos 1980. Partindo do problema historiográfico da marginalização de trajetórias regionais nas narrativas canônicas do cinema latino-americano, analisa-se como seu curta-metragem Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó (1984) encarna uma resposta estética ao desencanto daquele período. Metodologicamente, articula-se análise fílmica fundamentada em Fernão Pessoa Ramos, contextualização histórica baseada em Ignacio del Valle Dávila e estudos da memória de Michael Pollak e Pierre Nora. Demonstra-se, assim, como a circulação documentada do filme no VII Festival de Havana (1985) legitima sua inserção nas redes do NCL, em um momento no qual as bases desse projeto (como a defesa de um cinema "revolucionário") estão em crise. Diante disso, a análise identifica no filme a elaboração de um "cinema-lápide" que substitui o "cinema-arma" revolucionário, materializando por meio do que se define como "encenação da impotência histórica" e "documentário de desesperança" a "lógica da derrota" do projeto utópico do NCL. Conclui-se que a obra de Siri transforma o sertão em "lugar de memória melancólica", constituindo-se não como apêndice regional, mas como sintoma estético da crise continental do projeto, demandando revisão historiográfica que inclua as margens regionais para compreensão integral do NCL.

PALAVRAS-CHAVE Agnaldo Siri Azevedo; *Nuevo Cine Latinoamericano*; documentário brasileiro; memória cinematográfica; Lógica da Derrota.

ABSTRACT This article investigates a film by Bahian documentarian Agnaldo "Siri" Azevedo (1931–1997) as a symptomatic expression of the crisis of Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) in the 1980s. Starting from the historiographical problem of the marginalization of regional trajectories in canonical narratives of Latin American cinema, it analyzes how his short film Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó (1984) embodies an aesthetic response to the disillusionment of that period. Methodologically, the article combines film analysis grounded in Fernão Pessoa Ramos, historical contextualization based on Ignacio del Valle Dávila, and memory studies by Michael Pollak and Pierre Nora. It demonstrates how the documented circulation of the film at the 7th Havana Film Festival (1985) legitimizes its insertion into the networks of NCL at a moment when the foundations of this project, such as the defense of a "revolutionary" cinema, were in crisis. The analysis identifies in the film the elaboration of a "tombstone cinema" that replaces the revolutionary "cinema-weapon," materializing, through what is defined as the "staging of historical powerlessness" and the "documentary of hopelessness," the "logic of defeat" of the utopian project of NCL. It concludes that Siri's work transforms the sertão into a "site of melancholic memory," constituting itself not as a regional appendix, but as an aesthetic symptom of the continental crisis of the project, demanding a historiographical revision that includes regional margins for a fuller understanding of NCL.

KEYWORDS Agnaldo Siri Azevedo; Nuevo Cine Latinoamericano; Brazilian Documentary; Cinematic Memory; Logic of Defeat.

RESUMEN Este artículo investiga una película del documentalista bahiano Agnaldo “Siri” Azevedo (1931–1997) como expresión sintomática de la crisis del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) en los años 1980. Partiendo del problema historiográfico de la marginación de trayectorias regionales en las narrativas canónicas del cine latinoamericano, se analiza cómo su cortometraje Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó (1984) encarna una respuesta estética al desencanto de aquel período. Metodológicamente, se articula el análisis fílmico fundamentado en Fernão Pessoa Ramos, la contextualización histórica basada en Ignacio del Valle Dávila y los estudios de la memoria de Michael Pollak y Pierre Nora. Se demuestra cómo la circulación documentada de la película en el VII Festival de La Habana (1985) legitima su inserción en las redes del NCL, en un momento en que las bases de este proyecto, como la defensa de un cine “revolucionario”, se encontraban en crisis. El análisis identifica en la película la elaboración de un “cine-lápida” que sustituye al “cine-arma” revolucionario, materializando, por medio de lo que se define como “escenificación de la impotencia histórica” y “documental de la desesperanza”, la “lógica de la derrota” del proyecto utópico del NCL. Se concluye que la obra de Siri transforma el sertón en un “lugar de memoria melancólica”, constituyéndose no como un apéndice regional, sino como un síntoma estético de la crisis continental del proyecto, lo que exige una revisión historiográfica que incluya los márgenes regionales para una comprensión integral del NCL.

PALABRAS CLAVE Agnaldo Siri Azevedo; Nuevo Cine Latinoamericano; Documental Brasileño; Memoria Cinematográfica; Lógica de la Derrota.

INTRODUÇÃO

A historiografia canônica do cinema latino-americano privilegia centros hegemônicos e autores consagrados, marginalizando trajetórias periféricas. Neste artigo revisamos esse cânone por meio da obra do documentarista baiano Agnaldo "Siri" Azevedo (1931-1997). Homem negro, formou-se como assistente de Glauber Rocha e produziu 22 curtas documentais. Sua trajetória foi subdimensionada pela historiografia clássica, que o menciona apenas de forma tangencial. Tal apagamento seletivo revela o viés ideológico das narrativas canônicas que valorizam longas-metragens ficcionais e centros tradicionais, obscurecendo contribuições fundamentais para uma compreensão matizada da cultura cinematográfica regional brasileira..

Argumentamos, assim, que as expressões periféricas da produção cinematográfica são negligenciadas nas análises sobre a crise do *Novo Cinema Latino-americano* (NCL) nos anos 1980. Propomos que o curta *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* (1984), de Agnaldo "Siri" Azevedo, não é um fato isolado, mas um sintoma estético dessa crise. Enquanto a fase de impulso do NCL foi amplamente estudada, sua fase de crise carece de investigações que a articulem com cinematografias marginais.

Defendemos que a obra de Siri encarna um "cinema-lápide" — que reflete sobre os escombros de projetos revolucionários fracassados — em contraste com o "cinema-arma" voltado para o futuro. O objetivo é demonstrar como sua trajetória e a análise formal de seu filme revelam uma resposta estética à crise do projeto. A contribuição específica está em complexificar a historiografia ao integrar a produção baiana ao debate continental, mostrando como a crise do NCL se expressou também nas margens regionais, e não apenas nos polos hegemônicos.

O estado da arte sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) é vasto, porém, como apontam estudiosos como Fabian Núñez (2009) e Ignacio Del Valle Dávila (2014), ainda apresenta lacunas significativas. Se, por um lado, a "fase de impulso"" do projeto (décadas de 1960 e 1970) e seus manifestos fundadores foram amplamente mapeados, por outro, sua "fase de crise e institucionalização" nos anos 1980 — marcada pelo desgaste utópico e pela complexa reconfiguração de seus ideais — carece de investigações que a articulem a expressões fílmicas periféricas. Paralelamente, os estudos de Izabel Melo (2016,; 2022) iluminaram a dinâmica do campo cinematográfico baiano, revelando as Jornadas de Cinema da Bahia como um eixo de circulação transnacional. No entanto, a integração entre essas redes regionais e a crise continental do NCL permanece um território pouco explorado. É precisamente nessa intersecção — entre a produção regional negligenciada e a crise de um projeto subcontinental — que este

artigo busca se inserir, argumentando que a obra de Siri não é um apêndice regional, mas um sintoma estético da profunda crise do projeto do NCL.

Para tanto, centramo-nos na análise de seu curta-metragem *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* (1984) e no evento crucial de sua circulação: a exibição no VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana, em 1985. Sustentamos que a participação do filme nesse palco não foi incidental, mas a culminação de uma trajetória inserida nas redes do NCL e a expressão máxima de um diálogo crítico. Ao revisitar a Guerra de Canudos e as filmagens de Glauber Rocha para constatar que "a situação do povo não se alterou com o tempo", o filme forja um "documentário de desesperança".[2] Este, por sua vez, encarna de forma paradigmática o que Del Valle Dávila (2014) denominou "lógica da derrota",[3] substituindo o "cinema-arma" voltado para o futuro por um cinema-lápide que se debruça sobre os escombros dos projetos de transformação social fracassados. Ressalve-se, contudo, que não propomos a obra de Siri como uma metonímia totalizante capaz de explicar, por si só, toda a complexidade da crise do NCL. Adotamos, antes, uma abordagem micro-histórica: interessa-nos observar como um objeto estético situado na margem (Bahia) refuta a condição de mero apêndice regional e se constitui como um estudo de caso paradigmático. O filme funciona, nesta análise, como um sismógrafo que registra, na escala local, os tremores de um colapso ideológico que era continental.

Metodologicamente, no artigo articulamos três eixos. A análise fílmica, fundamentada na teoria do documentário de Fernão Pessoa Ramos (2008), define o documentário como uma narrativa que faz asserções sobre o mundo histórico. Utilizamo-nos de sua tipologia da encenação, enfocando a "encenação da impotência histórica"[4] e da memória como estratégias formais que materializam a desesperança. Essa análise constitui um procedimento historiográfico para reconstruir os regimes de visibilidade da crise do NCL. A contextualização histórica, ancorada em Del Valle Dávila (2014) e Melo (2022), situa a obra no período de crise e institucionalização do projeto nos anos 1980. Por fim, o diálogo com os estudos da memória de Pollak (1989) e Nora (1993) interpreta o filme como um agente dinâmico na construção de "memórias subterrâneas" e no luto pelas utopias fracassadas.

A estrutura do artigo desenvolve-se a partir dessa articulação teórico-metodológica. O primeiro tópico investiga o lugar de Siri no campo cinematográfico baiano, demonstrando como as redes de sociabilidade das Jornadas de Cinema foram fundamentais para conectar sua produção periférica aos circuitos do NCL. O segundo tópico detalha a crise do *Nuevo Cine Latinoamericano* nos anos 1980, contrastando seu "impulso original" utópico com a "fase de crise" e as visões conflitantes de seus protagonistas. O terceiro tópico dedica-se à análise do filme *Memória*...,

2. Conceituamos "documentário de desesperança" como uma variante do cinema documental que abdica inteiramente da função mobilizadora característica do cinema político tradicional. Em seu lugar, constrói uma narrativa que encena a impossibilidade de transformação social, fazendo da desesperança não apenas tema, mas princípio estruturante de sua forma, onde a constatação da imutabilidade das estruturas de opressão substitui qualquer apelo à ação.

3. Partindo do conceito elaborado pelo historiador Ignacio del Valle Dávila, definimos "lógica da derrota" como o princípio estrutural que organiza narrativas fílmicas em torno do reconhecimento da falência dos projetos emancipatórios. Mais que tematizar a derrota, esta lógica a incorpora como matriz geradora da forma fílmica, orientando escolhas de montagem, enquadramento e performance na direção da constatação melancólica do fracasso histórico.

4. Entendemos por "encenação da impotência histórica" um procedimento formal específico no qual a *mise-en-scène* é organizada para performar, por meio de gestos, coreografias corporais e composições espaciais, a percepção da incapacidade de agência histórica dos sujeitos. Esta encenação não representa a impotência, mas a materializa cinematicamente, tornando-a experiência sensorial para o espectador.

examinando-o como sintoma e testemunho da crise por meio de seus procedimentos estéticos, definindo-o como um documentário de desesperança que transforma o sertão em um "lugar de memória melancólica".[5]

Por fim, a conclusão reafirma que a inclusão da obra de Siri no cânone do cinema político latino-americano é essencial não apenas para ampliá-lo, mas para complexificar nossa compreensão do NCL, convidando-nos a examiná-lo a sério não apenas em seu auge utópico, mas também em seu declínio e em sua elaboração crítica do desencanto. Este gesto revisionista torna-se ainda mais urgente ao considerarmos as razões estruturais de seu apagamento: sua dupla condição periférica — como documentarista dedicado ao curta-metragem (formato historicamente menosprezado) e como homem negro cuja obra abordava consistentemente as contradições raciais e sociais baianas. A análise, portanto, demonstra como seu cinema-lápide representa uma virada crucial na trajetória do projeto, registrando a transição do paradigma da revolução para o da memória. Além disso, este trabalho se orienta pela compreensão — presente em autores como Marc Ferro, Michèle Lagny, Ismail Xavier, Robert Rosenstone e Jean-Louis Comolli — de que as imagens não apenas representam a história, mas atuam como agentes que a produzem ao organizar regimes de visibilidade, temporalidade e subjetividade. Nesse sentido, o filme de Siri não é apenas documento da crise do NCL, mas também um operador dessa memória histórica.

5. Apropriando-nos da noção de Pierre Nora, concebemos "lugar de memória melancólica" como um espaço — físico ou simbólico — onde a memória coletiva não se orienta pela celebração identitária ou pelo projeto futuro, mas pela elaboração do luto histórico. Nesses lugares, o passado é invocado não para fundamentar ações vindouras, mas para testemunhar traumas irresolutos e futuros interrompidos, caracterizando-se por uma relação estagnada com o tempo.

1. O LUGAR DE SIRI: REDES DE SOCIABILIDADE E O CAMPO CINEMATOGRÁFICO BAIANO

Para compreender a trajetória de Agnaldo "Siri" Azevedo e a circulação de sua obra para além dos limites regionais, é fundamental situá-lo no interior do dinâmico campo cinematográfico baiano das décadas de 1970 e 1980. Sua inserção neste campo deu-se por meio de redes de sociabilidade fundamentais que remontam aos anos 1950. Primeiramente, pelo Clube de Cinema da Bahia, para onde foi convidado por Calasans Neto, integrando-se ao ambiente que formou a Geração Mapa (Glauber Rocha, Paulo Gil Soares) (França Júnior, 2023, p. 248-249). Em paralelo, por intermédio de Glauber, conectou-se a Roberto Pires — figura central que atuava fora do circuito do Clube —, participando como figurante de *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962), filmes emblemáticos do Ciclo Baiano de Cinema (França Júnior, 2023, p. 256-260). Conforme elucidado por Izabel Melo (2022), longe de ser um ambiente estanque ou periférico, Salvador constituía um polo fervilhante de produção e debate, caracterizado por intensa circulação transnacional de ideias. Esse ecossistema era sustentado pela triangulação entre o Clube de Cinema da Bahia (CCB), o Grupo Experimental de Cinema (GEC) e,

sobretudo, as Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978), que funcionavam como um "espaço formativo privilegiado" (Melo, 2022, p. 145).

A participação de Siri nesse circuito encontra comprovação documental desde os primórdios das Jornadas. O Boletim Informativo da Jornada Nordestina de Curta Metragem, n. 3, de maio de 1973, registra oficialmente a inscrição de seu filme *Sem Saída* na competição, marcando sua entrada no circuito cinematográfico baiano (Boletim Informativo, 1973, p. 3). Esta inserção inicial é corroborada por Melo (2002, p. 68), que, ao analisar a ambiência cultural soteropolitana entre os anos 1968 e 1978, identifica que "(.....) Tuna Espinheira, Agnaldo 'Siri' Azevedo, e Carlos 'Kabá' Gaudenzi eram presenças habituais na Jornada de Cinema na Bahia durante muitos anos". A trajetória documentalmente comprovada de Siri — desde sua estreia com *Sem Saída* até o reconhecimento na maturidade das Jornadas — consolida-o como protagonista das redes de sociabilidade locais. Os documentos citados, notadamente o Boletim Informativo, encontram-se preservados no Setor de Memória da Universidade Federal da Bahia, acervo das Jornadas de Cinema da Bahia.

É, pois, essa inserção orgânica nas Jornadas — um evento que, como observa Melo (2022, p. 194), era a "mais importante" manifestação de curtas no Brasil por sua atenção ao cinema latino-americano — que explica a circulação de *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* no circuito do NCL. A relação entre Siri e o projeto não é, portanto, apenas uma inferência teórica baseada na análise do filme; trata-se de um fato histórico verificável. A presença do filme está registrada na obra comemorativa *10 años del nuevo cine latinoamericano* (Toledo, 1990, p. 47), que documenta a trajetória do Festival de Havana, consultada no acervo da Cinemateca Brasileira. Esta fonte primária vincula Siri ao debate do NCL, permitindo-nos compreender sua obra não como um caso isolado, mas como parte integrante da crise de um projeto que, na década de 1980, revisava suas utopias.

Dessa forma, a análise desenvolvida a seguir não parte de um objeto periférico ou isolado, mas de um autor cuja atuação está documentalmente comprovada no circuito regional (Jornadas) e reconhecida pelas fontes oficiais do projeto subcontinental (Toledo, 1990). Analisar esteticamente o cinema-lápide de Siri significa, portanto, analisar um sintoma da crise histórica do NCL — expressão dessa crise não apenas nos centros consagrados, mas também nas margens regionais que, agora, demandam reconhecimento historiográfico pleno. A reconstrução dessas redes tornou-se possível graças ao cruzamento de fontes primárias dispersas, exigindo trabalho sistemático de consulta a boletins de festival e acervos institucionais.

2. A CRISE DO *NUEVO CINE LATINOAMERICANO* NOS ANOS 1980

Antes de analisar *Memória...*, é fundamental reconstruir o contexto continental de crise estética e política do Novo Cinema Latino-Americano, pois o filme não apenas nasce nesse ambiente histórico como também enuncia e dramatiza, em sua própria forma, os dilemas de descontinuidade entre projeto revolucionário e desencanto com o horizonte utópico. Assim, o panorama que se segue não é um quadro ilustrativo, mas a chave interpretativa que permitirá compreender o filme como sintoma, resposta e crítica do NCL nos anos 1980. É fundamental operar aqui uma distinção analítica entre a institucionalidade do movimento e a vigência de seu projeto. Se, na década de 1980, o NCL como "movimento" ganhava corpo institucional — com a criação da Fundação do Novo Cinema Latino-Americano (1985) e a Escola de San Antonio de los Baños (1986) —, o "projeto" político-cultural de transformação revolucionária da sociedade via cinema entrava em franca dissolução. É nessa fresta entre a consolidação burocrática e o esvaziamento utópico que o filme de Siri se instala.

Para analisar o diálogo crítico estabelecido pela obra de Agnaldo "Siri" Azevedo com o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), é imperioso compreender não apenas tanto a crise que o assolou na década de 1980, mas, sobretudo, quanto o vigor utópico de seu "impulso original", contra o qual a obra do baiano se insurge. Como demonstra Fabián Núñez (2009), o NCL em sua gênese foi muito mais que um conjunto de filmes; foi um projeto histórico concreto, um corpo coerente de ideias cuja reflexão estética era indissociável de um substrato político-ideológico baseado nas Teorias da Liberação Nacional (Núñez, 2009, p. 34,; 373). Diferente da "política dos autores" do cinema moderno francês, o pensamento latino-americano privilegiava fatores extrafílmicos, inspirando-se em Frantz Fanon e Che Guevara. Seu objetivo duplo era tornar visível o "homem invisível da América Latina" e, por meio do cinema, transformar sua realidade subdesenvolvida. Esse era o "impulso original": utópico, revolucionário e centrado na "novidade" (*novedad*) como categoria política de ruptura com o cinema imperialista e as estruturas de dominação. Esta forma de pensamento, também é tributária do pensamento cinemanovista, notadamente aquele desenvolvido por Glauber Rocha.

O Cinema Novo (CN) brasileiro surge no fim dos anos 1950 e consolida-se na década de 1960 como um projeto estético-político que combina invenção formal e engajamento programático; em textos canônicos de Glauber Rocha (e em sua prática cinematográfica) a ideia de uma "estética da fome", o imperativo da "câmera na mão" e a tese de que o cinema devia agregar uma função transformadora para os setores populares configuraram um horizonte normativo e retórico para os cineastas brasileiros (Del Valle Dávila, 2014, p. 13). Rocha não escreveu

meras receitas estéticas: seus ensaios e manifestos (e sua atuação crítica) definiram o CN como um projeto de ocupação simbólica do território nacional e como instância de intervenção política que pretendia integrar forma e conteúdo em nome de uma ética revolucionária do filme. Essa articulação — novidade formal ligada a uma finalidade política — foi uma matriz que modelou debates e práticas em vários contextos latino-americanos (Del Valle Dávila, 2014, p. 13-14).

O NCL, por sua vez, aparece como um projeto subcontinental que absorve e reconfigura esses postulados: partilha com o CN a visão do cineasta como sujeito político e a rejeição ao cinema industrial, mas amplia o escopo — deslocando a ênfase do puramente nacional para um projeto anti-imperial e subcontinental, e propondo a "novidade" (*novedad*) como categoria política que articula rupturas formais e pretensões de transformação social (Del Valle Dávila, 2014, p. 8). Teóricos e praticantes do NCL — entre eles Birri, grupos como o Cine Liberación e pensadores ligados ao Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) cubano — formularam conceitos que complementam e às vezes criticam o léxico rochiano, como a ideia do *cine imperfecto* de Julio García Espinosa (que transforma limitações técnicas em uma estética programática) e a defesa de uma produção cinematográfica ancorada em laços de solidariedade e em estratégias de circulação alternativas (Del Valle Dávila, 2014, p. 13). O NCL, portanto, não é uma simples extensão do CN: é uma articulação mais plural, festival-mediada e regionalizada, em que a experiência brasileira figura como referência poderosa, mas submetida a revisões e tensões críticas vindas de outras geografias (Del Valle Dávila, 2014, p. 8-9).

Este projeto se materializou no que Ignacio del Valle Dávila (2014) identifica como a "Fase de Impulso" (décadas de 1960 e 1970), caracterizada por uma feroz urgência política. A "novidade" manifestava-se como uma ruptura não apenas tanto com as formas tradicionais de fazer cinema, mas como de pensá-lo. Conceitos como o "cinema imperfeito" elevavam as limitações técnicas à condição de virtude programática, opondo-se ao "filme perfeito" e reacionário de Hollywood. A imperfeição era um sinal de autenticidade e um mandato de impaciência para o cineasta revolucionário. Tratava-se de criar uma cinematografia que fosse, simultaneamente, reflexo e motor de um novo tempo histórico de emancipação, associando-se ao ideal de construção do "Homem Novo".

A partir de meados dos anos 1970, mais precisamente após 1974, o NCL ingressa naquela que Del Valle Dávila denomina "Fase de Crise e Institucionalização". O ímpeto transformador inicial deparou-se com realidades sombrias: o avanço de ditaduras militares ainda mais violentas no Cone Sul, o refluxo dos projetos revolucionários e o início da ofensiva neoliberal. Em 1981, um de seus fundadores, Fernando Birri, reconheceu

publicamente que o projeto atravessava uma "*crisis de cansancio o un momento, por lo menos, de reiteración*" (Del Valle Dávila, 2014, p.77). Esta "crise de cansaço" não era apenas um esgotamento físico, mas também uma fadiga utópica. A "novidade" perdeu seu caráter de vanguarda ao se tornar uma estética reconhecível e, em muitos casos, repetitiva. A distância entre a "representação imaginária" revolucionária que o projeto promovia e as "realidades da vida" no continente tornou-se um abismo intransponível. O diagnóstico de Birri não era meramente retórico; ele refletia uma crise formal e institucional concreta, vivida no que era, de fato, o epicentro institucional do NCL: o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas), em Cuba.

A relação entre o ICAIC e o *Nuevo Cine Latinoamericano* foi de simbiose e centralidade. O ICAIC, como instituição estatal da Revolução Cubana, não era apenas um apoiante, mas a encarnação institucional da utopia que o NCL defendia, oferecendo um porto seguro ideológico a cineastas anti-imperialistas de países sob ditadura. A partir da criação do Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano em Havana, em 1979, o ICAIC se transformou no "centro de gravidade" do projeto (Villaça, 2010, p. 325). Esta aliança funcionou como uma tábua de salvação mútua: o ICAIC oferecia a infraestrutura para o "náufragos" do continente (cineastas sem apoio estatal), enquanto o NCL conferia prestígio internacional e viabilidade econômica a Cuba, que também enfrentava dificuldades. Como conclui Villaça, foi "uma boa saída política e comercial" (Villaça, 2010, p. 332) para ambos. Organismos como a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (1985) e a Escuela Internacional de Cine y TV (1986), ambos sediados em Havana, consolidaram esta aproximação, em um momento em que o ICAIC atravessava um momento de crise, e o próprio termo NCL era recuperado e institucionalizado, a despeito das transformações que ocorriam na cinematografia cubana (Villaça, 2010, p. 325). A crise do ICAIC, portanto, ecoava diretamente na crise do NCL, embora não fosse simplesmente idêntica a ela. Sendo o principal motor de produção, debate e organização do projeto — incluindo o Festival de Havana —, o Instituto vivia suas próprias crises específicas. Tratava-se de um ambiente de brigas internas muito vinculadas às disputas de poder na arena política cubana, envolvendo tensões entre comunistas e não comunistas. Estas crises particulares do ICAIC, contudo, convergiam e potencializavam a crise geral do Novo Cinema Latino-Americano. Os anos 1980, segundo a autora, foram definidos pelo "desgaste de certas fórmulas de cinema politizado fartamente utilizadas desde os anos 60" (Villaça, 2010, p. 325), um contexto que afetava ambas as esferas.

Paralelamente a essa crise conceitual, Birri apontou um sintoma crucial: o "*giro hacia un mayor tradicionalismo formal*" (Del Valle Dávila, 2014, p.78). Isso significava que, paradoxalmente, muitas produções que ainda se reivindicavam como do NCL e se autointitulavam "revolucionárias" adotavam linguagens e estruturas narrativas

mais convencionais, mais próximas do cinema clássico e comercial que o projeto outrora combatia. Pensava-se, erroneamente, que "*todo cine revolucionario era nuevo*", confundindo a mensagem política com a inovação da forma. Este tradicionalismo era a face estética da "crise de cansaço". Era o sintoma de uma exaustão que, segundo Villaça, se manifestava em Cuba pelo esgotamento da "marcante verborragia da cinematografia cubana" (Villaça, 2010, p. 386) e pela busca de uma "proximidade dos interesses populares" (Villaça, 2010, p. 325) que as velhas fórmulas do "cinema político" já não alcançavam. Era a evidência de que o ímpeto de ruptura inicial havia se esvaído, dando lugar a um cinema de "reiteração" que, embora politicamente correto em seu conteúdo, era conservador em sua linguagem.

Este período foi marcado por visões conflitantes sobre o estado do projeto. De um lado, Birri tentava reanimá-lo, defendendo uma revolução permanente da linguagem. Argumentava que uma revolução que não revoluciona permanentemente suas formas "*involuciona o muere*" (Del Valle Dávila, 2014, p.78). Sua defesa era um esforço heroico para manter o NCL "*nuevo*". Combatia o tradicionalismo formal e a "*elasticidad conceptual peligrosa*" (Del Valle Dávila, 2014, p.18) que permitia ao projeto englobar experiências diversas e contraditórias.

De outro lado, críticos, como Paulo Antonio Paranaguá, encaravam o projeto com ceticismo radical. Em 1985, Paranaguá caracterizou o NCL como uma "tautologia cartesiana" (Del Valle Dávila, 2014, p.18). Sua crítica alertava que o projeto, especialmente no Festival de Havana, se afirmava mais pela força da autorreferência e pela rede de solidariedade de seus protagonistas do que por um impulso renovador concreto e eficaz frente à "*realidad social y política latinoamericana*". Para Paranaguá, a crença em um cinema latino-americano unitário era "utópica", pois o continente só se constituía como um mercado unificado para as cinematografias dominantes de Hollywood e Europa. A crítica de Paranaguá era validada pela própria crise interna do ICAIC, que, como detalha Villaça, enfrentava uma "forte discussão sobre o papel do ICAIC" após a "repercussão negativa do filme *Cecilia*" (Villaça, 2010, p. 325), somada a "dificuldades de várias ordens (materiais, formais, políticas)" (Villaça, 2010, p. 386).

Este debate entre a celebração da longevidade, defendida por Birri, e o diagnóstico de esterilização tautológica formulado por Paranaguá ilustra com precisão o cenário de crise que assolava o *Nuevo Cine Latinoamericano* em meados dos anos 1980. Simultaneamente, enredava-se em processos de institucionalização — como a criação do Festival de Havana (1979) e da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (1985) — que, embora cruciais para sua sobrevivência, eram profundamente ressignificados pelo contexto de crise. Essa mudança de foco, da

revolução iminente para a "saída econômica" (Villaça, 2010, p. 386), materializa o que Ignacio Del Valle Dávila identifica como lógica da derrota, na qual a energia transformadora cede lugar à integração e preservação cultural. Em síntese: o NCL retomou e expandiu as ambições do CN, mas acabou confrontado por limitações geopolíticas (ditaduras, crise econômica), institucionais (problemas do ICAIC, tensões internas) e discursivas (reiteração formal), desembocando num cenário de desgaste que reorientaria tanto a prática quanto a teoria cinematográfica (Del Valle Dávila, 2014, p. 10).

Dessa leitura comparada decorrem duas implicações analíticas importantes para o estudo de filmes e documentários produzidos na transição entre essas fases. Primeiro, o vínculo CN e NCL deve ser pensado como uma relação dialética: o Cinema Novo fornece repertório estético e retórico que o NCL recupera, mas o NCL, ao ampliar a escala e politizar a "novidade" em termos anti-imperialistas, necessariamente problematiza e às vezes desloca os enunciados rochianos (Del Valle Dávila, 2014, p. 11). Segundo, ao se estudar obras tardias (ou marginais) dentro dessa conjuntura é preciso ler tanto a inscrição de herança (eco de Rocha, procedimentos cinemanovistas) quanto os sinais de crise (resignação estética, institucionalização, mudanças de circuito). Essa dupla atenção — continuidade crítica e descontinuidade situacional — é a chave para compreender por que muitos filmes dos anos 1970 e 1980 operam simultaneamente como herdeiros do ideal revolucionário e como testemunhas da sua erosão histórica (Del Valle Dávila, 2014, p. 11-12).

É precisamente neste contexto de declínio do horizonte de sentido transformador — agora comprovado documentalmente pelo "desgaste" das fórmulas (Villaça, 2010, p. 325) e pela busca de uma "saída econômica" (Villaça, 2010, p. 386) no centro do NCL — que a obra de um documentarista como Siri adquire relevância. O vácuo estético deixado pela "marcante verborragia" (Villaça, 2010, p. 386) do "cinema-arma" é o espaço exato onde o "cinema-lápide" de Siri, com sua "encenação da impotência" vinda da Bahia, emerge. O filme de Siri emerge, assim, como um produto de seu contexto, e não uma exceção. Ele traduz para a linguagem cinematográfica a crise internalizada pelo projeto, um esgotamento que os próprios cineastas (a exemplo de Birri) reconhecem. É nesse quadro de crise estética e simbólica que *Memória...* pode ser lido: não como reação isolada, mas como gesto cinematográfico que reconfigura e radicaliza impasses historicamente acumulados no interior do NCL.

3. "MEMÓRIA..." COMO SINTOMA E TESTEMUNHO

Duas décadas após *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Agnaldo "Siri"" Azevedo retorna a Monte Santo e Cocorobó. Num híbrido de documentário e encenação, o filme segue o ator Carlos Sampaio como mediador silencioso pelos locais da filmagem original. Por intermédio de uma montagem que justapõe textos de Glauber Rocha, a memória de Canudos e a construção do Açude de Cocorobó, revela um sertão onde a utopia revolucionária foi substituída pela estagnação social. Mais do que uma homenagem, *Memória...* é um ensaio visual sobre a permanência da violência, testemunhando as promessas de transformação que não se cumpriram.

A análise que se segue parte da circulação documentada de *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* no circuito do NCL e examina como essa inserção histórica se traduz no nível estético do filme. Se a crise do Nuevo Cine Latinoamericano nos anos 1980 demandava uma nova forma fílmica para expressar o desencanto, a obra de Agnaldo "Siri" Azevedo parece responder com uma gramática estética da impotência. O filme não se limita a tematizar o fracasso dos projetos revolucionários; é possível interpretar que ele o incorpora em sua própria estrutura, substituindo o "cinema-arma" voltado para o futuro por um "cinema-lápide" que se debruça sobre os escombros da história. Por meio de uma análise que parte do gesto e avança para a voz, demonstramos como Siri forja um documentário de desesperança, transformando o sertão em um lugar de memória melancólica onde a lógica da derrota se impõe não como tema, mas como procedimento formal. Embora a recepção crítica específica do curta na imprensa cubana da época permaneça lacunar nos arquivos consultados, a sua simples seleção oficial e inserção no catálogo do Festival de Havana constitui, por si só, um dado historiográfico decisivo. Ao programar a obra, a curadoria do festival — instância legitimadora máxima do campo cinematográfico latino-americano à época — validou a gramática do desencanto de Siri como parte inteligível e aceitável dentro do cânone do NCL, ainda que esta contradissesse a euforia militante das décadas anteriores.

Essa operação de revisão histórica situa o filme de Siri em uma posição estratégica dentro da genealogia do cinema moderno brasileiro e latino-americano. Tendo atuado diretamente na linha de frente da produção cinemanovista — como assistente de produção em obras seminais como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* —, Siri não retorna a Monte Santo e Cocorobó como um observador externo, mas como um artífice que revisita o canteiro de obras de sua própria formação. Tal retorno ganha densidade analítica, porque evidencia a dupla inscrição do cineasta: herdeiro do Cinema Novo e participante do horizonte histórico do Novo Cinema Latino-Americano. Se ambos compartilhavam a crença no cinema como instrumento de transformação social, na figura do diretor como

agente político e na centralidade dos setores populares como sujeitos históricos, suas trajetórias se singularizam quando contrastamos seus regimes de temporalidade. A estética glauberiana dos anos 1960 inscrevia no sertão a potência da revolução, enquanto o NCL dos anos 1980 reelabora esse território como uma paisagem de desencanto, marcada pela derrota histórica dos projetos emancipatórios continentais. Desse modo, o documentário de Siri não rompe com a tradição para negá-la, mas para reconfigurá-la: o espaço que antes funcionava como palco da epopeia revolucionária converte-se, pela lente de quem ajudou a construir essa gramática visual, em um "lugar de memória" em ruínas — síntese da passagem da utopia cinemanovista para a lógica de frustração que definirá a fase terminal do NCL. Em outras palavras, se o Cinema Novo filmou o sertão como promessa, Siri o filma como memória — e é nessa torção temporal que se encontra o núcleo histórico-estético do documentário.

3.1 A Encenação da Impotência: O Gesto e a Coreografia do Cansaço

A tese central do filme — a constatação de que "a situação do povo não se alterou com o tempo" — é encenada desde seu primeiro plano-sequência significativo. A cena que se desenrola em um bar, imediatamente após os créditos iniciais, pode ser interpretada como a "cena primordial" na qual a lógica da derrota é formalmente instituída. Essa cena (Figura 01; 01:54-02:30) foi filmada em 1984, quinze anos depois da filmagem de Canudos por Glauber Rocha em 1969 — e é precisamente essa distância temporal que estrutura o sentimento de derrota. O tempo não passou como transformação, mas como estagnação.

Figura 01 – Planos da cena pós-crédito.
Fonte: Azevedo (1984)

A câmera, restrita a um único plano, organiza-se em torno de uma mesa na qual repousam copos, uma garrafa e um cigarro aceso. Seu movimento é cíclico e restritivo: um *tilt up* segue o copo até a boca de Carlos Sampaio, e um *tilt down* retorna o olhar à mesa. Esta coreografia se repete para um segundo e um terceiro personagem, estabelecendo não uma progressão narrativa, mas o que se pode compreender como um ritual de torpor. A ação de beber, longe de qualquer conotação de festa ou fraternidade, é apresentada como um ato anestesiante e funcional, despido de qualquer heroísmo ou potencialidade. Esta é a antítese formal do "cinema-arma"; é um cinema que documenta a paralisia, demonstrando como a forma fílmica se constitui, ela própria, em fonte histórica do desencanto.

O clímax do plano ocorre quando, sem recorrer ao corte, a *mise-en-scène* opera uma mudança de foco entre o primeiro e o segundo plano: a nitidez é transferida de Sampaio, em primeiro plano, para um homem ao fundo. Todavia, este movimento técnico, que no cinema clássico frequentemente revela uma descoberta ou um novo elemento narrativo, aqui não revela senão outra face marcada pela mesma "performance resignada". O gesto de beber do homem ao fundo exibe apenas cansaço, reiterando a estagnação. A câmera, portanto, não explora o espaço em busca de uma saída; ela aprisiona o espectador na repetição do mesmo gesto, no mesmo espaço. O futuro, metaforizado na criança que testemunha a cena em silêncio e passividade, é apresentado como mero espectador de um presente incapaz de ação transformadora.

Este plano-sequência pode ser compreendido como a encarnação fílmica da lógica da derrota diagnosticada por Ignacio del Valle Dávila. Ele constrói o sertão não como o palco épico e potencialmente revolucionário de Glauber Rocha, mas como um lugar de memória melancólica, onde a única ação possível é a repetição de um ritual que anestesia. A "encenação da impotência" é, assim, construída não no discurso, mas na própria arquitetura do tempo fílmico e na coreografia dos corpos. A opção pela coreografia cíclica e restritiva no plano-sequência, em detrimento de uma montagem dialética, parece materializar a "permanência" da opressão como uma experiência sensorial de imobilidade.

3.2 A Vocalização da Impotência: O Lamento e a Voz Resignada

O filme estabelece desde o título seu diálogo intertextual, baseando-se num texto homônimo de Glauber Rocha. Este diálogo adquire profundidade singular ao considerarmos que Siri não foi um mero espectador da obra glauberiana, mas colaborador direto em três de seus filmes fundamentais — *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). *Memória...* constitui-se, assim, como um balanço pessoal e melancólico de um projeto do qual ele mesmo participou ativamente, carre-

gando o peso testemunhal de quem vivenciou diretamente a utopia cinemanovista. Esta opção não é meramente referencial; ela instaura um diálogo crítico entre o passado (o Cinema Novo e suas utopias) e o presente (o cenário de estagnação e "desesperança" dos anos 1980).

Figura 02 – Carlos Sampaio interpretando a voz de Dona Eduíge.
Fonte: Azevedo (1984)

A operação de "encenação da memória" é percebida de forma contundente na fala reconstruída da personagem Dona Eduíge,[6] presente no texto de Rocha. No documentário, Siri transpõe esta fala para o mediador Carlos Sampaio, mas a *mise-en-scène* altera radicalmente seu sentido. A cena (Figura 02; 07:38-07:59) desenrola-se na soleira de uma porta vazia, um vão que se abre numa estrutura em ruínas. É neste cenário que Sampaio profere o texto adaptado com uma resignação contida, e não com urgência. A performance corrobora essa transmutação: o corpo do mediador não se projeta para frente, em direção a uma Brasília imaginária, mas permanece estático, o olhar perdido para além da câmera, fixo num horizonte inalcançável. Seu afastamento, realizado com passos vagarosos, configura não uma partida, mas uma retirada.

Esta *mise-en-scène* resignada, quando utilizada em documentários políticos, parece operar como tecnologia de memória e não como tecnologia de mobilização. A operação estética que Siri realiza aqui pode ser definida como uma encenação da impotência histórica: a reprodução formal de uma ação (o pedido ao presidente) já percebida pelo sujeito como incapaz de transformar o real.

6. Dona Eduíge, uma romeira devota da Santa Cruz de Monte Santo, é uma figura central no universo sertanejo construído por Glauber Rocha no texto *Memória de Deus e o Diabo nas terras de Monte Santo e Cocorobó,* publicado em 1963. De "porte de rainha" apesar da pobreza, ela representa a memória viva, a fé corpórea (simbolizada pelo ato de carregar uma pedra na cabeça como penitência) e a resistência feminina do sertão. Como guardiã do território e das histórias, ela articula o passado com o presente, narrando desde lendas sobre as "minas de Robério Dias" e a invasão de homens estranhos até as urgentes necessidades políticas do povo, como a seca e as promessas não cumpridas pelas autoridades. Sua persona sintetiza a dimensão mítica e concreta do sertão: é a voz que mistura realidade, imaginação e fé, personificando a dignidade, a esperança teimosa e a luta por sobrevivência em um contexto marcado pelo abandono e pela relação entre o sagrado e o político.

Dessa forma, a encenação da memória, nos termos de Pollak (1989), deixa de servir para reviver a potência da demanda original e passa a performar, de modo cru, a sua ineficácia histórica. A performance resignada de Carlos Sampaio, que reinterpreta a fala original de Dona Eduíge, opera uma transmutação crucial da memória utópica. O filme de Siri atua, assim, como um veículo para o que Michael Pollak denominou "memória subterrânea" — neste caso, a memória da própria utopia glauberiana, agora ressurgindo não como potência, mas como lamento. Esta operação transforma o sertão épico de Glauber, um" "lugar de história" potencialmente revolucionário, em um "lugar de memória melancólica" de nosso "cinema-lápide", onde o passado é invocado para constatar sua própria impossibilidade no presente.

3.3 A Montagem da Permanência: O Sertão como Lugar de Memória

Se acima a derrota era analisada na performance do corpo, aqui ela se revela na organização do tempo e do espaço fílmicos. A força crítica de *Memória...* não emana de uma "montagem dialética" no sentido eisensteiniano, mas de uma estratégia mais sutil e contundente: a sobreposição temporal por justaposição espacial.

Um exemplo paradigmático dessa operação é a sequência da Pedra de Bendegó (Figura 03; 02:38-03:30). A sequência inicia com um plano médio estático de uma mulher idosa. Ela narra a história da pedra enquanto seu olhar se perde na paisagem ao seu redor. O que se segue não é um corte, mas um movimento dentro do plano. O ator-mediador Carlos Sampaio atravessa o quadro, passando à frente da mulher. Ele sobe uma escada

Figura 03 – Sequência da Pedra de Bendegó.
Fonte: Azevedo (1984)

e posiciona-se num patamar mais elevado. Após este momento, há um corte e um plano em *plongeé* foca o personagem do ator com a mulher idosa logo abaixo e em primeiro plano. A posição elevada de Sampaio em relação à mulher idosa parece encenar a relação entre o conhecimento intelectual (Glauber) e o saber popular (a senhora), sugerindo uma crítica à maneira como a história oficial silencia as vozes subalternas.

Nesta nova composição, Sampaio interpreta livremente informação presente no texto de Glauber Rocha, referindo-se à tentativa de assassinato do Coronel Moreira César durante a Guerra de Canudos. A profundidade de campo é crucial aqui: mesmo com o foco em Sampaio, a presença da mulher idosa no ambiente, ou pelo menos a sua memória imediata no espectador, permanece. A Pedra de Bendegó, descoberta em 1784 e transportada por ordem imperial em 1888, convive no mesmo quadro com a rememoração da Guerra de Canudos de 1897 e com a filmagem de 1984. Quase duzentos anos de temporalidades se comprimem no mesmo espaço rural, reiterando a permanência estrutural da violência e da desigualdade. A voz do povo (o depoimento direto) e a voz do intelectual (o texto literário encenado) não são justapostas por uma edição que as contrapõe, mas sucedem-se organicamente no mesmo espaço fílmico.

Esta operação de sobreposição temporal sugere uma leitura de longa duração da violência no sertão. A senhora fala de um evento do Império (a Pedra de Bendegó); Sampaio, mediando Glauber, fala dos primórdios da República (Canudos). A transição fluida entre ambos no mesmo ambiente demonstra que, independente do regime político, a narrativa de poder e violência se reinscreve continuamente na mesma paisagem.

Nesse processo, interpretamos que o filme constitui o sertão como um "lugar de memória", nos termos de Pierre Nora (1993). Diferente do sertão épico de Glauber Rocha, que representava a utopia de uma reversão cósmica e o impulso revolucionário, o sertão de Siri é um espaço onde, seguindo Pollak (1989, p. 4), "palpita algo de uma vida simbólica, mas que não mais exprime convicção militante"(1989, p. 4). A paisagem árida e as ruínas tornam-se suportes materiais de uma memória da derrota.

3.4 O Documentário de Desesperança como Crítica

Tendo analisado o gesto da paralisia, a voz resignada do lamento e a montagem espacial da permanência, a análise sugere que Siri nega programaticamente o "cinema-arma" em favor de um "cinema-lápide". Este documentário de desesperança parece encarnar a lógica da derrota, configurando-se como sintoma estético da crise do NCL.

Este sintoma, no entanto, não é um fenômeno isolado. Ele pode ser lido como uma manifestação local do que Andreas Huyssen identifica como um deslocamento global da sensibilidade temporal: a passagem "dos futuros presentes para os passados presentes" (Huyssen, 2000, p. 9), que caracterizou a cultura ocidental a partir da década de 1980. Segundo o autor, a obsessão pela memória e pela elaboração do passado surge precisamente no vácuo deixado pelo colapso das grandes utopias políticas do século XX.

Enquanto os fundadores do NCL, como Fernando Birri, insistiam numa "revolução permanente da linguagem" orientada para um futuro a ser construído, é possível interpretar que Siri responde com a melancolia de uma revolução que não se cumpriu. O seu documentário não aponta para um futuro; volta-se aos escombros dos projetos de transformação, buscando explicar as derrotas do tempo presente. A "desesperança" do documentário, portanto, não é um fracasso, mas uma forma de crítica radical. Ao abandonar a retórica da novidade e da transformação iminente, Siri obriga o espectador a confrontar a permanência das estruturas de poder. Ao fazer isso, Siri desestabiliza a narrativa historiográfica que privilegia apenas o impulso utópico do NCL e revela que a crise do projeto também se expressou formalmente nas margens regionais — e não apenas nos polos hegemônicos de produção.

CONCLUSÃO

Revisitar a trajetória de Agnaldo "Siri" Azevedo não significa apenas ampliar o cânone cinematográfico, mas também complexificar nossa compreensão histórica dos anos 1980 na América Latina. A presença de seu documentário de desesperança, *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó*, no Festival de Havana em 1985, representou o encontro simbólico entre a crise continental do *Nuevo Cine Latinoamericano* e a desilusão regional brasileira. Se, como argumenta Fabián Núñez, o NCL encontrou sua maturidade em um projeto coerente baseado nas Teorias de Liberação Nacional, a obra de Siri testemunha o esgotamento desse mesmo projeto. A passagem do "cinema-arma", analisado por Núñez em suas origens, para o cinema-lápide praticado por Siri, simboliza a transição de uma era de certezas utópicas para uma de elaboração melancólica das derrotas. O filme se torna, assim, o guardião de uma memória subterrânea que o projeto oficial do NCL, em sua institucionalização, já não conseguia mais vocalizar.

O filme de Siri opera uma transição crucial do paradigma revolucionário para o peso da memória. Ele não trai os ideais do Novo Cinema Latino-americano, mas registra o descompasso entre a utopia e a realidade dos anos 1980. Enquanto um "cinema-trapeiro" remenda temporalidades (Machado, 2010, p. 93-94), Siri pratica um "cinema-lápide" que as sela. Sua obra ativa uma "memória subterrânea" que resiste duplamente: à narrativa oficial da Ditadura e à memória épica do próprio Cinema Novo. Assim, o filme guarda uma melancolia que o NCL institucionalizado já não vocalizava. Incluir Siri no cânone é essencial para compreender o projeto em seu crepúsculo crítico e sua elaboração do desencanto.

A partir do exposto acima, nossa análise sugere que a recuperação de cineastas regionais como Siri permite repensar não apenas o final do NCL, mas também as formas pelas quais a cultura política dos anos 1980 foi processada esteticamente nas periferias dos grandes centros cinematográficos. Investigações futuras poderão explorar como outras filmografias marginais, em diferentes regiões da América Latina, elaboraram criticamente o desencanto daquele período, contribuindo para uma cartografia mais complexa e menos centralizada da produção cultural latino-americana em tempos de crise dos projetos utópicos. Não se pretendeu aqui esgotar a análise da obra de Siri, mas abrir um caminho interpretativo. Outros filmes do autor diretor — bem como de cineastas regionais contemporâneos a ele — poderão revelar novas formas de elaboração estética da derrota utópica na América Latina.

REFERÊNCIAS

FONTES

BOLETIM informativo da jornada nordestina de curta metragem, Salvador, n. 3, maio 1973. (Acervo Setor de Memória da Universidade Federal da Bahia).

BRASIL. Ministério da Cultura. Centro Técnico Audiovisual; Cinemateca Brasileira. Central de acesso ao cinema. Programadora Brasil, n. 5. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. 286 p. il.

MEMÓRIA de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó. Direção: Agnaldo"Siri"Azevedo. Brasil:Promatu. 1984. 10 min. (Curta-metragem, 35 mm, colorido).

TOLEDO, Teresa(Org.). 10 años del nuevo cine latinoamericano. Madri: Verdoux, 1990.

BIBLIOGRAFIA

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental. 1. ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

FRANÇA JUNIOR, Edevard Pinto. A Bahia de Agnaldo "Siri" Azevedo entre sujeitos, linguagens e temporalidades: representações da cidade do Salvador no documentário "O Capeta Carybé" (1950-1997). 2018. 222 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

FRANÇA JUNIOR, Edevard Pinto. Agnaldo "Siri" Azevedo e os caminhos do cinema na Bahia: história e memória de uma trajetória cinematográfica. In: MELO, Izabel de Fátima Cruz; LEAL, Maria Anória de Jesus (Org.). Memórias e histórias do cinema na Bahia. Volume 1. Salvador: EDUNEB, 2023. p. 243-264.

HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. 2.ed. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. Políticas da Memória: o cinema latino-americano dos anos 60/70 em *Rocha que voa*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidae Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, Rio de Janeiro, 2010.

MELO, Izabel de Fátima Cruz." "Cinema é mais do que filme": uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: EDUNEB, 2016.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978). Salvador: EDUNEB, 2022.

MEMÓRIA de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó. Direção: Agnaldo "Siri" Azevedo. Brasil: Promatu. 1984. 10 min. (Curta-metragem, 35 mm, colorido).

NORA, Pierre." "Entre memória e história: a problemática dos lugares". Projeto. História, São Paulo, n10, dez 1993, p. 7-28.

NÚÑEZ, Fabian Rodrigo Magioli. O que é *Nuevo Cine Latinoamericano*? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silencio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... O que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

TOLEDO, Teresa (org.). 10 años del nuevo cine latinoamericano. Madri: Verdoux, 1990.

VILLAÇA, Mariana Martins. Cinema Cubano: Revolução Cultural e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

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

Renata Masini Hein

ASSISTENTE EDITORIAL

Felipe Davson Pereira da Silva

Vanessa Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 13/12/2025

Aprovado em 03/02/2026

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.

SERGEI EISENSTEIN Y *¡QUE VIVA MÉXICO!*:

EL PENSAMIENTO ARBORESCENTE

SERGEI EISENSTEIN E QUE VIVA MÉXICO!: O PENSAMENTO ARBORESCENTE

SERGEI EISENSTEIN AND QUE VIVA MEXICO!: ARBORESCENT THINKING

DAVID OUBIÑA[1]

1. Profesor en la Universidad de Buenos Aires e investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Email: davidoubina1@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4770-5476

RESUMEN En 1930, luego de romper su contrato con Paramount Pictures, Sergei Eisenstein llega a un acuerdo con el escritor Upton Sinclair para realizar una película independiente en México. Ese film debía llevar el título ¡Que viva México! pero el cineasta nunca logrará completarlo: el rodaje se alarga, el presupuesto se descontrola y Eisenstein termina peleado con el improvisado productor, que se quedará con todo el material. Sin embargo, Latinoamérica dejará sus huellas en las películas que realizará el cineasta luego de regresar a la Unión Soviética. Este ensayo tiene como objetivo evaluar la experiencia mexicana de Eisenstein y analizar la influencia que tuvo en la configuración de su poética audiovisual, en particular en el desarrollo de un pensamiento asociativo que funciona por ciclos que mutan de manera aluvional.

PALABRAS CLAVE Sergei Eisenstein; Upton Sinclair; *¡Que viva México!*; principio de des-anecdotización; cine latinoamericano.

RESUMO Em 1930, após romper seu contrato com a Paramount Pictures, Sergei Eisenstein estabelece um acordo com o escritor Upton Sinclair para realizar um filme independente no México. Esse filme deveria se chamar *¡Que Viva México!*, mas o cineasta nunca conseguirá finalizá-lo: as filmagens se prolongam, o orçamento sai do controle e Eisenstein acaba brigando com o improvisado produtor, que ficará com todo o material. No entanto, a América Latina deixará suas marcas nos filmes que o cineasta realizará após seu retorno à União Soviética. Este ensaio tem como objetivo avaliar a experiência mexicana de Eisenstein e analisar a influência que ela teve na configuração de sua poética audiovisual, em particular no desenvolvimento de um pensamento associativo que funciona por ciclos que mudam de maneira aluvial.

KEYWORDS Sergei Eisenstein; Upton Sinclair; *Que viva México!*; princípio de des-anedotização; cinema latino-americano.

ABSTRACT In 1930, after breaking his contract with Paramount Pictures, Sergei Eisenstein entered into an agreement with writer Upton Sinclair to make an independent film in Mexico. The film was supposed to be titled *¡Que Viva Mexico!*, but the filmmaker would never complete it: the shooting dragged on, the budget spiraled out of control, and Eisenstein ended up in conflict with the improvised producer, who kept all the footage. Nevertheless, Latin America left its mark on the films that the filmmaker would make after returning to the Soviet Union. This essay aims to evaluate Eisenstein's Mexican experience and to analyze its influence on the shaping of his audiovisual poetics, particularly on the development of an associative thinking that operates through cycles that change in an alluvial manner.

KEYWORDS Sergei Eisenstein; Upton Sinclair; *Que viva México!*; De-anecdotalization principle; Latin American Cinema.

LA CABEZA DE EISENSTEIN

En todos los testimonios sobre Sergei Eisenstein, lo primero que llama la atención es la cabeza. La cabeza enorme, hiperbólica, coronada por una ancha frente y una melena de león, montada sobre un cuerpo demasiado corto.

Lo dice Victoria Ocampo cuando se lo presentan y queda deslumbrada por ese joven rubio, "con una gran frente *bombé*" (1984, p. 72). Pero también lo señala Montagu: "Un torso con forma de barril, extremidades pequeñas, manos diminutas y delicadas, y todo eso coronado por una cabeza gigantesca, una frente prominente, una abundante mata de cabello y unos ojos penetrantes que alternaban entre lo travieso y lo malévolo" (1967, p. 14). Seton lo conoce cuando todavía es joven y recuerda el impacto: "su cabeza, con su cabello esponjoso aún intacto y sin retroceder sobre la luminosa amplitud de la frente, reposaba sobre sus delgados hombros como si fuera la cabeza de un dios" (1960, p. 51). Alejo Carpentier lo encuentra en el café *Les Deux Magots* donde se reúnen Desnos, Prévert, Leiris y otros surrealistas disidentes: "En medio del grupo hay un desconocido para mí: un hombre pequeño, chato, fuerte como un nibelungo, con el rostro a la vez voluntarioso y guasón de esos malos alumnos, cazadores de moscas, domadores de pajaritas, irreverentes y desmemoriados, que bastan para desencadenar la anarquía en las aulas más apacibles" (1930, p. 4). Lo primero que nota Salka Viertel es "su melena rojiza que se retira lentamente sobre una frente alta y despejada" (1969, p. 144). Y Rob Wagner, el editor del semanario *Script*, lo describe como un hombre con "una frente imponente que se extiende más allá del horizonte, unos sonrientes ojos azules, una nariz al estilo Harvey Thew y una boca atractiva que muestra unos dientes tan perfectos que podrían ser aprovechados por cualquier anunciante de pasta dental" (2016, p. 169).

Según cuenta Julia Vassilieva, cuando Eisenstein murió se realizó una autopsia para establecer las causas de su deceso:

> Su cuerpo fue sometido a una disección y su cerebro fue expuesto, medido y fotografiado. Las fotografías del cerebro de Eisenstein fueron conservadas por su amigo durante treinta años, el neuropsicólogo Alexander Luria, que las enseñaba a sus alumnos para ilustrar la asimetría de los hemisferios cerebrales. El cerebro de Eisenstein presentaba un hemisferio derecho (responsable de las imágenes visuales y el procesamiento especial de la información) espectacularmente agrandado, mientras que su hemisferio izquierdo era de tamaño normal (Vassilieva, 2013, p. 1).

La cabeza de Eisenstein, entonces. Su tamaño desproporcionado. Pero también el misterio de su vasto cerebro: ¿cuánto cabe allí? ¿cuántos conocimientos diversos acumulados? ¿cuántas conexiones inesperadas entre los más disímiles campos del saber? La extensa colaboración que el cineasta mantuvo con los psicólogos Lev Vygotski y Alexander Luria hasta el final de su vida fue fundamental para desarrollar las implicancias del pensamiento sensorial en relación al cine. Esa singular concepción de la lógica le permite esquivar las rígidas formas del razonamiento vertical y binario en beneficio de un pensamiento asociativo, horizontal, abierto, arborescente.

Sin duda, la experiencia mexicana a comienzos de la década de 1930 fue fundamental para que Eisenstein pudiera desarrollar esa forma de pensamiento visual. En Latinoamérica, encuentra la prueba fehaciente de lo que ha leído en los libros de ciencia. La dimensión sensorial o prelógica tiene algo de fantástico: difícil imaginar eso. Habría que pensar con otra cabeza. Obliga a considerar un tipo de silogismo diferente. Esas descripciones de los libros, que parecen pura magia o ficción, encuentran su correlato perfecto en el paisaje real de Latinoamérica: mientras lee el inverosímil nombre Popocatépetl, le basta con levantar la vista de las páginas para, literalmente, observar "las cimas de ese volcán nevado sobre el azul cegador del cielo tropical. // Estoy en México. // Y heme aquí, al pie de esta 'abstracción verbal'" (Eisenstein, 1971, p. 53). El Popocatépetl es como un ideograma instantáneo. Y Eisenstein descubre que hay un vínculo sin solución de continuidad entre la dimensión verbal y la dimensión geográfica. Paradójicamente, el paisaje no viene a impugnar la fantasía sino que, al revés, la convalida y la potencia: puesto en sintonía con ese nombre impronunciable, el volcán se vuelve un poco más improbable. Se desmaterializa. La geografía no es más real que la literatura: México es un país-metáfora.

Esa tierra exótica no supone la invención *ex nihilo* de una lógica, aunque sí es el punto de condensación de una idea que pasa por distintas estaciones (montaje de atracciones, cine intelectual, pensamiento emocional, monólogo interior) y que surge como resultado provisorio y dinámico a partir de los más variados afluentes: Meyerhold, Kulechov, Daumier, Joyce, el surrealismo, Lévy-Bruhl. No funda un método, quizás; pero, a cambio, ofrece un marco donde ese método eclosiona y encuentra toda su justificación. La experiencia mexicana proporciona los motivos para legitimar la idea de un cine que no sería estrictamente documental ni ficción sino una herramienta conceptual del pensamiento sobre la imagen.

EL PRINCIPIO DE DES-ANECDOTIZACIÓN

Luego de una frustrante experiencia en Hollywood, Eisenstein había llegado a México, en diciembre de 1930 (acompañado por su asistente Grigory Aleksandrov y su camarógrafo Eduard Tissé), con la intención de realizar una película independiente financiada por el escritor Upton Sinclair y su esposa Mary Craig Sinclair. Según lo acordado, el cineasta pasaría cuatro meses en México y, con un presupuesto ínfimo de 25.000 dólares, realizaría un film que quedaría como propiedad de sus productores. También se decidió que Hunter Kimbrough, el hermano de Mary Craig, viajaría con los rusos como *business manager* (una especie de productor ejecutivo).

En una carta a Victoria Ocampo, Eisenstein le envía unas fotos del rodaje para que se publiquen en la revista *Sur*:

> Presentan en un bosquejo cuatro caracteres (aspectos) bajo los cuales veo a México (el film los desarrolla largamente): el Tehuantepec tropical y lánguido, la aridez tajante del México central, el barroco de la tradición española pura (corridas de toros, etc.) y la monumentalidad austera de Yucatán [...] El film contiene siete u ocho episodios independientes situados en diferentes regiones y que componen una colección de relatos (un "Boccaccio mexicano", pero no "indecente") (Ocampo, 1984, p. 77).

Ese film que nunca podrá completar debía llevar el título *¡Que viva México!* El cineasta lo concibe como un mural, una sinfonía, un poema: el símil pictórico, musical o literario son definiciones metafóricas que intentan sugerir qué había de nuevo y de diferente en el film si se lo compara con el modelo realista-narrativo (Griffith), pero también si se piensa cómo reformula la tradición revolucionaria de *El acorazado Potemkin* o de *Octubre*. Mientras Eisenstein rodaba esta película, Víctor Shklovski había reflexionado justamente sobre las posibilidades de un *cine de poesía*. Frente a un cine de prosa sostenido en la representación y en la articulación de un argumento, un cine de composición y de forma apoyado en el ritmo del montaje. Ya no una organización de peripecias a partir de una "lógica semántica fortuita" sino una búsqueda que se apoya en "una solución puramente geométrica y formal" (Shklovski,1971, p. 85).

De sus experiencias con Meyerhold y con el teatro del Proletkult, Eisenstein había conservado la estructura de agresión sensorial: una representación menos preocupada por el desarrollo de la trama que por los episodios o por los momentos, cuya sumatoria conforma el espectáculo de *atracción-agitación*. En sus películas de los años 20 (sobre todo en *Octubre* y en *Lo viejo y lo nuevo*), el cineasta había experimentado con un "principio

de des-anecdotización" que debería permitir liberarse de la tiranía que imponen las narraciones para empezar a operar sobre una trama de *historiettes*, estampas y apuntes más abierta a la conceptualización (Eisenstein, 1976, p. 5). Esa "des-anecdotización" de las situaciones fue derivando hacia el concepto de un *cine intelectual* que debía tomar una forma definida en el proyecto nunca realizado sobre *El Capital*. Pero el cine intelectual todavía se apoyaba sobre un principio de colisión en el montaje. Hasta donde podría intuirse, la lógica de montaje anticipada para *¡Que viva México!* parecería privilegiar la asociación antes que la colisión. Se trata de un leve desplazamiento, pero la des-anecdotización ya no sería (sólo) el vector de un cine intelectual sino (sobre todo) de un cine ensayístico y poético.

Ciertamente, el encuentro con México y el paisaje latinoamericano constituyen un estímulo inagotable. Pero, así como día a día se intensifican los vínculos del cineasta con esa apasionante cultura, luego de ocho meses de rodaje la relación de Eisenstein con Sinclair (y sobre todo con Kimbrough) empieza a deteriorarse de manera ostensible. El escritor-productor se queja porque ya se ha gastado mucho material. Y encima se trata de un conjunto de imágenes muy variadas que va a resultar difícil articular en el montaje porque está compuesto por escenas sueltas sin el hilo conductor de una historia. Dice Sinclair:

> Se me ha ocurrido una idea que creo que es una verdadera inspiración. ¿Por qué no hacer una película aparte con el material de "La hacienda", terminarla primero, y luego regresar a México para obtener el resto, esas escenas de la vida indígena? [...] La gran ventaja de esta parte del material es que tiene una historia consecutiva. Usted podría hacer lo que el mundo convencional del cine considera una película. Tiene un lugar hermoso, paisajes inspiradores, un conjunto de personajes reales y, a la vez, nuevos y fascinantes para el público. En resumen, tiene todo lo necesario (Geduld; Gottesman, 1970, p. 122).

Pero Eisenstein se niega de manera rotunda. El proyecto de hacer dos películas no le parece posible: considera que, aunque no haya un único hilo conductor, eso no significa que los episodios sean sólo una acumulación inconexa de materiales. No está dispuesto a negociar y su respuesta es inapelable:

> No se puede extraer, en Hamlet, la escena de la muerte de Polonio, hacer otro drama con eso y luego usar "el resto" para otra obra. Aunque los episodios, en su aspecto subjetivo y primitivo, no estén tan íntimamente ligados entre sí como la familia de Polonio a Hamlet, sus vínculos mutuos en idea, estilo y forma es tan indispensable como allí. Y las dificultades surgen precisamente porque esta película no es un travelo-

> gue (como se había pensado inicialmente ¡con los 75.000 pies de filmación!) donde las escenas, los fragmentos y los episodios seguirían el orden ferroviario de las estaciones. Nuestra película es un auténtico "menú" mexicano, y no puede venderse "a la carta" (Geduld; Gottesman, 1970, p. 132).

Así como *Octubre* era un ensamblaje de ensayos visuales alrededor de la revolución de 1917 más que un relato de reconstrucción histórica, de esa misma manera episódica *¡Que viva México!* debería componer un discurso sobre el país latinoamericano, su pasado, su presente y su cultura. No se trata de recomponer y representar, tal como haría Griffith; para Eisenstein el montaje no muestra, sino que significa (hace significar). Permite pensar en la imagen como una unidad compleja que resulta de la yuxtaposición de los planos puestos en contacto. "El cine 'viejo' registraba una acción desde numerosos puntos de vista. El nuevo cine monta un punto de vista a partir de numerosas acciones", había escrito poco antes (Eisenstein, 1976, p. 18). Allí donde el director busca experimentar sobre lo complejo, Sinclair quiere simplificar a toda costa. A principios de 1932, cuando la comunicación entre ambos ya se ha dañado de manera irremediable, el mecenas-productor (cada vez más productor y menos mecenas) ordena:

> Me veo en la dolorosa obligación de decirle que debe reunirse de inmediato con Hunter y seleccionar aquellas escenas que sean, SIN LUGAR A DUDAS, esenciales para su propósito; y filmarlas primero, sin demora alguna. Tendrá que prescindir de todas las fiestas, los detalles de corridas de toros y los paisajes: usted tiene veinte veces más de eso de lo que podría utilizar. Debe concentrarse en la HISTORIA Y SÓLO EN LA HISTORIA (Geduld; Gottesman, 1970, p. 267).

Pero lo que Sinclair no advierte es que Eisenstein intenta, precisamente, escapar de la rígida linealidad narrativa impuesta por el modelo de Griffith, porque la estructura que se refleja en su concepto de montaje

> es la estructura de una sociedad burguesa. Y de hecho se parece al 'tocino entreverado' de Dickens; en realidad (y no es broma), está entretejido de capas alternadas irreconciliables de "blanco" y "rojo", de ricos y pobres [...] Y esta sociedad, percibida sólo como un contraste entre los que tienen y los que no tienen, está reflejada en la conciencia de Griffith no más profundamente que la imagen de una intrincada carrera entre dos líneas paralelas (Eisenstein, 1986, p. 215-216).

Eisenstein se refiere al capítulo XVII de *Oliver Twist*, donde Dickens señala que en los buenos melodramas los momentos trágicos y los momentos cómicos se alternan de manera regular, "como las vetas rojas y blancas de una feta de tocino entreverado". Es esa forma de alternancia la que Griffith hereda de Dickens junto con todo el andamiaje narrativo. Como siempre, el antídoto, la palabra clave, es des-anecdotización. Y, en este sentido, la figura del sarape mexicano (ese poncho típico donde conviven franjas de diversos colores) se integra naturalmente a la *serie de las atracciones*, donde ya se alistaban el haiku, el ideograma o las palabras *portmanteau* como analogías que permitían explicar esa lógica de montaje extático y no lineal. El sarape —que funciona como un prisma mediante el cual Eisenstein caracteriza la particularidad multicultural de la sociedad mexicana— supone una configuración opuesta al tocino de Griffith: mientras que el blanco y el rojo del tocino son capas paralelas que no se mezclan, el sarape está dominado por una tensión entre sus hebras de colores que el cineasta interpreta como dialéctica.

En *¡Que viva México!* esa tensión que surge en el entretejido de lo disímil puede verse, por ejemplo, en los planos donde las cabezas de serpiente de Quetzalcoatl aparecen junto a la pirámide del Sol en Teotihuacán; o en los rostros humanos, en la esquina del encuadre, que continúan la diagonal de la pirámide de Chichen-Itzá; o en los perfiles de los indígenas que replican los perfiles en piedra de sus antepasados. Distintas dimensiones, distintos tiempos reunidos en la misma imagen. Estratificada. Eisenstein afirma que, en los estados de éxtasis real, el ojo ve de esa manera; por eso lo llama "perspectiva extática" y lo representa en el film mediante el objetivo de 28 mm, "el objetivo extático por excelencia" (1982, p. 196). En efecto, esa lente tiene la capacidad de mostrar en foco tanto aquello que está adelante como lo que está al fondo del cuadro, distorsionando las proporciones: lo que está lejos y lo que está cerca se muestran juntos, como si estuvieran en el mismo plano. En un texto sobre El Greco, el cineasta destaca el tipo de "enajenación extática" que producen sus cuadros y que se logra separando "sus figuras en trozos. Unas partes las mira desde abajo. Otras desde arriba. Las terceras de frente". Esas perspectivas incompatibles se reúnen en

> una figura única imposible en la realidad y que aparece como vista en un espejo cóncavo [...] Es la imagen exacta de cómo se ve la figura humana no en cualquier espejo curvo sino exactamente sobre la superficie de un espejo esférico cóncavo. O en el efecto de la filmación con un objetivo de 28 mm de distancia focal, cuando el objeto vertical se coloca directamente frente al mismo y el foco está dirigido hacia su centro (Eisenstein, 1982, p. 195).[2]

Esa doble perspectiva es el resultado de una dislocación óptica que produce tensión en la imagen. Lo que debía permanecer separado se yuxtapone en un mismo plano. "Perspectiva extática" dice el cineasta. De la misma

2. Aunque lamenta no haber probado el peyote, Eisenstein insinúa que las figuras de piedra en Teotihuacán o en Chichen-Itzá deben reflejar "las visiones fantásticas y delirantes" provocadas por ese narcótico. Antonin Artaud, más osado, sí probará el cactus alucinógeno y confirmará esa sensación ek-stática, una vez que se ha "adentrado en mí (aunque debería decir: salido en mí). En mí, en este conjunto dislocado, este trozo de geología averiada [...] Y lo sobrenatural, después que estuve en la cima, ya no me parecía como una cosa tan extraordinaria que no pudiera decir que yo estuve, en el sentido literal de la palabra: embrujado" (Artaud, 1984, p. 289).

manera, entonces, el sarape resalta como una "figura extática" donde se entretejen hebras (históricas, políticas, culturales) que deberían ser divergentes e inconmensurables. El singular poncho mexicano se ofrece como un modelo de representación que reemplaza el encadenamiento narrativo a la manera de Dickens y de Griffith por un esquema polifónico de asociación metafórica. Se entiende, entonces, el motivo de las desavenencias entre Eisenstein y Sinclair: el modesto *travelogue* que pretendía obtener el escritor-productor se ha transformado (o quizás siempre fue así en la cabeza del cineasta) en el caso testigo para poner a prueba una ambiciosa teoría estética sobre los modos de representación en el cine. "Montaje —había dicho Eisenstein, en 1919— es una palabra hermosa: describe el procedimiento de construir a partir de fragmentos preexistentes" (Aumont, 1987, p. 150). Para Eisenstein, la poesía es montaje. Eso puede apreciarse en su forma más extrema y más perfecta, que es el haiku. Y es, justamente, lo que le resulta fascinante en los versos de Basho que suele citar: "Un viejo *estanque* / una *rana* que salta / el sonido del agua". Si se piensa bien, ahora advertimos que había algo de documental en los haikus: una poesía hecha a partir de la observación que brinda un testimonio emotivo sobre los mínimos sucesos de un entorno. ¿El haiku como poesía documental? Tal vez. Pero según la apropiación y reformulación (de acuerdo a la *transfiguración*) que ha operado Eisenstein en *¡Que viva México!*

Lo que le ha interesado es el contraste entre dos lógicas diferentes que deberían excluirse mutuamente y que, sin embargo, son puestas en contacto sobre la superficie de la imagen. El film sería, entonces, un postulado imposible que permite conectar (¿de manera prelógica? ¿como enajenación extática?) esas dos dimensiones para potenciarlas. Se trataría del retrato lírico de una cultura hecha con materiales documentales y asociada a un determinado paisaje que actúa como expresión lírica de una idiosincrasia, de una sensibilidad, de un pueblo. Para Eisenstein, la belleza del mundo surge al ensamblar los fragmentos de realidad: en el cine, lo poético se origina en lo documental, pero sólo en la medida en que resulta transformado por el montaje. No hay registro sin transformación, no hay transformación sin registro. Agustín Aragón Leiva —que se desempeñó durante el rodaje como intérprete y como consultor en cuestiones de historia y cultura mexicanas— escribió que "El film es un poema de carácter sociológico. Un ensayo interpretativo sobre la evolución de México" (1932, p. 5).[3] Este film, que toma distancia de las crónicas épicas del Eisenstein soviético, ya no es el diario de viaje por tierras exóticas que pedía Sinclair. Es, en todo caso, un poema documental.

3. El texto de Aragón Leiva fue rápidamente traducido como "Eisenstein en México" en la revista argentina Cinelandia (enero 1931). Ese gesto denota el enorme interés que tenía el proyecto de Eisenstein en el mundo hispanohablante.

EL RODAJE INTERMINABLE

Todas esas consideraciones estéticas no le interesan a Sinclair, preocupado como está por terminar ese rodaje infinito y obtener una película que pueda comercializar para recuperar el dinero invertido. En gran medida, su ansiedad se debe a que ignora completamente los aspectos más básicos de la producción cinematográfica. Cuando asiste a los *rushes* que llegan desde México, no entiende nada de lo que ve. Es verdad que no hay un guion preciso donde se ofrezca una referencia para las tomas sueltas y desordenadas; pero también es evidente que Sinclair no sabe cómo se componen las películas y, entonces, le parece que Eisenstein filma caprichosamente: ¿por qué tantas imágenes repetidas del mismo animal o el mismo cactus vistos desde diferentes ángulos? Piensa que, como un demente, repite la misma acción una y otra vez sin ningún criterio. Montagu demuestra que el cineasta no trabaja de manera antojadiza y que lo hace económicamente; no obstante, Sinclair insiste con que "Eisenstein estaba fascinado con México, y creo que se habría quedado allí el resto de su vida haciendo películas, si las circunstancias se lo hubieran permitido [...] Los artistas, al ser temperamentales, necesitan supervisión, como bien sabe Hollywood" (Geduld; Gottesman, 1970, p. 304). Eso es lo que explica el escritor en una notificación al cónsul mexicano en Los Ángeles el 15 de marzo de 1932, cuando el rodaje ya se ha interrumpido definitivamente y el cineasta está en camino de regreso a los Estados Unidos.[4]

Con el tiempo, Sinclair irá perfeccionando un creciente resentimiento en su versión de los hechos. En una carta de 1950 a Marie Seton, señala: "Nos dimos cuenta de que simplemente se quedaba en México a costa nuestra para no regresar a Rusia. Todos sus colaboradores eran trotskistas y homosexuales. Sin duda usted lo sabe y me interesa ver si lo incluirá en su libro. Los hombres de esa calaña se apoyan entre sí y estuvimos asediados por ellos durante varios años" (Sinclair apud Seton, 1960, p. 515). También lo acusa de entregar su revólver a un asistente para que asesine a Kimbrough y denuncia que disfrutaba de hacer dibujos pornográficos y filmar animales copulando. Quizás, en efecto, Eisenstein deseaba quedarse en México para siempre. Quedarse allí y continuar con un rodaje infinito. Continuar con un rodaje infinito *para* quedarse allí. Pero "los artistas temperamentales necesitan supervisión": el cineasta ha escapado de Paramount Pictures sólo para encontrar un nuevo jefe tan exigente como los anteriores. Lo cierto es que el rodaje se ha prolongado de manera desmesurada, el dinero que se ha gastado triplica el presupuesto inicial y Eisenstein insiste en seguir filmando. La situación empeora porque Amkino, la distribuidora oficial de los films soviéticos en Estados Unidos, decide suspender su colaboración sin demasiadas explicaciones: en reemplazo de Monosson, acaba de asumir Victor Smirnov, que responde directamente a Boris Shumyatski (poderoso responsable de la industria cinematográfica en la URSS y enemigo jurado de Eisenstein). Para Shumyatski, la prolongada ausencia del realizador

4. Lindgren imagina el desasosiego de Sinclair, que solo tiene el breve outline que el cineasta había confeccionado a las apuradas y que "parecía más un poema en prosa que un guion". Hay que imaginar al escritor-productor "semana tras semana, y mes tras mes, estudiando las incomprensibles tomas en bruto del material que Eisenstein filmaba y le enviaba, sin percibir ni forma ni final en todo aquello, mientras las planillas de gastos se multiplicaban y sus socios inversores se volvían cada vez más impacientes" (Lindgren, 1951, p. 15).

sienta un precedente incómodo: si la película resultara exitosa, eso significaría una revalorización del estilo formalista y burgués que la burocracia estalinista se ha esforzado por desacreditar, y legitimaría la posibilidad de hacer películas fuera del control del Estado, rindiéndose ante los recursos del capitalismo y olvidando la función social del cine. Por lo tanto, a partir de ahora, todos los esfuerzos estarán destinados a boicotear el proyecto.

En la URSS, comienza la campaña de demolición del cineasta. En oposición al manifiesto del "Contrapunto orquestal" firmado por Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov, Shumyatski promueve un rápido desarrollo del cine sonoro en la URSS y —en coincidencia con Sinclair y con Hollywood— el abandono de las poéticas vanguardistas en beneficio de un cine que podría ejercer mayor influencia sobre las masas si se dedica a narrar historias simples y reconocibles. El periódico soviético *Internatsional'naia literatura* [*Literatura internacional*] publica un artículo del crítico Ivan Anisimov donde acusa a Eisenstein de formalismo y de limitaciones pequeño burguesas. Para Anisimov, sus primeros cuatro films están aquejados por contradicciones internas y contienen rastros del mismo conservadurismo y del mismo esteticismo que pretenden combatir:

> El conservadurismo se manifiesta en los escenarios de la película. Encontramos, en ella, toda una serie de escenas marinas reproducidas bajo un esquema profundamente estático, en contraposición con lo dinámico. El atardecer, los barcos que se deslizan entre la niebla frente a la tienda donde yace el cuerpo de Vakulinchuk: todas estas son imágenes de carácter puramente contemplativo. Por paradójico e inesperado que parezca, Eisenstein –el destructor de las tradiciones estéticas burguesas– deja entrever en sus películas ciertos rasgos de esteticismo (Anisimov, 1931, p. 105).

El problema es que el cineasta no piensa dialécticamente y, entonces, al pretender negar los principios del individualismo, termina convertido en un "poeta de las masas abstractas". Anisimov concluye con un correctivo que es también una amenaza: "La salida a esta crisis solo es posible mediante una campaña tenaz de reeducación, a través de una crítica implacable de sus primeras películas [...] Sólo superando las limitaciones mecánicas de su pensamiento podrá producir películas dignas de esta época majestuosa. Y entonces se alcanzará la auténtica realización de un arte social monumental" (Anisimov, 1931, p. 114).

Los amigos del cineasta le envían cartas a México aconsejándole regresar a la Unión Soviética, pero él continúa con el rodaje. Necesita completar la película si no quiere volver derrotado. De pronto, Sinclair recibe un categórico telegrama desde Moscú rubricado con la firma más temida:

> Eisenstein pierde la confianza de sus camaradas en la Unión Soviética STOP Se lo considera un desertor que ha roto con su propio país STOP Temo que la gente aquí pronto no tendrá ningún interés en él STOP Lo lamento mucho, pero todos afirman que es un hecho STOP Deseo que usted se encuentre bien y que cumpla el plan de venir a vernos STOP Mis saludos STOP Stalin (Geduld; Gottesman, 1970, p. 212).[5]

En una primera instancia, el improvisado productor se siente obligado a salir en defensa del realizador a quien califica como un leal ciudadano soviético. Sin embargo, poco después, en enero de 1932, sorpresivamente decide interrumpir el rodaje y ordenar el regreso del equipo de filmación. Eisenstein escribe una carta conmovedora y desesperada a su amiga la guionista Salka Viertel (bien relacionada con Chaplin, Murnau, Garbo y Dietrich, entre otras figuras importantes de la industria) para que interceda ante Sinclair. Todavía le falta rodar un episodio titulado "Soldadera": le explica que esa historia es imprescindible y que está dispuesto a resignar todo con tal de que le permitan filmarla:

> El drama y la fuerza emocional incomparables de esta secuencia muestran el nacimiento del nuevo país. Explotado y oprimido por los españoles, emerge como un México libre. Sin esta secuencia, la película pierde su sentido, su unidad y el impacto de su dramático final: se convierte en una muestra de episodios no integrados. Cada uno de estos episodios apunta ahora hacia ese final y esa resolución" (Eisenstein apud Viertel, 1969, p. 156-157).

5. En su autobiografía, Sinclair admite que cuando las peleas entre Eisenstein y Kimbrough habían escalado hasta amenazas a punta de pistola, él mismo le pidió a Stalin que ordenara el regreso del cineasta a la URSS y, como respuesta a su solicitud, recibió ese telegrama (Sinclair, 1962, p. 265).

Tanto él como Aleksandrov y Tissé están convencidos de que es la mejor película que han realizado y nadie debería permitir que sea destruida. "Una película –agrega el cineasta– no es una salchicha que tiene el mismo gusto si te comes tres cuartos o si comes la *Wurst* entera. Oirás cosas horribles sobre mí [...] Usa tu llama de Medea y convéncelo (pero sobre todo a *ella*) de que nos deje terminar nuestra película" (Eisenstein apud Viertel, 1969, p. 156-157). Viertel cumple lealmente con el encargo: convence a Selznick de que compre el material y financie la terminación del film. Sinclair está de acuerdo en vender. Pero su esposa se niega rotundamente. Es el fin.

Eisenstein había llegado a México en diciembre de 1930 con la idea de realizar allí una película en tres o cuatro meses. Le había pedido a los Sinclair 35.000 dólares y 75.000 pies de negativo pero, catorce meses más tarde, esos cálculos se han excedido largamente.[6] Pero lo más grave es que no ha logrado completar el rodaje y, sobre todo, que nunca podrá editar el material. El 12 de febrero la comitiva emprende el regreso. Sin embargo, los problemas no han terminado: pocos días después, los retienen en Nuevo Laredo, "ese remoto agujero fronterizo" en el límite

6. Las cifras exactas del dinero gastado y del material filmado difieren según las fuentes: en un informe a los inversores, Sinclair estima que se han usado 175.000 pies de celuloide (unas 30 horas) y que el costo de la película terminada será 90.000 dólares. Aunque, en otro lado, afirma que fueron 230.000 pies. Marie Seton dice que fueron 213.000 pies (36 horas) y según Julia Vassilieva fueron 285.000 pies (unas 50 horas de material). Antonio Somaini, por su parte, hace referencia a 60.000 metros de rushes (unos 200.000 pies que equivalen a 34 horas).

con Texas, y deberán permanecer allí cerca de un mes hasta conseguir una *thirty-day transit visa*, que les permita ingresar a los Estados Unidos, para llegar hasta Nueva York desde donde deberían embarcar hacia Europa.

Mientras esperan en la frontera, los editores de la revista *Experimental Cinema* lanzan una campaña para que se le permita a Eisenstein permanecer en los Estados Unidos y editar su película. Según relata Marie Seton, la revista contacta a varias figuras de Hollywood para que envíen telegramas a la Secretaría de trabajo insistiendo en que se le conceda ese permiso al cineasta: Mary Pickford, Charlie Chaplin, Carl Laemmle, Samuel Goldwyn, Ernst Lubitsch, Joseph von Sternberg, Lewis Milestone, Cecil B. De Mille, Irving Thalberg, Norma Shearer, John Barrymore, Dudley Murphy, Frank Capra, Mervyn Le Roy, King Vidor. No hay solución: Eisenstein tendrá que partir sin poder ver ni montar el material filmado. Durante sus últimos días en Nueva York, pasa la mayor parte del tiempo en compañía de la bailarina Sara Mildred Strauss, a quien había conocido al llegar a los Estados Unidos, dos años antes. Eisenstein le pide que lo lleve a visitar la Corte de Justicia, los *night clubs* y el barrio negro del Harlem donde van al Savoy para ver los bailes y a la iglesia evangélica para escuchar *spirituals*.

LA PELÍCULA INCONCLUSA

El 19 de abril, Eisenstein aborda en Brooklyn el vapor Europa y deja los Estados Unidos. Antes de partir se queja en una entrevista porque dice que quiso hacer las cosas de manera diferente y todos parecían tener miedo a la novedad. Tiene razón. Pero si hay algo que Hollywood teme más que la innovación y lo desconocido, es la ideología de izquierda. Y eso se aplica no sólo a Eisenstein sino también a su improvisado productor. Porque, poco después, cuando Sinclair gane las primarias del Partido Demócrata para postularse como candidato a gobernador de California (1934), los grandes estudios le harán la vida imposible, escandalizados frente a los planteos progresistas de su programa económico EPIC (End Poverty In California) que también incluye propuestas para la producción de películas. Los grandes *moguls* de la industria cinematográfica (Louis B. Mayer, Irving Thalberg, Samuel Goldwyn) se unen para hacer frente a lo que entienden que es la amenaza roja y montan una campaña de desprestigio contra la candidatura del escritor. La Motion Picture Producers and Distributors of America (presidida por William Hays) lo ataca brutalmente y utiliza todos los recursos disponibles para asegurar la reelección del candidato republicano Frank Merriam. El *Hollywood Reporter* afirma que Hitler había arruinado la industria cinematográfica alemana con las mismas ideas que propone Sinclair y el noticiero

The Inquiring Reporter (creado para la ocasión) se ocupa de difundir noticias falsas sobre su plan de gobierno.[7] De modo que el film mexicano no sólo acabó como un desastre para todos los involucrados, sino que su maldición los perseguirá hasta el final de sus vidas. La carrera política de Sinclair no logrará superar ese traspié y Eisenstein caerá en una profunda depresión de la cual nunca se recuperará del todo. Había llegado a los Estados Unidos poco después del *stock market crash* de 1929 y regresa a la Unión Soviética en el momento en que comienzan las purgas y las persecuciones políticas. Como si quedara atrapado en un limbo, este viaje constituye un punto de inflexión en su vida y en su obra.[8]

7. Sobre la frustrada candidatura de Upton Sinclair, véase Doherty (2002).

Poco después de romper relaciones con Sinclair, se había acordado que Eisenstein podría realizar el montaje en Moscú para luego regresar la copia de trabajo a Los Ángeles donde se haría el corte de negativo y la sincronización. Mientras el cineasta está demorado en Nuevo Laredo, Sinclair envía una copia positiva de todo el material a Amkino, en Nueva York; desde allí los baúles deberían despacharse a la URSS bajo la condición de que no se debería tocar nada hasta llegar a destino. Pero el escritor sospecha que, durante sus últimos días en Manhattan, Eisenstein ha estado viendo algunos rollos del material filmado y que ha estado mostrando los copiones a algunos espectadores influyentes en procura de apoyo. Entonces, ordena a su abogado que recupere las latas y se las envíen de vuelta a California.

8. Eisenstein se refiere a las circunstancias de este desenlace. Véase Eisenstein (1988). Sobre ese particular momento en la trayectoria del cineasta y las consecuencias en su obra posterior, véase Goodwin (2001), en especial el capítulo "Dislocations: Projects, 1929-32".

En su autobiografía, Mary Craig Sinclair sostiene que, como el cineasta desobedeció y se rehusó a cumplir con lo pactado, merecía una reprimenda: "Así fue como Eisenstein perdió su oportunidad" (1999, p. 333). Upton Sinclair manda un telegrama al cineasta en el que mantiene su promesa de remitir el material para ser editado en Moscú. Pero ese envío nunca llegará. Años más tarde, el escritor dirá que nunca había pensado devolver la película al cineasta y que "habría preferido enviársela al mismísimo diablo" (Seton, 1960, p. 516). En la Unión Soviética, Eisenstein aguarda el envío. Al principio, con esperanza; pero, a medida que transcurren los meses, es ganado por el desánimo. Como si fuera un recordatorio cruel o irónico, conservará el telegrama de Sinclair pinchado en la pared de su escritorio por el resto de su vida.

Ciertamente, el rodaje de *¡Que viva México!* señala una inflexión entre las películas que Eisenstein había realizado en los años 20 y las del segundo período, cuando regresa a la Unión Soviética. Pero no es que hay una ruptura entre ambos momentos; lo que sucede es que, luego del aprendizaje en Latinoamérica, ese campo de experimentación, que fue desde siempre la obra de Eisenstein, ha encontrado nuevas vías para desarrollarse. Si el montaje de atracciones pudo reconvertirse como cine intelectual, ahora ese cine intelectual puede definirse como un pen-

samiento asociativo: la poética del realizador no funciona por reemplazo y sustitución sino por ciclos que mutan de manera aluvional. Siempre en la misma dirección, pero reformulando sus términos. La lógica eisensteiniana es un continuo que se desarrolla en permanente expansión; avanza profundizando y perfeccionando una misma idea, siempre la misma, es decir, siempre cambiante.

Figura 1 – Sergej M. Eisenstein (esquerda) Upton Sinclair (direita)

REFERENCIAS

ANISIMOV, Ivan. "The Films of Eisenstein". *Literature of the World Revolution. Central Organ of the International Union of Revolutionary Writers*, n. 3, 1931. p. 101-114.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. "Eisenstein's Film on Mexico". *Experimental Cinema*, 4, 1932, p. 5-6.

ARTAUD, Antonin. *México* y *Viaje al país de los tarahumaras* [1936]. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1984.

AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

CARPENTIER, Alejo. "Con el creador del *Potemkine*". *La vida literaria*, 19, abril 1930, p. 4.

DOHERTY, Thomas. "An American Tragedy. The shotgun wedding of Moscow and Hollywood". *History Today*, v. 52, n. 5, mayo 2002, p. 31-37.

EISENSTEIN, Sergei. *Yo. Memorias inmorales I*. México D.F.: Siglo XXI, 1988.

EISENSTEIN, Sergei. "Dickens, Griffith y el cine en la actualidad" [1944]. En *La forma del cine*. México D.F.: Siglo XXI, 1986, p. 181-234.

EISENSTEIN, Sergei. "El Greco" [1947]. En *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor, 1982, p. 155-208.

EISENSTEIN, Sergei. "Notes for a Film of *Capital*" [1927-1928], *October*, v. 2, verano 1976, p. 3-26.

EISENSTEIN, Sergei. "Le mal voltairien" [1945], *Cahiers du cinéma*, n. 226-227, enero-febrero 1971, p. 46-56.

GEDULD, Harry; GOTTESMAN, Ronald (eds.). *The Making and Unmaking of Que viva Mexico!* Bloomington: Indiana University Press, 1970.

GOODWIN, James. "Eisenstein: Lessons with Hollywood". En Al LaValley y Barry P. Scherr (eds.), *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2001, p. 91-108.

LINDGREN, Ernest. "Introduction to *Que viva Mexico!*" En Sergei Eisenstein, *Que viva Mexico!* Londres: Vision Press, 1951, p. 5-25.

MONTAGU, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood*. Nueva York: International Publishers, 1967.

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía VI. Sur y Cía*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1984.

SETON, Marie. *Sergei M. Eisenstein*. Nueva York: Grove Press, 1960.

SHKLOVSKI, Viktor. "La poesía y la prosa en el cine". En *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama, 1971, 83-87.

SINCLAIR, Mary Craig. *Southern Belle* [1957]. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

SINCLAIR, Upton. *The Autobiography of Upton Sinclair*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1962.

VASSILIEVA, Julia. "Eisenstein / Vygotsky / Luria's Project: Cinematic Thinking and the Integrative Science of Mind and Brain", *Screening the Past*, n. 38, diciembre 2013, p. 1-16.

VIERTEL, Salka. *The Kindness of Strangers* [1969]. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1969.

WAGNER, Rob Leicester. *Hollywood Bohemia: The Roots of Progressive Politics in Rob Wagner's Script*. Santa Maria: Janaway Publishing, 2016.

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.

EDITORAS RESPONSÁVEIS

Marina Cavalcanti Tedesco

Renata Masini Hein

ASSISTENTE EDITORIAL

Felipe Davson Pereira da Silva

Marcel Gonnet Wainmayer

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 09/11/2025

Aprovado em 03/02/2026

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.

MEDO E DELÍRIO NA REALIDADE:

CONVERGÊNCIAS ENTRE O CINEMA DE MICHAEL MOORE E O JORNALISMO GONZO

FEAR AND LOATHING IN REALITY: CONVERGENCES BETWEEN THE FILMS OF MICHAEL MOORE AND GONZO JOURNALISM

RENATO GUIMARÃES FURTADO[1]

1. Doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: renatogfurtado.34@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3656-9832

RESUMO O presente artigo objetiva analisar as convergências entre a estética e o estilo do Jornalismo Gonzo criado por Hunter S. Thompson e a filmografia de Michael Moore a partir do estudo de caso do filme Sicko – SOS Saúde, de 2007. Através de revisão bibliográfica e análise do longa supracitado, demonstraremos como as estratégias estilísticas e narrativas empregadas por Moore são convergentes com pilares do Jornalismo Gonzo: imersão participativa, recusa à neutralidade e instrumentalização da ficção enquanto crítica política. Conclui-se que, ao aproximar-se de Thompson, Moore não só complexifica as fronteiras (teoricamente) existentes entre documentário, jornalismo e ficção, como também amplifica a capacidade de uso combinado da subjetividade, da participação, da performance, da ficção e do humor no documentário como ferramentas críticas aos poderes hegemônicos.

PALAVRAS-CHAVE Michael Moore; documentário político; Jornalismo Gonzo; ficção; realidade.

ABSTRACT This article aims to analyze the convergences between the aesthetic and stylistic features of Gonzo Journalism — as pioneered by Hunter S. Thompson—and Michael Moore's filmography, using his 2007 documentary Sicko as a case study. Through bibliographic review and film analysis, we demonstrate how Moore's stylistic and narrative strategies align with the core principles of Gonzo Journalism: participatory immersion, rejection of neutrality, and the use of fiction as a political critique. We conclude that, by echoing Thompson's approach, Moore not only complicates the (theoretical) boundaries between documentary, journalism, and fiction but also amplifies the critical potential of combining subjectivity, participation, performance, fiction, and humor in documentary filmmaking as tools for challenging hegemonic power structures.

KEYWORDS Michael Moore; political documentary; Gonzo Journalism; fiction; reality.

INTRODUÇÃO

Criado e desenvolvido por Hunter S. Thompson entre as décadas de 1960 e 1970, o Jornalismo Gonzo rompeu radicalmente com os paradigmas tradicionais do jornalismo, produzindo reportagens marcadas por uma abordagem subjetiva, imersiva e performática. Ocupando o lugar de personagem de suas matérias, Thompson desafiou as convenções ao explorar os tênues limites entre realidade e ficção, empregando a sátira e o humor, por vezes vulgar, para desconstruir o ideal de objetividade jornalística e engendrar suas críticas aos poderes estabelecidos.

Em nossa perspectiva, síntese semelhante poderia ser utilizada para descrever o cinema do documentarista estadunidense Michael Moore; assim, este artigo analisa as intersecções entre o Jornalismo Gonzo e a obra de Moore tomando como estudo de caso o filme *Sicko – SoS Saúde* (2007). Em um primeiro momento, empreendemos uma revisão de literatura acerca do estilo jornalístico desempenhado por Hunter S. Thompson para, em seguida, examinar como os recursos estilísticos e narrativos empregados por Moore o aproximam do Jornalismo Gonzo — especialmente no que diz respeito à imersão participativa, à desconstrução da neutralidade e ao uso da ficção como mecanismo de amplificação da verdade.

Visamos, destarte, contribuir para a discussão sobre as fronteiras entre jornalismo, documentário e ficção, destacando o potencial político dessas formas narrativas na luta contra os discursos hegemônicos. É importante investigar a profícua relação existente entre o Jornalismo Gonzo e o cinema documental de cineastas como Michael Moore porque a convergência entre os dois universos — o jornalístico e o cinematográfico — evidencia uma tendência mais ampla de contestação aos modelos hegemônicos de representação da realidade, nos quais a subjetividade e a intervenção criativa são ferramentas fundamentais para a crítica social e aos poderes hegemônicos.

REFERENCIAL TEÓRICO

No início da década de 1970, Hunter S. Thompson refinou o estilo pelo qual viria a ser mundialmente reconhecido: o Jornalismo Gonzo. Após sua experiência com outras formas jornalísticas na década anterior, atuando inclusive como correspondente internacional na América Latina e no Brasil, Thompson rompe com os moldes e os padrões da profissão ao aperfeiçoar seu estilo na reportagem “O Kentucky Derby é decadente e depravado”. No

texto, em vez de cobrir a competição de turfe que intitula a matéria, o jornalista apresenta uma feroz caricatura do público presente, narrando os eventos a partir de uma postura que recusa a mera observação objetiva em prol de uma integração ativa na cobertura, tornando-se um personagem de sua própria narrativa (Ritter, 2018; 2019).

O Jornalismo Gonzo pode ser considerado como uma vertente radical do Novo Jornalismo em que o repórter parte da subjetividade de sua experiência, da irreverência e de um tom excêntrico para questionar e desarticular a pretensa neutralidade do jornalismo tradicional. Na vertente jornalística inaugurada por Thompson, a verdade não emerge do relato puro dos fatos em si — um objetivo dos modos hegemônicos do jornalismo —, mas sim do choque entre os eventos relatados e a imersão do repórter nos acontecimentos, narrados com base em sua experiência pessoal. No enquadramento Gonzo, ocorre uma fusão entre jornalismo e literatura que mescla humor, sátira, crítica política e o uso da *parresía* — a fala franca, em espaço público, através da qual o jornalista político e literário desafia os poderes estabelecidos, mesmo sob risco pessoal, de modo a denunciar injustiças e mazelas sociais (Ritter, 2018).

O Jornalismo Gonzo se tornaria ainda mais notório com a publicação de "Medo e Delírio em Las Vegas", em que Thompson apresenta sua cobertura da corrida de veículos off-road Mint 400, ocorrida anualmente no deserto de Nevada. No livro, o autor é representado por um alter-ego, Raoul Duke, um repórter que age como se fosse um detetive particular. Personagem principal da obra, o excêntrico jornalista baseado em Thompson admite que precisa se manter focado na cobertura da corrida apesar de não saber ao certo que história deveria cobrir exatamente. Assim, Duke decide descobrir a matéria por si mesmo em um estilo que combinava a mentalidade do *do it yourself*, o ideal do Sonho Americano e o consumo de drogas: para o personagem, esse é o puro Jornalismo Gonzo (Thompson, 1971). Em publicações como "Medo e Delírio em Las Vegas", Thompson consolida a interação direta e imersiva do repórter e a provocação de seus entrevistados como métodos de apuração, combinando promiscuamente realidade e ficção em um jornalismo em primeira pessoa que desmonta os dogmas hegemônicos da prática jornalística (Bezerra, 2010).

Ao criar, em "Medo e Delírio em Las Vegas", um personagem pautado pelo Sonho Americano, Thompson analisa precisamente os anseios e a desilusão da geração pós-hippie em detrimento da cobertura jornalística da corrida Mint 400. Mergulhando nas digressões e em detalhes paralelos, menores quando comparados ao que deveria ser seu objetivo principal enquanto repórter, as ações de Raoul Duke materializam as principais características do bom jornalista gonzo: o talento de reportagem; a percepção de um fotógrafo; e a coragem de um ator, vivendo e

reportando a ação ao mesmo tempo, enquanto os eventos se desenrolam. Ou, mais profundamente, o Jornalismo Gonzo deve ser conduzido por repórteres que mais se assemelham a um cineasta que escreve, filma e estrela sua própria produção uma vez que é só participando ativamente da cena que se torna possível captar o real — independentemente da estrutura ficcional imposta sobre o relato (Bezerra, 2010). Logo, enquanto derivação radical do Novo Jornalismo, o Jornalismo Gonzo transforma a apuração jornalística em uma experiência pessoal e participativa que transforma a própria narrativa.

O jornalista gonzo, portanto, ocupa sempre uma zona limítrofe, à medida que sua experiência, informada e modulada pela realidade, termina por alterá-la, em um processo recursivo de osmose. A proximidade entre o repórter gonzo e seu objeto é tamanha que os dois se mesclam e se confundem no processo da cobertura jornalística, no qual a ficção supera qualquer forma de narrativa jornalística — uma ideia defendida por Thompson a partir de uma citação de William Faulkner. Não necessariamente porque a ficção é mais precisa, mas sim porque permite transcender a factualidade e a pretensão da objetividade, de forma que a veracidade e a verossimilhança dos relatos, no Jornalismo Gonzo, surgiriam precisamente a partir da intensidade com que os eventos são vivenciados e narrados por seu autor. Não há uma hierarquia entre detalhes concretos e fabulações justamente porque sua mescla fornece um outro nível de informação ao leitor da matéria, potencializada por seu caráter experiencial e confessional (Czarnobai, 2003; Bezerra, 2010).

Para Thompson, mergulhar nos fatos, em um método de apuração totalmente imersivo e participativo, significava, por vezes, até mesmo xingar os entrevistados. A intenção não era ofender, mas disparar reações autênticas. Com isto, Thompson apostava em um processo por meio do qual poderia estabelecer uma maior ligação com seu leitor, derrubando a figura do jornalista do pedestal do observador supostamente neutro, como prega o jornalismo tradicional. No Jornalismo Gonzo, as reportagens desembocam, portanto, em um paradoxo jornalístico, no qual quanto mais subjetivo e envolvido o narrador é em suas matérias, mais autêntica se torna a informação. Estes procedimentos de Thompson não visam somente efeitos estéticos, mas também, e principalmente, políticos, dado o caráter parresiástico da conduta Gonzo (Bezerra, 2010; Ritter, 2018).

Ou seja, no jornalismo praticado por Thompson, o uso do humor, da subjetividade, da excentricidade e da irreverência compartilham espaço com os objetivos políticos da prática, à medida que o Jornalismo Gonzo tenciona dizer a verdade sem recorrer à lisonja ou à retórica. Na aplicação de seu método — que não necessariamente pode ser sintetizado em uma espécie de cartilha, vale salientar —, Thompson não oculta suas visões e seus posiciona-

mentos políticos já que estes, sendo parte do jornalista, influenciam a conduta imersiva e participativa no Jornalismo Gonzo. Trata-se de desafiar os poderes hegemônicos e estabelecidos, lutar contra as injustiças e as mazelas da sociedade, por meio de um jornalismo de combate e oposição que não se furta de lançar mão da criação ficcional e do simbolismo para agir politicamente em relação aos fatos reportados (Czarnobai, 2003; Ritter, 2018; 2019).

Uma interessante aproximação entre o Jornalismo Gonzo e o cinema documental foi salientada por Julio Bezerra (2010), em artigo no qual o autor compara o cinema verdade de Jean Rouch com o método Gonzo de Thompson. Ainda que existam divergências entre os objetivos perseguidos pelo realizador francês e pelo jornalista estadunidense, inclusive dada a própria natureza de suas formas de expressão, o que os une é o fato de que ambos inauguram novas possibilidades de confronto com o real — seja o real dos depoimentos e das histórias relatadas, seja aquele que emerge de histórias reinventadas ou (re)encenadas. Tanto Rouch quanto Thompson questionam, às suas maneiras, o conceito de objetividade, defendendo abordar a realidade por meio da imersão e da participação nos eventos narrados, nos quais a vivência e a ideologia pessoais permitem explorar a interpretação e a fabulação como meios de apreender o real.

É interessante perceber, neste sentido, como Rouch, responsável por documentários como *Eu, um Negro* e (1958) e *Crônica de um Verão* (1961), denominava seus filmes como pura ficção. Em suas obras, os personagens reais interpretam a si mesmos, participando de simulações e reencenações de fatos de suas vidas. Logo, assim como no Jornalismo Gonzo, está em jogo um princípio de construção ficcional que é a pedra fundamental do objetivo que Rouch e Thompson compartilham: revelar uma realidade que seria inacessível a não ser pela via da ficção. Assim, em síntese, "Thompson e Rouch entendem que documentários e reportagens são ficções; ficções no sentido original de *fictio* — de que são 'algo construído', não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento" (Bezerra, 2010, p. 149, grifos do autor).

METODOLOGIA

Por intermédio da análise de *Sicko*, isto é, de um exame dos modos como Moore emprega recursos audiovisuais formais e simbólicos para construir sua narrativa na fronteira entre o documentário e a ficção, este artigo demonstrará em que medida o cinema do realizador em questão se aproxima do Jornalismo Gonzo. Para isto, investire-

mos na comparação estilística e temática entre as abordagens de Thompson e Moore e investigaremos o longa a partir da literatura sobre cinema documentário e jornalismo, considerando que, conforme salientado por Bezerra (2018), as duas esferas são historicamente permeáveis entre si. Tanto jornalismo, quanto cinema documentário são moldados por rotinas produtivas, disputas políticas, transformações sociais, interesses comerciais e escolhas estéticas e metodológicas — aspectos estes que se imbricam ao longo do tempo (Bezerra, 2018).

Optamos por trabalhar com *Sicko* porque esta é uma película que recebe menor atenção no cerne da filmografia de Moore, em comparação, por exemplo, com *Fahrenheit 9/11*, sua obra mais conhecida e premiada — vencedora da Palma de Ouro no Festival de Cannes. Em levantamento realizado no Portal de Periódicos da CAPES utilizando como palavras-chave o nome do diretor e os títulos dos filmes, encontram-se 60 artigos que tratam de *Fahrenheit 9/11* em comparação com apenas 38 centrados em *Sicko*. Apostamos, assim, na expansão do conhecimento sobre a obra de Moore e suas intersecções com a prática jornalística.

Ainda que tanto jornalismo quanto documentário sejam comumente compreendidos como expressões que objetivam representar o real, a materialidade das práticas em ambos os registros aponta para uma direção contrária. Impuros por natureza, jornalismo e documentário não podem ser sintetizados a partir de dicotomias reducionistas que simplesmente opõem ficção e fato e/ou transparência e manipulação. A pluralidade de formas, técnicas e objetivos do jornalismo e do documentário, guardadas as devidas divergências entre os dois domínios, também engendra a convergência entre suas práticas, principalmente em um contexto em que ocorre uma saturação de imagens que propagam representações conflitantes do real (Bezerra, 2010).

Neste sentido, optamos por trabalhar com a radicalidade e a incisividade do Jornalismo Gonzo, pois esta permitirá perceber exatamente o modo como a prática jornalística e a criação do cinema de Michael Moore se aproximam nas formas através das quais pulverizam os binarismos que restringem a compreensão sobre os fenômenos do jornalismo e do documentário na contemporaneidade — bem como sobre a própria realidade em si. Nossa intenção é observar e analisar as convergências estilísticas entre Moore e Thompson, considerando de que forma a imersão irreverente na realidade, movimento compartilhado por ambos, é trabalhada em suas obras. Não se trata, portanto, de equiparar formatos, mas sim explorar métodos compartilhados — como a imersão, a performance e a ironia — em contextos distintos pelo jornalismo e pelo documentário, seguindo indicações de autores como Julio Bezerra (2010) e Bill Nichols (2005).

Por fim, por questões de foco e escopo, salientamos que não nos concentraremos em outros tópicos referentes às expressões ora investigadas como, por exemplo, a recepção crítica das produções de Moore e Thompson ou na dimensão ética dos modos como o cineasta e o jornalista abordam eventos, entrevistados e personagens de seus trabalhos.

DOCUMENTÁRIO GONZO

Amado por uns e odiado por outros, Michael Moore é um cineasta que forjou um estilo cinematográfico ímpar. Fundindo militância política e o uso da ironia, do humor e da comicidade, o realizador estadunidense se tornou um porta-voz de um discurso político alternativo ao hegemônico. Assim o define Pablo Piedras (2011), pesquisador que compreende Moore como um narrador que coleta testemunhos e produz interações sociais a serviço de um discurso preestabelecido. Tendo estreado no cinema com *Roger & Eu* (1989), Moore vem construindo desde então uma filmografia demarcada pela crítica ao sistema econômico e sociopolítico dos Estados Unidos.

Sicko – SoS Saúde é exemplar de sua estética. Nesta película, Moore destrincha e desvenda as problemáticas e deficiências do sistema de saúde estadunidense, investigando os esquemas através dos quais a indústria dos planos de saúde nos Estados Unidos negam assistência básica aos seus clientes. Para reforçar a crítica empreendida, Moore compara criticamente o sistema estadunidense com os da França, do Canadá, do Reino Unido e de Cuba, engendrando uma narrativa que, desde o princípio, evidencia sua postura frontalmente contrária à estrutura de poder governamental — representada, sobretudo, pela figura do então presidente George W. Bush — e corporativa nos EUA. De fato, como ressaltam Garcia et al. (2015), este posicionamento é praticado deste o título do filme, que remete à palavra inglesa "Sick" — "doente", em português —, aludindo depreciativamente à atenção dispensada à saúde da população pelo Estado e pelas empresas privadas.

O filme começa apresentando casos de pessoas que tiveram seus cuidados negados pelos planos de saúde. Logo, a *voz off* de Moore entra em cena para informar aos espectadores que, de acordo com as estatísticas colhidas pela produção do filme (em números de 2007), mais de cinquenta milhões de pessoas em todos os Estados Unidos não possuem cobertura alguma de plano de saúde; já as pessoas que têm o plano, porém, não estão em situação melhor. Na perspectiva de Garcia *et al*. (2015), *Sicko* é uma denúncia dos modos como o sistema de saú-

de estadunidense, ao privilegiar as seguradoras e as indústrias de medicamento em detrimento do cuidado com a população em si, promove a mercantilização da vida em prol da ampliação dos lucros. Este processo se deve aos modos como o imaginário social estadunidense, desde a Guerra Fria, foi constituído para associar sistemas públicos ao comunismo.

Para desvelar as raízes desta mercantilização da vida, Moore recupera imagens de arquivo para apresentar o desenrolar do debate público sobre o sistema universal de saúde nos Estados Unidos. Por meio de discursos de Richard Nixon e Ronald Reagan, o cineasta revela como o tema foi amplamente tratado com hostilidade pela esfera governamental; ao mesmo tempo, Moore também justapõe opiniões emitidas por políticas e jornalistas na televisão estadunidense. Montando uma polifonia de vozes ao som de uma orquestra que intensifica a tensão, o realizador compõe um conjunto de discursos que associam a saúde universal à ideia de medicina socialista. Mais do que isso, seria um experimento socialista implantado nos Estados Unidos.

O recrudescimento destes discursos se dá em resposta ao posicionamento adotado por Hillary Clinton, então primeira-dama do país, governado em meados dos anos 1990 pelo democrata Bill Clinton. Moore representa a política como uma espécie de heroína, recuperando falas em que Clinton defendia abertamente a implantação de um sistema único de saúde. No entanto, dada a reação contrária ao seu posicionamento, a primeira-dama foi forçada a suavizar seu discurso e, eventualmente, a abandonar a ideia da universalização da saúde pública nos EUA. Para acentuar a mudança, Moore, que antes empregava temas musicais compatíveis com a imagem de heroísmo de Clinton, substitui a trilha por músicas infantilizadas e lúdicas, que acompanham imagens de arquivo da primeira-dama brincando com crianças, dançando em comemorações públicas e dividindo palanques com mascotes do seriado “Vila Sésamo”.

Nisto, a partir de Nichols (2005), podemos compreender como o uso de materiais gravados é um componente importante de documentários que tanto intentam representar questões e injustiças sociais quanto apresentar o encontro direto do cineasta com o mundo histórico ao seu redor. No caso mais específico de Moore, conforme demonstram Garcia e colegas (2015), o resgate e a montagem de materiais prévios aos eventos gravados pelo cineasta reforçam a perspectiva do diretor. A ironia com que Moore reconstrói a nova imagem de Clinton após a derrocada do projeto do sistema universal de saúde aponta para o fato de que a própria conformação cultural dos EUA, “marcada pelo individualismo, pela meritocracia, pela competitividade e pela crença na liberdade de escolha dos indivíduos” prejudicou a estruturação do sistema público de saúde (Garcia et al., 2015, p. 3).

No entanto, *Sicko* não se limita aos números, à coleta objetiva dos testemunhos e dos fatos ou ao uso das imagens de arquivo. Em primeiro lugar, os depoimentos veiculados e eventos retratados no princípio da película são sonoramente acompanhados por músicas instrumentais divertidas e infantis, que conferem um tom feroz e sarcástico ao modo através do qual Moore aborda a problemática. Em seguida, para reforçar sua crítica à ineficiência do sistema de saúde estadunidense, alicerçado pelos modos como a estrutura privilegia a iniciativa privada, o cineasta entra em cena como personagem de sua trama. Moore se torna protagonista e fio condutor do filme, iniciando uma jornada que o levará por países desenvolvidos da Europa — França e Reino Unido —, além do Canadá, para contrastar o serviço de saúde dos EUA com os dos locais visitados. Na França, por exemplo, Moore apresenta um sistema de saúde onde as taxas hospitalares são gratuitas e que possui programas de auxílio médico 24 horas de atendimento em domicílio. A cada descoberta, transparece no rosto de Moore o espanto, a incredulidade e o deslumbre que só o estereótipo do estadunidense pode demonstrar perante esses "absurdos impalpáveis".

Evidencia-se, então, a existência de uma estrutura narrativa empregada por Moore em suas obras. Como definido por Nichols (2022), o cineasta é um mestre na construção de tensão e de revelações surpreendentes a partir do direcionamento das expectativas de seus espectadores, à medida que organiza, paulatinamente, o desenrolar dos eventos e das cenas. O cineasta aborda seus problemas e objetos de análise por uma via oblíqua, descrevendo uma situação para, na sequência, reverter o que estava posto e desvelar quais são as até então antecipadas, mas ainda ocultas, contradições sob a superfície relativamente estável dos fatos. Suas justaposições e montagens nos confundem propositalmente, investindo na ironia para fundamentar sua retórica e seus argumentos (Nichols, 2022).

Tais recursos integram um todo que pode ser considerado como a voz de Moore; ainda que seus filmes enfatizem a voz *off*, aqui tratamos de uma construção audiovisual integral que faz emergir a perspectiva do realizador por meio de seu arsenal de técnicas. Moore, neste sentido, fala, discursa e argumenta não apenas com a própria voz, mas também atendo-se à forma de seu filme, construindo uma comunicação mais direta com o espectador e, simultaneamente, distante do tom de autoridade encontrado em documentários mais tradicionais. Essa postura confere à filmografia de Moore um tom contestador, que subverte comentários oniscientes e o ideal de subjetividade. A autoria expressa pela voz, não reduzida apenas à voz propriamente dita, opera como uma ferramenta para transmitir uma leitura crítica da realidade do mundo histórico, à medida que o realizador assume sua parcialidade para persuadir o espectador (Nichols, 2010).

Sugerimos, diante do exposto, que os procedimentos supracitados aproximam Moore da estética Gonzo, sobretudo na recusa explícita da neutralidade como princípio narrativo, visto que os comentários sonoros empregados não só reconstroem o histórico dos debates expostos: eles os reinterpretam. Por isso, Moore excede o relato rumo à performance, atendo-se tanto a sua voz *off* e a seus comentários irônicos quanto à ridicularização de atores políticos e aos modos como posicionamentos favoráveis ao público são diluídos diante dos interesses privados. Ao tensionar os resquícios da crença documental na objetividade, Moore estrutura uma leitura de mundo inequívoca. Nisto, não se trata de realizar um juízo de valor sobre as posições políticas do cineasta, mas sim de demonstrar como sua montagem recusa a transparência para operar como dispositivo de intervenção crítica. Assim como Thompson saturava sua escrita, Moore manipula recursos audiovisuais para denunciar a artificialidade dos discursos oficiais e suas agendas ocultas.

Em toda a filmografia de Moore, portanto, elementos visuais e sonoros são ferramentas fundamentais para embaralhar fronteiras entre relato factual e intervenção performática. O cineasta, tal qual Thompson, não busca uma verdade que existiria previamente e seria transparentemente captada pelo registro documental. Ao revés, a verdade nos filmes de Moore emerge da construção retórica que manipula imagens, ritmos, trilhas e contrastes para produzir efeitos de sentido que desestabilizam a objetividade. A ironia com que o diretor monta discursos oficiais ao som de músicas lúdicas ou recupera imagens de arquivo para reforçar o tom caricatural de seus personagens — como os políticos estadunidenses que enxergam traços de comunismo em qualquer política pública — cria, então, um regime de verossimilhança. Isto é próximo dos procedimentos Gonzo no sentido de que tanto Moore, quanto Thompson não ocultam a mediação — o filme e o texto que seriam meros veículos do real —, mas enfatizam-no. Dito de outro modo, os cortes abruptos, as colagens de materiais heterogêneos e a escolha de trilhas que reinterpretam as cenas em Moore compõem uma (re)elaboração crítica da realidade.

Não por acaso, consequentemente, as cenas acima também concentram alguns dos principais elementos constitutivos do estilo cinematográfico de Michael Moore, ou seja, o conjunto de texturas que um cineasta imprime a partir de um contexto e circunstâncias históricas específicos e que, portanto, se apresenta como "a própria carne da obra" (Bordwell, 2013, p. 22). Desde *Roger & Eu*, Moore vem aprimorando seu compêndio de técnicas, incluindo o uso de *voz off* em primeira pessoa; sua participação direta e imersiva nas entrevistas e nos fatos registrados; e a formulação de uma montagem de choque entre imagens e sons provenientes de diversas fontes, articulada de modo a persuadir, conscientizar e convencer o espectador da tese endossada pelo cineasta. Moore organiza o material profílmico de maneira a corresponder à sua visada política, estruturando lúdica, dinâmica e espetacu-

larmente sua narrativa. O cinema de Moore, portanto, adota várias características do documentário expositivo tradicional, mas as ressignifica de forma a potencializar o caráter de entretenimento e espetacularização — algo que suscita críticas éticas e estéticas aos seus filmes (Piedras, 2011).

Em Moore, estamos evidentemente distantes do documentário pautado pelo discurso da sobriedade, aquele que, conforme Brian Winston (2014), tem suas origens no cinema do realizador britânico John Grierson. Este, entre os anos 1920 e 1940, defendeu o distanciamento e a diferenciação dos filmes de ficção e não-ficção através do reforço da associação entre documentário e verdade, filmado em locações reais e com não-atores; é de Grierson, a propósito, a responsabilidade por popularizar o termo "documentário". Ainda que reduzir o cinema documental à captação do real por meio da evidência fotográfica crua nunca tenha sido o principal intento do diretor britânico, a intervenção de Grierson ficou marcada pelo caráter educativo e didático de sua filmografia, resultando em uma consciência geral que correlaciona documentário com a verdade e com o tratamento de problemáticas sociológicas (Winston, 2014).

Ainda hoje, consequentemente, a ideia de documentário é comumente confundida com a forma do documentário clássico do período em que Grierson desenvolveu seus principais trabalhos; filmes que, em teoria, tinham a capacidade de construir saber sobre o mundo do qual faziam parte. Se entendemos o documentário como o tipo de cinema que transmite a autenticidade e registra o real diretamente, então, involuntariamente o apreendemos como um produto neutro e objetivo (Mariano, 2013) — algo que o documentário não é, como o cinema direto dos anos 1950 buscou demonstrar. Trata-se de uma vertente documental que questionava a supremacia da busca pela verdade e pelo real e cuja gênese foi propiciada pelo advento de novos equipamentos de filmagem e de gravação de som, como câmeras de mão e microfones portáteis. Outra influência importante foi o conjunto das vanguardas cinematográficas europeias, como o neorrealismo italiano, que privilegiava a improvisação, a espontaneidade e a filmagem em locações reais (Bezerra, 2008).

Contudo, apesar da facilidade de produção propiciada pelas novas ferramentas e da influência das vanguardas europeias, o cinema direto não existiria sem o Novo Jornalismo. O movimento, surgido na era da contracultura dos anos 1960 e 1970, foi produto das transformações estéticas e políticas do período. Outros fatores também contribuíram para sua emergência, como as rupturas que filósofos pós-estruturalistas empreenderam em relação aos paradigmas cartesianos de verdade, identidade e objetividade. Constituiu-se, assim, um terreno fértil para o surgimento de novas formas narrativas. É deste ambiente de contestação e de experimentação discursiva do qual emer-

gem o Novo Jornalismo e o cinema direto, desafiando — aos seus modos particulares, mas de forma interconectada — os protocolos tradicionais de representação e a crença na transparência do registro factual (Bezerra, 2018).

Assim, para os representantes do cinema direto, seu grande objetivo era se aproximar do que Truman Capote realizou na literatura com *A Sangue Frio* (1966), uma obra de não-ficção que trouxe subjetividade e maior liberdade estilística ao texto jornalístico. No Novo Jornalismo, estruturas narrativas foram tomadas emprestadas da literatura e do romance como uma maneira de dar conta dos conflitos e das micro-ficções cotidianas, configurando uma estratégia narrativa inovadora para o jornalismo da época, preso às regras de redação e à busca pela objetividade. Assim, o cinema direto visa o inusitado, o inesperado e espontâneo, em uma estética que tanto intenta afetar sensorialmente o espectador, quanto informá-lo ao inserir a audiência em uma estrutura dramática reminiscente da literatura. A ficção torna-se, então, mecanismo operacional que capta a atenção do espectador, ao mesmo tempo em que as narrativas abrem espaço para a justaposição de múltiplas perspectivas (Bezerra, 2008; 2018).

Moore, no entanto, é ainda mais direto do que o cinema direto porque mergulha pessoalmente em suas reportagens fílmicas, em um método de imersão radical que modifica o decorrer dos fatos captados no conjunto do material profílmico. Além da participação, Moore também é um performer em sua acepção dicionarizado: agir de uma determinada maneira na execução de uma atividade — de modo a atingir um fim específico, gostaríamos de adicionar. Podemos considerar, então, o cinema de Moore como um exemplo de documentário performático, aquele que, segundo Bill Nichols (2005, p. 173), "mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações dos estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias" associadas ao documentarismo clássico.

É possível identificar esta forma de abordagem na sequência que sucede a turnê europeia de Moore em *Sicko*, onde o realizador lança mão de inúmeros recursos cinematográficos que, combinados, conjuram a peça central do longa. Quando o diretor-protagonista retorna aos Estados Unidos, sentindo-se "indignado", "inquieto" e "revoltado", encontra veteranos de guerra estadunidense que foram feridos física ou psicologicamente em combate. Moore expõe a precariedade com que são tratados aqueles que são considerados heróis nacionais e, em seguida, conversa com as pessoas que trabalharam nos destroços do ataque terrorista do dia 11 de setembro, coletando seus dados. Alguns deles são acometidos por problemas respiratórios seríssimos até os dias de hoje e outros adquiriram graves enfermidades psicológicas que tiveram o tratamento, em sua maioria, negligenciado pelo Estado, visto a condição e a precariedade de um sistema de saúde pautado pelo lucro e pela mercantilização da vida.

Por causa disso, Moore decide fretar alguns barcos e levar esses pacientes para algum lugar onde eles pudessem receber um cuidado médico adequado. Nessa sequência, o cineasta é capturado pelas lentes de sua câmera como o heroico capitão de um navio, um desbravador dos oceanos e monta a cena com uma música de fundo extremamente patriótica para conferir a dose certa de ironia ao que ele está prestes a fazer: levar um grupo de estadunidenses para receber tratamento em Cuba, nação historicamente prejudicada pelos interesses políticos e econômicos dos EUA. Como explicita Márcia Mariano (2013) sobre os modos como Moore se utiliza da ironia, esta é empreendida como modo de expressão que desafia os discursos oficiais; a ironia é uma estratégia discursiva, tanto verbal quanto audiovisual, que desvela o que as versões institucionais mantêm ocultas. Trata-se, no cinema de Moore, de uma estratégia comunicacional potente que amplifica a persuasão da perspectiva do realizador em termos de crítica da política estadunidense, sobretudo quando combinada ao apelo emocional através do qual monta sua narrativa.

Ora, quando Moore realiza a viagem à Cuba, ao som de uma música que exala patriotismo estadunidense, diz uma coisa ao mostrar outra, investindo na ironia para demonstrar como a única forma de cuidar destes estadunidenses combalidos que o realizador leva às telonas seria justamente recorrer a uma nação considerada inimiga dos Estados Unidos. Em Havana, o cineasta procura os hospitais da cidade enquanto é seguido por um séquito de estadunidenses "médios" — com suas peles extremamente vermelhas por causa de queimaduras de sol, seus bonés, suas pochetes e sandálias. O excêntrico grupo descobre que a cada esquina existe uma farmácia e cada bairro possui um hospital de qualidade onde qualquer pessoa pode ser propriamente tratada pagando taxas irrisórias, apenas fornecendo seus nomes e datas de nascimento. Ainda, ao deixarem a ilha com remédios nos braços, o grupo é saudado pelo Corpo de Bombeiros de Havana, que presta uma homenagem aos serviços realizados pelos bombeiros estadunidenses nos dias que se seguiram ao atentado em 2001.

Por outro lado, considerando a centralidade das entrevistas na obra de Moore, percebe-se que outros modos de documentário também estão presentes, como o expositivo e o participativo. Enquanto, a voz *off*, por seu turno, guia o espectador ao longo das complexidades estruturais do sistema de saúde estadunidense — reafirmando o predomínio do modo expositivo, que endossa perspectivas e argumentos específicos, mas de forma subvertida, já que os comentários de Moore enfatizam sua participação direta. É por isto que, sob outro enfoque, as interações do cineasta com os entrevistados e a inegável impressão de sua visada de mundo, *Sicko* também pode ser considerado como um documentário (Nichols, 2010). É possível, ainda, identificar aspectos do modo reflexivo, visto que a presença do diretor em seus filmes, apesar de aparentemente não mediada, é altamente controlada e planejada. A naturalidade da inserção de Moore nos fatos relatados é produto de uma construção consciente, já

que o cineasta é evidentemente acompanhado em suas peregrinações cinematográficas por uma equipe de câmera e som (Benson; Snee, 2015).

Por meio dessa confluência, Moore mobiliza uma performance construída pela ironia, pela falsa ingenuidade e por táticas de guerrilha jornalística que desestabilizam seus interlocutores. Estes recursos produzem momentos de revelação, humor e contraste que dificilmente resultariam do registro convencional dos fatos e de entrevistas conduzidas com distanciamento. Por isto, não se trata necessariamente de indagar se os filmes de Moore transmitem *a* verdade ou não, mas investigar como *uma* verdade é construída e, então, transmitida. Os filmes de Moore são uma espécie de híbridos entre sátira e documentário, intensificando contrastes e empregando sarcasmo e ironia para ir além da simples factualidade. Moore é mentor, participante, acusador e provocador em suas narrativas, convergência esta que confere potência retórica às suas obras (Nichols, 2010; Benson; Snee, 2015; Borda, 2015).

Portanto, a convergência entre a participação e a performance que alicerçam o cinema de Moore, bem como as formas por meio das quais o cineasta aborda os fatos e seus entrevistados, consequentemente, aproximam-no da estilística do Jornalismo Gonzo. Em *Sicko*, os momentos iniciais representam o momento de coleta de dados que se assemelha à técnica de apuração imersiva de Thompson. Em seguida, Moore deixa de ser o narrador-observador e se coloca como narrador personagem/protagonista para conduzir a trama adiante, tal como no Jornalismo Gonzo. O uso da ironia, do sarcasmo e de outras vulgaridades como forma de humor, a obliteração da distinção entre o que é real e o que não é, a predileção pelos temas políticos: estas são características estilísticas e estéticas compartilhadas por Thompson e Moore.

Assim como Thompson criou Raoul Duke em *Medo e Delírio em Las Vegas*, Moore delineia um personagem para si mesmo que protagoniza a reportagem que empreende — frequentemente a partir de situações deliberadamente criadas para expor verdades, em vez de registrar eventos que aconteceriam sem sua intervenção. Levar estadunidenses doentes para Cuba, neste caso, não só denota como a subjetividade é um método de Moore, à medida que o diretor participa do filme como personagem, mas também uma forma direta de provocação. Há, então, uma "osmose" *à la* Gonzo a partir do momento em que Moore tanto altera fatos quanto é alterado por eles, na ridicularização do sistema que investiga.

Por isto, na visada da teórica argentina Ana Amado (2014), Moore responde de maneira perversa à pergunta clássica proposta pelo neorrealista Roberto Rossellini — "como e a partir de que imagens da realidade pode-se

fazer surgir a ponta da verdade?". Pois o cineasta estadunidense não interpela a realidade através de seus silêncios e tempos mortos como faria o italiano, mas sim por intermédio da manipulação direta e ficcional de suas "faces mais evidentes, nítidas e verificáveis". Desse modo, a verdade que Moore

> produz em seus documentários não procura mobiliar as intrigas de uma ficção – ainda que tome emprestado seus recursos –, mas ser um instrumento para desmascarar a ficção que os poderes constroem e dissimulam nas entrelinhas da realidade. Dito de outro modo, seus filmes se oferecem como ferramentas de indagação e captura que devem trazer à luz a verdade (Amado, 2014, p. 346-347).

Ao aplicarmos os preceitos do Gonzo ao cinema de Moore, considerando seus documentários como instrumentos de contestação dos poderes hegemônicos, podemos afirmar que o cineasta segue o projeto político-estético thompsoniano. Em *Sicko*, o uso irônico de uma trilha patriótica durante a cena da ida à Cuba, as exageradas e melodramáticas reações de espanto de Moore em hospitais europeus e a captação dos testemunhos de seus entrevistados são ferramentas mobilizadas para maximizar o impacto emocional da reportagem. Neste sentido, Ana Amado traz à tona a estridência de Moore e seus trejeitos cômicos e bufões como componentes de um cinema complexo que opera como um ponto de encontro entre forças do "bem e do mal" da seguinte maneira:

> Os mais heterogêneos materiais visuais e sonoros são misturados conforme o contraste de elementos, o uso do paradoxo e uma dialética maniqueísta para expor conflitos complexos com a didática despojada de um teorema. Mas reunidos em função de um dispositivo cômico ou dramático, esses elementos múltiplos e desiguais se convertem em matérias vivas que elevam a ficção, já iniciada com o recurso da presença do próprio personagem Michael Moore, que, diante da câmera ou com sua voz em off, desempenha o papel da testemunha privilegiada, investido dos atributos do transgressor ou de espião delegado que dá rosto aos vilões do poder no próprio campo deles, flagrando-os assim com a "guarda baixa" (Amado, 2014, p. 342-343).

Tais procedimentos, é claro, tornaram impossível com que Moore passasse ileso às críticas. No caso mais específico de *Sicko*, o maniqueísmo é notado por Garcia e colegas (2015), que evidenciam o modo como o realizador não aborda nenhum ponto negativo nos sistemas de saúde que visita fora dos Estados Unidos. No Reino Unido, por exemplo, Moore não trata da neoliberalização da saúde promovida desde os anos 1980 a partir do governo de Margaret Thatcher, assim como na França, o cineasta não dá atenção a problemáticas como a dificuldade enfren-

tada pelos franceses em termos de campanhas de prevenção de doenças e coordenação de ações integradas para tratamento de enfermidades. Além disso, exceção feita à Cuba, *Sicko* explora apenas casos provenientes de países economicamente desenvolvidos, no Norte Global, desconsiderando iniciativas outras que poderiam ser retratadas desde o Sul Global (Garcia *et al*., 2015).

Vale salientar também que, no princípio de sua carreira, o cinema de Moore foi avaliado negativamente por uma das mais famosas críticas de cinema estadunidenses, Pauline Kael; à época do lançamento de *Roger & Eu*, a jornalista considerou o longa como uma peça de demagogia gonzo vazia e tendenciosa. Contudo, como salienta Pablo Piedras (2011), Moore defende que o documentário é, antes de mais nada, um filme, especificamente no sentido de que a obra fílmica é uma construção, uma ação política na qual os fins justificam os meios. Márcia Mariano (2013) corrobora esta concepção ao demonstrar como, na visada do cineasta, não se trata de mostrar uma verdade, mas sim de comunicá-la. Sua intenção é estabelecer um vínculo político e emocional com o espectador a partir das formas como organiza as imagens mostradas e as coisas que são ditas — segundo, é claro, sua própria perspectiva de mundo e seu posicionamento ideológico.

Neste estudo, como ressaltado anteriormente, não foi nossa intenção determinar se Michael Moore — ou Hunter S. Thompson — ultrapassa limites éticos e desrespeita e ilude seus personagens em favor de sua narrativa. Essa é uma outra problemática que merece um estudo próprio. Aqui, tratamos de considerar os modos como Moore se aproxima do Jornalismo Gonzo, sobretudo no que se refere à ultrapassagem dos limites teoricamente estabelecidos entre verdade e ficção. Através de sua colocação como personagem na trama e do uso irônico dos materiais audiovisuais, Moore se aproxima da estilística de Gonzo, constituindo um discurso cinematográfico pautado pela *parresía* como ataque ao poder.

Ao fim e ao cabo, Michael Moore não pode ser considerado como um documentarista comum, ou seja, um documentarista marcado e criativamente restringido pelo discurso da sobriedade e da objetividade denunciado por Brian Winston (2014). Moore, como buscamos demonstrar, é uma espécie de agitador Gonzo das telonas; uma espécie de herdeiro da vertente jornalística praticada por Thompson. Ao mesclar realidade, performance e sátira política em *Sicko*, o diretor não apenas denuncia o funcionamento do sistema de saúde estadunidense — ele o critica firmemente através de seu humor ácido, manipulação calculada dos fatos e uma imersão pessoal e radical nos acontecimentos que desafia qualquer noção de objetividade documental e/ou jornalística.

CONCLUSÃO

É sintomático que o cartaz de *Where To Invade Next*, filme de Moore lançado em 2015, venda o filme como uma comédia. Como demonstramos no decorrer deste artigo, a cinematografia do realizador estadunidense é toda orientada ao questionamento da noção de que documentários são reproduções fiéis da realidade. Para isto, revisitamos o estilo e os objetivos políticos do Jornalismo Gonzo lançado por Hunter S. Thompson, de modo a compreender as convergências existentes entre a obra de Moore e os escritos do jornalista responsável por *Medo e Delírio em Las Vegas* e outras reportagens igualmente demarcadas pelo humor, pela sátira e pela imersão radical do repórter nos eventos narrados. Em seguida, aplicamos as bases do Jornalismo Gonzo à análise de *Sicko* para apreender de que modos Moore realiza uma ponte, não necessariamente consciente, entre suas produções e as matérias assinadas por Thompson — uma ponte, não necessariamente intencional, entre formatos contestadores de documentário e de jornalismo que aproveitam os modos como ambos os gêneros são plurais em suas capacidades de representar a realidade e questionar os poderes estabelecidos.

É importante aproximar o cinema de Moore ao Jornalismo Gonzo porque o estudo da sétima arte depende, em termos estilísticos, não só da compreensão dos modos como um dado realizador mobiliza recursos audiovisuais, formais e simbólicos. Depende também, conforme David Bordwell (2013), de um entendimento acerca das maneiras como o estilo molda os filmes, o público, a crítica e a própria indústria cinematográfica. Ainda, ao identificar como o método jornalístico extremamente subjetivo de Thompson integra o âmbito do cinema através de realizadores como Michael Moore, este artigo buscou expandir o conhecimento sobre a relação entre a ideia de verdade e o ato de documentar/registrar a realidade. Afinal, ao unir jornalismo e cinema, continuamos seguindo Bordwell (2013), que nos demonstra que o cinema não é feito só de si mesmo, só de suas texturas e sintagmas; é feito também de outras práticas sociais.

A expansão da abordagem subjetiva e performativa da realidade na dimensão do documentário cinematográfico, um movimento heterogêneo do qual Moore emerge como um de seus principais representantes, corresponde a uma tendência mais ampla de contestação do discurso da sobriedade. Brian Winston (2014), ao abordar a maldição do jornalístico e como o padrão da estética jornalística tornou-se o padrão fílmico documental, indica um contraponto importante analisando a utilização das técnicas de performance (como a atuação e a reconstituição) nos documentários contemporâneos:

> [n]o entanto, após quarenta anos de domínio do cinema direto, os documentaristas estão começando a resistir a essa camisa de força. Tal resistência muito frequentemente envolve a recuperação ou a descoberta das velhas tradições do documentário. Essas abordagens do cinema não direto enfatizam a diferença entre o documentário e outras formas de não ficção ou relato, exatamente devido à disposição do documentário em reconstruir eventos anteriormente testemunhados (isto é, eventos que foram previamente testemunhados, mas não filmados), para permitir a poesia, o engajamento político, a expressão pessoal – para permitir toda uma série de coisas que o documentário jornalístico descartou ou ativamente ignorou (2014, p. 28).

Nossa intenção, em síntese, não foi afirmar o cinema de Michael Moore como uma versão cinematográfica do Jornalismo Gonzo, mas demonstrar como o estilo praticado pelo realizador possui convergências com os procedimentos jornalísticos de Thompson. Em *Sicko* e nas demais obras de Moore, assim como nas reportagens de Thompson, os fatos são apenas o ponto de partida para uma narrativa política em que a perspectiva de seu enunciador é fundamental para a modulação do relato. Thompson e Moore, neste aspecto, compartilham a rejeição à neutralidade; a fusão entre vida e obra; e, sobretudo, a hibridização entre realidade e ficção como ferramenta para denunciar e confrontar os poderes hegemônicos.

Pois em Moore, a perspectiva de Raoul Duke, *alter ego* de Thompson, ganha materialidade cinematográfica, provando que a realidade é, ao fim e ao cabo, insana (Thompson, 1971).

REFERÊNCIAS

AMADO, Ana. "Michael Moore e uma narrativa do mal". In. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENSON, Thomas W.; SNEE, Brian J. "Michael Moore and the Rhetoric of Documentary: Art, Argument, Affect". In. BENSON, Thomas W.; SNEE, Brian J. (eds.). *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2015, p. 1-24.

BEZERRA, Julio. *Documentário e Jornalismo: Propostas para uma Cartografia Plural*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, UFRJ, 2008.

BEZERRA, Julio. "Pura ficção? O cinema de Jean Rouch e o jornalismo de Hunter Thompson". *Galáxia*, v. 19, p. 138-150, 2010.

BEZERRA, Julio. "O elefante na sala: duas ou três coisas sobre o documentário e o jornalismo". In. KURTZ, Adriana; VARGAS, Heidy (orgs.). *Jornalismo e documentário: Diálogos possíveis*. Curitiba: Appris, 2018, p. 17-34.

BORDA, Jennifer L. "Laughing through Our Tears: Rhetorical Tensions in Roger & Me". In. BENSON, Thomas W.; SNEE, Brian J. (eds.). *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2015. p. 25-53.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CZARNOBAI, A. F. P. *Gonzo: O filho bastardo no Novo Jornalismo*. Trabalho de Conclusão da Graduação em Jornalismo, UFRGS, 2003.

GARCIA, Marcelo Pereira; BARDANACHVILI, Eliane; SILVA, Leticia Tereza Barbosa da; RIBEIRO, Lucas Sisinno; MELO E COSTA, Stéphanie Lyanie de. "SiCKO – SOS Saúde e a mercantilização da vida". *RECIIS*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, 2015, p. 1-5.

MARIANO, Márcia Corrêa de Oliveira. "Projetando reflexões sobre a re(a)presentação da realidade em Fahrenheit 9/11, de Michael Moore". *Travessias Interativas*, Ribeirão Preto, n. 6, v. 3, 2013, p. 30-42.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 2010.

NICHOLS, Bill. "In the beginning". *Studies in Documentary Film*, v. 16, n. 1, 2022, p. 83-96.

PIEDRAS, Pablo. "Alan Berliner, Ross McElwee, Michael Moore y Lourdes Portillo: El documental subjetivo, una vertiente contemporánea y productiva". *Enfoco*, San Antonio de los Baños, n. 35, 2011, p. 50-67.

RITTER, Eduardo. "Jornalismo Gonzo e parresía na política: O texto literário de Hunter Thompson como oposição a Richard Nixon". *E-Com*, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, 2018, p. 5-25.

RITTER, Eduardo. "Jornalismo gonzo incubado no Brasil: Hunter S Thompson experimentando o estilo como correspondente internacional nos anos 1960". *Tríade*, Sorocaba, v. 7, n. 15, 2019, p. 1-17.

THOMPSON, H. S. *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*. New York: Random House, 1971.

WINSTON, Brian. "A maldição do que é "jornalístico" na era digital". In. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 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

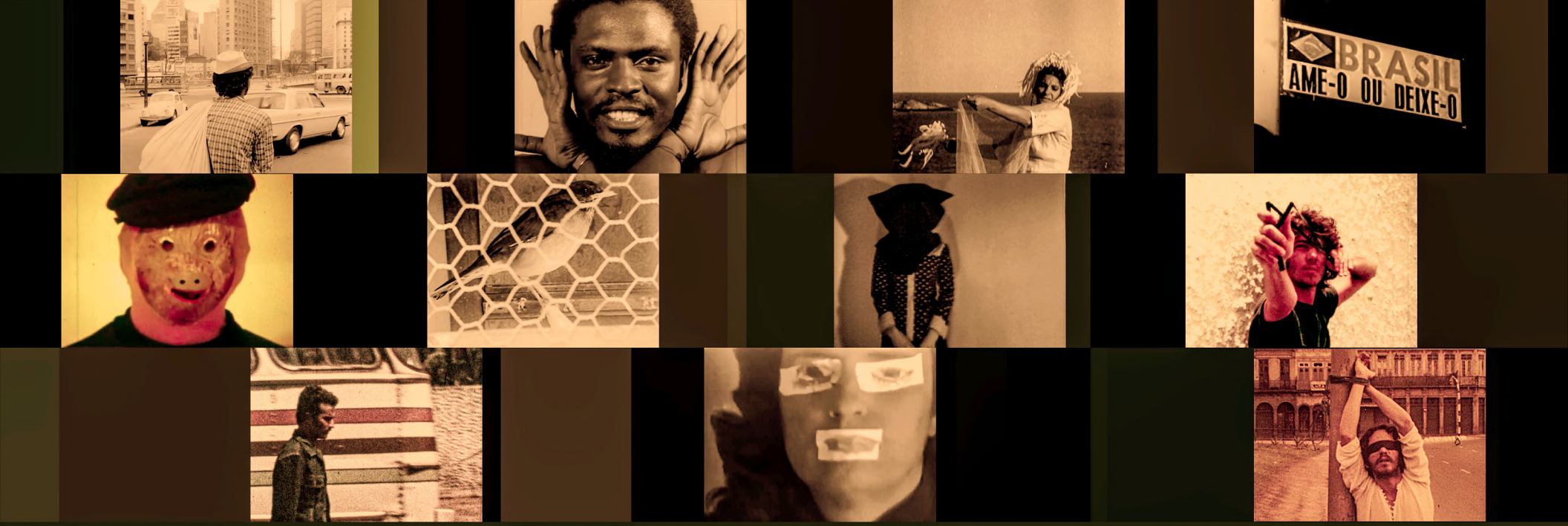
Renata Masini Hein

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.



ENCICLOPÉDIA CINEMAS EM CONFRONTO —

CURTAS E MÉDIAS-METRAGENS EM RESPOSTA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA | PARTE 3: 1973-1976

ENCYCLOPEDIA CINEMAS IN CONFRONTATION: SHORT AND MEDIUM-LENGTH FILMS IN RESPONSE TO THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP (PART 3: 1973-1976)

ORGANIZAÇÃO E SELEÇÃO

REINALDO CARDENUTO | UFF

PATRÍCIA MACHADO | PUC-Rio

CINTYA FERREIRA | UFF

RESUM0 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 terceira parte de sua enciclopédia, dedicada a obras realizadas no período de 1973 a 1976.

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 third part of its encyclopedia, dedicated to films made between 1973 and 1976.

KEYWORDS Cinema and History; Brazilian military dictatorship; encyclopedia of films; History of Brazilian cinema; short and medium-length films.

Dando continuidade às pesquisas iniciadas em 2024, os coordenadores do projeto *Cinemas em confronto* dedicaram-se, nos últimos meses, ao mapeamento de curtas e médias-metragens realizados entre 1973 e 1976 e que se posicionaram em evidente oposição à ditadura militar que então ocupava o poder no Brasil. A despeito do regime autoritário vigente, em meados da década de 1970, em meio ao crescente acesso às tecnologias de filmagem, a cinematografia de curta e média-metragem seguiu materializando-se como um espaço fundamental para a resistência política e a sobrevivência das inquietações poéticas. Neste lugar, enquanto ato criativo menos institucionalizado, surgiram obras de vigor estético que escancararam as contradições do país e tensionaram as estruturas autoritárias que (de)formavam a existência nacional. Entre denúncias contra as ilusões desenvolvimentistas e as violências praticadas por agentes da ditadura, entre a luta por emancipação feminina e o repúdio ao preconceito racial, os filmes ousaram fazer da experimentação formal um meio de enfrentar as falácias do "milagre econômico" e de convocar desejos por um futuro mais digno para a sociedade brasileira.

Dos filmes realizados entre 1973 e 1976, os coordenadores do projeto escolheram onze para compor a terceira parte da *Enciclopédia Cinemas em confronto: curtas e médias-metragens em resposta à ditadura militar brasileira*. Seguindo os caminhos editoriais previamente estabelecidos, cujo eixo estruturante é privilegiar obras que propuseram tensões mais assertivas em relação ao regime no poder, foram selecionados filmes capazes de evidenciar as dimensões heterogêneas dos curtas e médias-metragens produzidos no Brasil do período. Mesmo diante da impossibilidade de acesso a vários filmes produzidos naqueles anos, cujas cópias encontram-se atualmente desaparecidas, a curadoria procurou agrupar títulos capazes não apenas de manifestar a pluralidade das formas estéticas e dos temas históricos, mas também de evidenciar a crescente presença de mulheres realizadoras no campo cinematográfico entre os anos de 1973 e 1976. Na medida do possível, a curadoria também prosseguiu 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 onze verbetes que compõem a terceira parte da *Enciclopédia Cinemas em confronto: curtas e médias-metragens em resposta à ditadura militar brasileira*. Junto aos textos anteriormente publicados nas últimas edições da revista *A Barca*, o projeto alcança neste momento um total de 32 verbetes, seguindo adiante com a escrita de uma história não canônica do cinema brasileiro. Aos autores dos textos e aos editores de *A Barca*, agradecemos publicamente pela parceria em curso.

Desejamos a todos uma excelente leitura![1]

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 E-26/200.149/2023.

SUMÁRIO DOS VERBETES

Alma no olho (Zózimo Bulbul, 1973) 200

Cintya Ferreira

Você também pode dar um presunto legal (Sergio Muniz, 1973) 203

Naara Fontinele

Explendor do martírio (Sérgio Péo, 1974) 206

Mayra Jucá

Inês (Norma Bengell e Delphine Seyrig, 1974) 209

Patrícia Machado, Thais Blank

Insolência (Mariza Leão, 1974) 212

Camila Lamha

Isso é que é (Geneton Moraes Neto e Amin Stepple Hiluey, 1974) 215

Paulo C. Cunha Filho

Marginália (Nelson Nunes, 1974) 218

Alex Damasceno

Zézero (Ozualdo Candeias, 1974) 221

Laura Cánepa

A rebelião dos animais (Nelson Leirner, 1975) 224

Rosane Kaminski

Preparação I e II (Letícia Parente, 1975-1976) 227

Patrícia Mourão de Andrade

Foi assim (Adilson Ruiz, 1976) 230

Cláudia Mesquita

ALMA NO OLHO (Zózimo Bulbul, 1973)

Cintya Ferreira[2]

Zózimo Bulbul se consolidou com uma figura de extrema importância na cinematografia brasileira, em especial no que concerne ao cinema negro. O início da sua filmografia ocorre por meio do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), com uma pequena participação no curta-metragem *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman, 1962), que narra a união de trabalhadores para impedir uma explosão que causaria a destruição de uma favela situada nos arredores da pedreira.

Cerca de uma década depois, o ator conquista seu primeiro protagonismo com o longa-metragem *Compasso de espera* (Antunes Filho, 1973). No filme, acompanha-se Jorge, publicitário e poeta interpretado por Bulbul, navegar desorientado pelo mundo que o cerca. A dicotomia que atravessa o personagem aparece ao longo de toda a narrativa, seja na condição de homem negro em espaços majoritariamente brancos, no triângulo amoroso marcado por fortes tensões ou na ambígua inserção do intelectual na indústria cultural. O longa segue na esteira de outras obras que abordaram o intelectual em crise após o golpe civil-militar de 1964, com a novidade de tornar esse personagem um homem racializado. Apesar da complexidade dos temas e da representação dos personagens, o roteiro termina por hierarquizar as lutas, colocando a questão de classe como mais importante do que os embates raciais.

É com os negativos que sobraram de *Compasso de espera* que Bulbul realiza sua primeira obra como diretor: o curta-metragem *Alma no olho* (1973), uma épica experimental da diáspora negra na qual o cineasta performa todos os personagens e tipos em cena. Para além da utilização da mesma película, o longa de Antunes torna-se fundamental pelas motivações que impulsionam a realização do curta. Em entrevista à TV Brasil, Bulbul aponta duas mobilizações centrais para a criação de *Alma no olho*: a leitura de *Alma no exílio*, de Eldridge Cleaver, e a ideia de uma continuação de *Compasso de espera* (Bulbul, 2011).

Essa chave de continuidade é especialmente importante porque, embora o longa termine de forma ambígua, há nele uma afirmação da luta de classes como

2. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), no qual anteriormente realizou a dissertação de mestrado *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

hierarquicamente superior às discussões sobre racismo, algo que será subvertido no curta-metragem. Em *Alma no olho*, os gestos são reinventados para construir não apenas uma perspectiva do negro visto por si mesmo, mas também uma aposta na raça como ponto primordial para pensar as possibilidades de transformação social no Brasil.

A relação com o livro de Eldridge Cleaver — publicado originalmente como *Soul on ice* e traduzido no Brasil como *Alma no exílio* — aparece já no próprio título do curta-metragem. A expressão "on ice", presente no título original, carrega a ideia de algo colocado "em espera", "em suspensão". Cleaver relaciona essa condição a uma espécie de adormecimento emocional e existencial produzido pela violência racial e pelo desenraizamento da experiência negra. A tradução brasileira mantém uma ideia de distanciamento, uma condição permanente de não pertencimento.

Ao transformar o título em *Alma no olho*, Zózimo Bulbul altera radicalmente essa lógica: a alma deixa de estar em suspensão ou exílio e passa a ocupar o campo do olhar. Em vez de uma subjetividade paralisada, o filme propõe uma alma que encara, confronta e reage. O deslocamento de "ice" para "olho" marca justamente a passagem da espera para a ação, da letargia para a presença, o que corrobora a leitura de *Alma no olho* como uma espécie de resposta a *Compasso de espera*: se, no longa, o personagem Jorge permanece em suspensão, fragmentado e incapaz de romper com as estruturas que o cercam, no curta, Bulbul transforma a espera em confronto, fazendo da imagem e do olhar instrumentos de retomada de si.

Filmado inteiramente em estúdio, *Alma no olho* constrói sua *mise-en-scène* a partir de um fundo infinito branco que cerca o corpo de Zózimo Bulbul durante toda a narrativa. O curta se inicia com planos próximos e fragmentados do corpo do ator (olhos, boca, mãos, ombros) que, ao mesmo tempo que singularizam e humanizam sua presença, fazem desse corpo um espaço de inscrição de uma coletividade negra. Após a sequência de escravidão performada no filme, os tipos representados por Bulbul passam a vestir apenas roupas brancas, marcando a materialização da cor como um estado pós-colonial que não se restringe ao território brasileiro. Bulbul propõe um espaço de solidariedade transnacional entre sujeitos negros a partir da escolha de John Coltrane como trilha sonora, definidora do ritmo e da estética do curta-metragem.

Ao articular e aproximar a situação dos negros brasileiros com o movimento dos direitos civis estadunidense, Bulbul estabelece uma crítica direta ao mito da democracia racial. Ainda que houvesse no Brasil a tentativa de negar a existência do racismo em nome de uma unidade nacional, as dinâmicas raciais atravessavam as práticas de opressão ditatorial, sintetizadas tragicamente na suposta fala do delegado Luiz Alberto Abdala a Robson Silveira da Luz: "negro tem que ir pro pau" (Faviere, 1978).[3] O curta-metragem se firma

3. No final de abril de 1978, o jovem negro Robson Silveira da Luz, de apenas 21 anos, é levado para a delegacia após ser acusado de roubar frutas. Ele é torturado e vem a falecer no dia 04 de maio do mesmo ano. Segundo o jornalista Claudio Faviere, Robson relatou aos outros homens presos que o delegado Luiz Alberto Abdala teria proferido a frase: "negro tem que ir pro pau". A reconstituição que o jornalista faz, desde a acusação do roubo até os últimos momentos de vida de Robson, é reveladora da brutalidade de tratamento e de tortura a que o jovem foi submetido (Faviere, 1978).

tanto como enunciado da negritude quanto como afirmação da permanência da subjugação racial.

Na sequência final, Bulbul, vestido inteiramente de branco, percebe as correntes brancas presas aos pulsos, despe-se das roupas e retorna simbolicamente a signos de uma ancestralidade africana. Ao caminhar em direção à câmera e romper as correntes, seu corpo negro ocupa integralmente o quadro. *Alma no olho* constrói uma espécie de teleologia negra ao elaborar uma visão histórica da experiência negra, revelar as estruturas que a aprisionam e afirmar, por meio da imagem, a possibilidade de transformação. Esta que parte da metamorfose do enquadramento em negrura.

REFERÊNCIAS

BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida ao programa 3 a 1 da TV Brasil. 2011. (19 min.). Disponível em: https://x.gd/JxA8Q.

FAVIERE, Claudio. "Negro tem que ir pro pau". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 mai. 1978.

VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL

(Sergio Muniz, 1973)

Naara Fontinele[4]

Entre 1970 e 1973, Sérgio Muniz tomou para si a tarefa de descrever, por meio do cinema, aspectos fundantes da repressão política no exato momento em que ela acontecia. *Você também pode dar um presunto legal* (1973) deve sua importância à profundidade e inventividade com as quais historiciza a relação das operações criminosas dos esquadrões da morte de São Paulo e Rio de Janeiro com as práticas de repressão em curso. Em pleno Brasil do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em meio à censura e à pena de morte para crimes políticos, a denúncia às raízes do aparato repressivo elabora-se a partir do entrelaçamento complexo entre materiais visuais e sonoros diretamente relacionados, ou não, às ações criminosas difundidas pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury — chefe do Departamento de Ordem Política e Social (DOPs) de São Paulo e 7º homem na cadeia de comando dos órgãos governamentais envolvidos no desaparecimento, na tortura e na morte de pessoas. No filme, a figura do delegado Fleury é proteiforme: ele aparece em fotografias, recortes de entrevistas, em um arquivo televisivo inédito e em cenas nas quais o ator Lafayette Galvão interpreta para a câmera depoimentos do torturador.[5]

Presunto legal experimenta procedimentos expressivos comuns em documentários políticos dos anos 1960 e 1970: o reemprego e o tratamento da informação jornalística como fonte primária de indagação; a encenação de depoimentos autênticos; a incorporação de fragmentos teatrais e musicais; o uso de texto e recortes de jornal como imagem; a polifonia; e o comentário argumentativo do cineasta em voz *off*. Importa destacar, em meio aos diversos elementos que costuram o discurso fílmico, o uso de cenas de duas peças teatrais que recentemente haviam estado em cartaz em São Paulo: *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, parábola da ascensão de Adolf Hitler ambientada no submundo dos gângsteres de Chicago; e *O interrogatório*, de Peter Weiss, escrita a partir de excertos do processo verbal do tribunal de Frankfurt, onde 22 responsáveis pelo campo de extermínio de Auschwitz foram julgados.[6] Os fragmentos das peças, filmados por Muniz e sua equipe, operam

4. Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, em cotutela com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisadora vinculada ao grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, da UFMG, e ao Laboratoire International de Recherches en Arts (LIRA), da Sorbonne Nouvelle. E-mail: fontinelenaara@gmail.com

5. Parte das análises presentes neste verbete foi anteriormente publicada no artigo "Ontem, hoje e sempre. As potências políticas e pedagógicas de *Você também pode dar um presunto legal* (1970-1973)".

6. Com direção de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri no elenco, *A resistível ascensão de Arturo Ui* foi apresentada pelo grupo Teatro de Arena entre 1969 e 1970. *O interrogatório* foi dirigida por Celso Nunes para o Teatro São Pedro em meados de novembro 1970.

como indícios dos acontecimentos da violência brasileira. A essas imagens, somam-se planos tomados nas ruas de São Paulo, inúmeros recortes de jornal e materiais publicitários diversos que surgem no filme como elementos precisos e reveladores de um certo "espírito do tempo". Numa sequência que dialoga com o espectador de modo mais didático, o cineasta/montador/narrador apresenta um retrospecto da realidade política, ideológica, econômica, cultural do Brasil em meados dos anos 1970: da ascensão das lutas operárias e estudantis em 1968 às condições de uma "pretensa sociedade de consumo num país subdesenvolvido", passando pela ideologia conservadora e pelas exaltações nacionalistas diante da vitória do Brasil na Copa do Mundo de Futebol de 1970.

Em *Presunto legal*, deslocar as manchetes e materiais publicitários, retomar e revirar os enunciados visuais e verbais são gestos que integram uma tentativa de atacar cinematograficamente tanto as omissões quanto o processo de banalização da violência sustentados pelos meios de comunicação e por parte da sociedade civil. Tais soluções formais demandam constante atenção do espectador: é preciso ler muito, pensar rápido, articular as imagens e enunciados daqui e de acolá, enfrentar a descontinuidade e a incompletude. Expondo com rigor os materiais reunidos, a narração ensaística de Muniz surge como recurso complementar às operações de montagem lacunares do filme. As associações afiadas entre as imagens e os sons, a tenacidade dos procedimentos de construção de significados e o tratamento polifônico dos diversos elementos que compõem o campo sonoro revelam a inventividade formal de um montador-cineasta inflexível às categorizações cinematográficas de gênero e de métodos. Desde o curta de colagem *Roda & outras histórias* (1965), passando pelos trabalhos realizados no âmbito da Caravana Farkas, até o heteróclito *Presunto legal*, é possível encontrar os traços da sua concepção da montagem como um exercício de liberdade formal.

Um filme com grande liberdade de criação, pois "não estava preso a nenhum compromisso de orçamento, tempo, produtor" (Muniz, 2017), *Presunto Legal* foi concebido secretamente entre São Paulo (filmagem e revelação), Paris (montagem), Roma (mixagem sonora) e Havana (finalização). Escondido durante trinta anos, o filme foi exibido pela primeira vez no Brasil em 2003 e sua versão digitalizada, recuperada de uma cópia VHS, entrou em circulação em 2006. "[A] autocensura permitiu uma autopreservação" (Muniz, 2005), constata o diretor. Por receio de se tornarem, ele mesmo e seus colaboradores, vítimas da violenta repressão da época, o cineasta tomou a decisão de só divulgá-lo quando o tempo já havia transformado sua denúncia em elaboração histórica. O documentário *Presunto legal* se coloca em nosso tempo como uma das mais incisivas iniciativas fílmicas brasileiras dedicada a apontar crimes da ditadura militar e permanece, por conseguinte, atravessado pela atualidade nacional. Seu epílogo, tal como faz Brecht no fim de

Arturo Ui, alerta os espectadores de diferentes épocas: "o ventre que gerou Fleury e o governo nacional militarista é o mesmo e ainda está fecundo".

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Mateus, FONTINELE, Naara. "Conversa entre Sergio Muniz, Rogério Corrêa, Jean-Claude Bernardet, Mateus Araújo et Naara Fontinele." In. HILÁRIO, Bruno [et al.] (orgs.). 19º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017, p. 348-354.

FONTINELE, Naara. "Ontem, hoje e sempre. As potências políticas e pedagógicas de *Você também pode dar um presunto legal* (1970-1973)". In. FREIRE, Marcius; SCANSANI, Andréa (orgs.). *Por um cinema de cordel: um livro de Sergio Muniz*. São Paulo: Alameda, 2024, p. 221-247.

MUNIZ, Sergio. "Censura, auto-censura, auto-preservação – 1964-1985". In. SIMIS, Anita (org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. Araraquara (SP): Cultura Acadêmica Editora, Unesp, 2005, p. 79-83.

EXPLENDOR DO MARTÍRIO (Sérgio Péo, 1974)

Mayra Jucá[7]

Explendor do martírio (1974) é o segundo filme de Sérgio Péo, um dos dois sobreviventes da sua fase superoitista, junto com *Pira* (1972). O curta apresenta uma série de intervenções urbanas, marca dos filmes do diretor, especialmente os realizados em super-8, com personagens interagindo com o espaço público e transeuntes. De difícil enquadramento estilístico, o filme traz imagens desconcertantes pelo risco que os realizadores assumem na medida em que vão radicalizando o improviso e o descontrole. A dimensão subversiva está na disposição dos corpos — de quem filma e de quem é filmado — que performatizam, em cena, uma ocupação desobediente do espaço urbano.

O título do curta, grafado propositalmente com "x", surge associado a um recorte de jornal sobre o Monumento aos 18 do Forte.[8] A imagem da estátua do tenente Siqueira Campos ferido estabelece, de imediato, a temática do martírio que conduz o filme. O título *Explendor do martírio* aparece escrito à mão, entre aspas, ao lado do herói militar em postura de dor e movimento de queda.

No filme, diversas pessoas tocam a cidade do Rio de Janeiro com seus corpos. Na primeira cena, um artista de rua, o engolidor de fogo Boca de Anjo, se contorce no chão de uma praça, fazendo malabarismos com as tochas em chamas sobre cacos de vidro espalhados nas pedras portuguesas. Esta é a única situação do filme que parece ter sido captada casualmente. Todas as demais são ações dirigidas para a câmera: uma mulher (Sandra Werneck) joga tarô no asfalto; um homem (Sérgio Péo) se contorce com as mãos amarradas a um poste; outro homem (Eduardo Barreto) salta uma grade na Avenida Chile, caminha descalço sobre a grama de um canteiro e aparece deitado sobre a pista. Essas cenas são captadas em um centro do Rio completamente vazio, um resultado esperado pelo diretor quando agendou as filmagens para horários de jogos do Brasil na Copa do Mundo ocorrida em 1974 na Alemanha.

A sequência mais impactante ocupa cerca de um terço do curta, cuja duração total é de 9 minutos. Ela se inicia com a estátua que estava na fotografia do jornal,

7. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Doutora e mestre em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC/FGV, onde leciona na pós-graduação em Cinema Documentário, e comunicóloga pela ECO/UFRJ. Autora de *O Super-8 no AI-5* (2025, editora Letra Capital). E-mail: mayrajuca@gmail.com

8. Monumento em homenagem aos jovens oficiais que se rebelaram no Forte de Copacabana, em 1922, contra as oligarquias da República Velha. O evento marcou o início do Tenentismo, que teve Antônio de Siqueira Campos entre seus principais líderes.

agora tridimensional e em tamanho natural, embalada, aguardando para ser inaugurada, cercada por uma grade. Aparentemente sozinho em cena, um homem (Aloysio de Jesus Gomes) simula primeiro um ataque com uma pedra imaginária atirada contra a estátua, depois aparece com um pedaço real de madeira nas mãos que joga na direção do monumento. Nesse momento, um segurança aparece e os dois iniciam uma briga, rolando pelo chão. O segurança é lançado contra a estátua, o ator tem seus cabelos compridos puxados com força. Está evidente que não se trata de encenação, mas de um conflito real.

O plano em câmera lenta culmina com a prisão do ator observada pelos poucos passantes, depois de um deles fazer sinal para um camburão da Polícia Militar, que encosta no calçadão. Dois policiais à paisana efetuam a prisão em cena. Ao longo de 20 segundos, o diretor sustenta a câmera na mão enquadrando um deles, que se desloca do lado do preso e caminha em sua direção. Vê-se o homem ganhar nitidez à medida que se aproxima da lente, e a câmera subjetiva, firme, capta a perspectiva de quem, presume-se, será preso em seguida. No decorrer da cena, materializa-se simbolicamente a repressão do Estado que, desde 1964, vinha praticando prisões, torturas, desaparecimentos e execuções de forma institucionalizada e sem respeito aos ritos jurídicos.

A relação entre a tensão política da época e as imagens do filme não é explícita, mas é nítida a expressão de agonia dos personagens, que são vítimas ou perpetradores de atos hostis no/contra o espaço público. Todos estão em situações de tormento, sob risco físico, apreensão, violência ou dor. O martírio reflete o sofrimento compartilhado sob o governo de Ernesto Geisel (recém-empossado, substituindo Emílio Garrastazu Médici) e o legado repressivo do Ato Institucional n. 5 (AI-5).

Explendor do martírio tem a rebeldia da contracultura impressa do título à trilha sonora. Nos anos 1970, durante as exibições do filme, as músicas "Time" e "Money", ambas do Pink Floyd, eram executadas ao vivo com uma fita k7 acionada em sincronia com a projeção. O nome do disco *The Dark Side of the Moon (*1973) é citado em poema escrito à mão e enquadrado no início e no final do curta, com a palavra *moon* (lua) substituída por *road* (estrada). Músicas do álbum, que se tornou um hino da ruptura comportamental da geração de 1970, são trilha de outros filmes realizados por Sérgio Péo no período.

A ausência de fio narrativo em *Explendor do Martírio* é suprida por uma cartografia de poder indicada nas locações: a Catedral de São Sebastião, o edifício-sede da Petrobrás na Avenida Chile e o monumento militar em Copacabana. Os personagens são quase sempre enquadrados sozinhos, e os planos abertos ampliam a dimensão dos lugares, tornando-os imponentes em boa parte das tomadas. O duplo sentido da palavra "tomada" contribui para uma reflexão sobre a motivação política do superotismo urbano: tomada de imagem, num ato

fílmico de registro para o futuro, e tomada de posição no espaço público, num ato simbólico de disputa da cidade, no presente.

A subversão está antes no gesto cinematográfico do que no seu resultado e, antes ainda, na forma de apropriação da câmera super-8, destinada originalmente a registrar momentos de lazer em família e usada como artefato expressivo por uma parcela da juventude que buscava resistir em meio ao clima de sufocamento.

REFERÊNCIAS

JUCÁ, Mayra. *O super-8 no AI-5: memórias de cinema e juventude na década de 1970.* Rio de Janeiro: Letra Capital, 2025.

MACHADO Jr., Rubens. *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro.* Catálogo de mostra. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MELO, Gabriela Caldas Gouveia de. *Experiências do circuito superoitista no Rio de Janeiro — anos 1970-1980.* Dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual, UFF, 2021.

INÊS (Norma Bengell e Delphine Seyrig, 1974)

Patrícia Machado[9]

Thais Blank[10]

Inês é um curta-metragem em vídeo realizado em 1974 em Paris, no âmbito do coletivo feminista *Les Insoumises* e assinado pela atriz francesa Delphine Seyrig. Produzido para exigir a libertação da militante política Inês Etienne Romeu e denunciar os crimes da ditadura militar no Brasil, o curta foi exibido em 1975 no Congresso Internacional de Mulheres de Frankfurt. *Inês* integra o acervo do *Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir*, em Paris, onde permaneceu desconhecido para a historiografia do cinema brasileiro por décadas. Sua redescoberta resulta de uma investigação que começou a ser desenvolvida no contexto do projeto "Entre o político e o íntimo: o cinema doméstico sob a ditadura militar brasileira", coordenado por Patrícia Machado e Thais Blank desde 2016, e que tem como um dos seus objetos de pesquisa o arquivo pessoal da atriz e realizadora Norma Bengell, depositado na Cinemateca Brasileira. Foi o percurso de pesquisa que permitiu a reconstituição da autoria e do sentido político do filme.

O mergulho no arquivo de Norma Bengell revelou anotações manuscritas e documentos datilografados nos quais a atriz descreve o seu interesse pela história de Inês Etienne. Nesses documentos, assim como em sua autobiografia publicada, Norma atribui a si mesma a idealização do curta-metragem Inês e a concepção da cena central de tortura e estupro: "Idealizei, paguei e fiz os cenários do filme: cadeiras de choque elétrico, pau de arara, etc. Fiz uma história humana, nada panfletária (...) denunciando o estupro" (Bengell, 2014, p. 186).

Inês Etienne Romeu foi a única sobrevivente conhecida do centro clandestino de prisão e tortura denominado *Casa da Morte*, em Petrópolis. Capturada em maio de 1971 por agentes comandados pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, foi submetida a noventa e seis dias de torturas físicas e psicológicas, incluindo choques elétricos, espancamentos e violências sexuais. Após sobreviver, entregou à Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) um relato detalhado identificando torturadores e descrevendo os assassinatos cometidos na *Casa da Morte*. Julgada pela Justiça Militar e conde-

9. Pesquisadora e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio (PPGCOM-PUC-Rio). Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado FAPERJ (2022-2025 e 2026-2028). Lidera o Laboratório de Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo (CNPq / FAPERJ / PUC-Rio). E-mail: patriciafurtadomachado@gmail.com

10.Professora e Vice-diretora do FGV - CPDOC. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado FAPERJ (2022-2025 e 2026-2028). Lidera o Laboratório de Estudos da Cultura Visual (CNPq/FAPERJ/CPDOC). E-mail: thais.blank@fgv.br

nada à prisão perpétua, cumpria pena no Instituto Penal Talavera Bruce, no Rio de Janeiro, quando o filme foi realizado em Paris.

Norma Bengell não conhecia Inês pessoalmente. O contato com sua história chegou através de um encontro com a irmã da militante, em Paris. "Me comovi com essa injustiça e degradação e tivemos a ideia de pedir ajuda a Simone de Beauvoir. Simone nos recebeu e disse que não poderia fazer nada diretamente, mas indicou outra mulher fantástica, a grande atriz Delphine Seyrig", relata Norma (2014, p.185). Sensibilizada pela trajetória da presa política e reconhecendo na experiência de Inês uma dimensão que atravessava também sua própria história de violências, Norma mobilizou as redes feministas internacionais para viabilizar a realização do filme. O contexto é o do seu próprio exílio: em 1971, após ser detida e interrogada no Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) por cinco horas sobre a "subversão na classe teatral",[11] Norma partira para a França, onde passou a participar de movimentos feministas.

O coletivo *Les Insoumises* utilizava câmeras de vídeo portáteis para produzir um cinema feminista militante e promover os direitos das mulheres. O curta-metragem *Inês* tem na performance seu dispositivo central: a atriz encena a tortura sofrida por Inês Etienne ao som de "Amada Amante", de Roberto Carlos, música que ela mais gostava e que era obrigada a ouvir durante as sessões de violência às quais foi submetida na *Casa da Morte*. Sobre as imagens, uma voz masculina extracampo repete comandos humilhantes que reconstroem a misoginia dos agentes da repressão: "para assaltar banco não tinha vergonha (...). Não arruma a calcinha não, vai ter que tirar ela também (...). Vira sua cadela (...), vamos que eu quero ver esse corpinho que muito comunista já viu e já comeu (...). Você vai ser obrigada a ter um filho da gente". O filme se dirigia tanto às redes feministas internacionais, mobilizadas para exigir a libertação da presa política, quanto aos agentes da ditadura militar brasileira, confrontados pela encenação explícita de seus próprios métodos.

A redescoberta de *Inês* na historiografia do cinema brasileiro resulta da busca e do cruzamento entre diferentes arquivos, documentos, entrevistas, cartas e relatos deixados por Norma. *O filme* ocupa uma posição singular: é simultaneamente documento histórico da resistência à ditadura brasileira e rastro de uma autoria feminina em processo de reconhecimento nos estudos históricos do campo cinematográfico.

11. Em sua autobiografia, publicada em 2014, Norma narra em detalhes a prisão e o interrogatório no DOI-Codi.

REFERÊNCIAS

BENGELL, Norma. *Norma Bengell*. São Paulo: Versos Editora, 2014.

BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. "Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivo e militância". *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 1, dez. 2023, p. 1-24.

BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. "Musas insubmissas: Estudo de "Inês" (1974), um filme de coletivo sobre uma presa política brasileira". *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23. n. 3, 2020, p. 34-54.

BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. "Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell". *Revista Doc On-line*, n. 35, mar. 2024, p. 94-115.

INSOLÊNCIA (Mariza Leão, 1974)

Camila Lamha[12]

Conhecida como uma das mais influentes produtoras de cinema do Brasil, Mariza Leão começou sua carreira como diretora de curtas-metragens. Seu primeiro filme foi *Insolência* (1974), uma ficção de sete minutos realizada em 16mm quando, aos 22 anos, se formava em Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). A paixão decisiva pelo universo cinematográfico derivou da convivência, nos corredores da universidade, com aquele que viria a ser seu companheiro de vida, Sérgio Rezende, então estudante de Direito.

Mariza se define como uma filha rebelde da classe média. Incomodada com o papel de dona de casa que sua mãe e suas tias desempenhavam na família, em 1974 ela decidiu fazer um filme que confrontasse o modelo de domesticidade imposto às mulheres, pauta cara ao feminismo da segunda onda, que reverberava, nos anos 1960-1970, em várias partes do mundo e germinava, no Brasil, a partir de grupos de discussão de livros basilares escritos por Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Kate Millett. Alguns anos antes, de forma pioneira, a cineasta Helena Solberg já havia se lançado a investigar a socialização feminina em um contexto social privilegiado, o mesmo ao qual ela pertencia, no documentário *A Entrevista* (1966).

Insolência aborda os estados de angústia e isolamento de uma mulher de classe média casada, convocando uma linguagem simbólica que navega entre o sonho e o delírio. O curta começa com um plano do Conjunto Residencial Marquês de São Vicente, projetado na Gávea, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, em 1952, pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy. A construção modernista foi financiada pelo Departamento de Habitação Popular (DHP), da Prefeitura do antigo Distrito Federal, com o objetivo de substituir barracos da região por residências confortáveis para funcionários públicos. Dentro de um dos apartamentos, estão três personagens: a esposa (Yara Amaral), o marido (Ari Koslov) e a burocracia (representada por duas vozes em *off*, uma masculina e outra feminina, uma pilha de papéis e uma máquina de escrever).

12. Mestra pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutoranda pela PUC-Rio em Comunicação. Integrante do Laboratório Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo (PUC-Rio), pesquisa curtas-metragens com viés feminista feitos por diretoras brasileiras durante a ditadura militar. Coordenadora de Aquisição de Conteúdo e Projetos do Canal Brasil. E-mail: camila.m.lamha@gmail.com

O marido e a burocracia se articulam, falam ao telefone, operam em sintonia. Aqui, a *mise-en-scène* é toda construída por elementos que aludem à opressão. Vestido com um terno, ele preenche formulários e performatiza a sua autoridade ao fazer polichinelos e flexões de braço — exercícios elementares da rotina física de treinamento militar — enquanto ela, a burocracia, o legitima, conferindo-lhe vantagens que refletem o poder institucionalizado dos homens sobre as mulheres dentro da célula familiar. Entendemos pelo pacto entre eles que a esposa é considerada pela lei uma "pessoa incapaz", classificação dada, como sentencia a voz feminina da burocracia, a "loucos, surdos mudos e pródigos assim declarados por sentença judicial".

De modo sintomático, a esposa interditada de *Insolência* mobiliza seu corpo entre a fragilidade e a revolta em uma batalha por emancipação. Nesse período da década de 1970, conscientes do fato de que a dominação patriarcal se fortalece no deslizamento da prática privada para a esfera pública, as ativistas feministas adotam como uma de suas principais bandeiras a frase "o pessoal é político". Ao surgir pela primeira vez em cena, a personagem de Yara Amaral sonha, inquieta, com um penhasco onde aparece em um vestido de noiva, possivelmente um dos principais signos do destino doméstico das mulheres. Já desperta, com uma expressão nauseada, ela fuma um cigarro e inicia uma espécie de ritual de libertação do seu desejo, amassando documentos, derramando leite e despedaçando alimentos sobre a roupa guardada do casamento. Seus movimentos de destruição são acompanhados por uma câmera fluida e uma trilha sonora lírica, com uma forte carga emocional, convertendo-se em uma dança que, ao final, deságua em uma imagem de insubmissão.

Em entrevista concedida no ano de 2025, para pesquisas do Laboratório Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo (PUC-Rio), Mariza explica *Insolência* como um filme "não realista", impregnado de uma "utopia". Sua montagem é vertiginosa e reflete um momento de passagem. Sob um regime de exceção política, a ditadura militar, que defendia uma agenda ideológica conservadora e paternalista, emerge uma consciência feminista entre as brasileiras que empurra o país, nos anos 1970, a uma conjuntura de transição em relação aos costumes e aos direitos. Em 1974, ano de produção da obra, as mulheres conquistam legalmente a possibilidade de portarem um cartão de crédito sem a autorização do marido ou de um responsável homem. A Lei do Divórcio é sancionada três anos depois, em 1977, quando o casamento, enfim, deixa de ser considerado indissolúvel no Brasil.

Ainda na década de 1970, Mariza realizou outros quatro curtas-metragens, entre eles o documentário *Palmas para Jesus* (1976), que evidencia o crescimento da religião pentecostal nas classes populares do Rio de Janeiro. Segundo conta na entrevista de 2025, foi em uma das reuniões da Corcina,[13] enquanto "a conversa ia e vinha, as cervejas circulavam, e ninguém

13. Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos que, entre 1978 e 1983, reuniu cineastas independentes com o foco de produzir e distribuir curtas-metragens no circuito comercial.

chegava a nenhum encaminhamento concreto", que ela teve um estalo de que a sua vocação era a produção, atividade a qual passou a se dedicar exclusivamente a partir dos anos 1980.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Constância. "Feminismo: uma história a ser contada". In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *O pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p.25-49.

LEÃO, Mariza. [Entrevista inédita concedida ao] Laboratório Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo (PUC-Rio/FAPERJ), 2025.

ISSO É QUE É (Geneton Moraes Neto e Amin S. Hiluey, 1974)

Paulo C. Cunha Filho[14]

São seis jovens. Três rapazes, três moças. Armados com estilingues, investem contra as multinacionais que usurpam a riqueza do Brasil e protestam contra a falta de liberdade durante a ditadura militar. Como não possuem armas de verdade, tudo o que podem fazer é esticar o elástico, mirar e lançar pedrinhas às placas luminosas das empresas. Em uma ação paralela a tal elogio da ingenuidade, um pintor de paredes apaga com cal branca a data 1822, que havia sido pichada em um muro. No formato 3x4, padrão original da película super-8, ao som de Pink Floyd, Chopin e Caetano Veloso, esse enredo foi filmado em abril de 1974, exatamente no aniversário de dez anos do golpe. Toda a ação decorre em menos de seis minutos, no estilo que marcou todos os trabalhos do grupo "anarquista" do ciclo de super-8 pernambucano, entre 1973 e 1983 (quando foram filmados 250 curtas): filmes rápidos, alegóricos, irônicos.

O curta inicia-se com uma colagem. Sobre uma fotografia colorida de uma multidão que assiste a um show musical não identificado, um recorte de publicidade da Coca-Cola com o slogan: *Isso é que é*. Escrito e dirigido por Geneton Moraes Neto e Amin Stepple Hiluey — mesmo se em muitas resenhas o filme tenha sido atribuído a apenas um deles, provavelmente porque os créditos de abertura não são claros e associam a imagem de Amin à função de "roteirista" e a de Geneton ao trabalho como "câmera". Contudo, eles nunca negaram que era um filme da dupla. Está também nos créditos iniciais a informação de que a "ideia base" do curta é um poema-processo de Ney Leandro de Castro, poeta e publicitário nascido em 1940, em Caicó, no Rio Grande do Norte. Entre os seus poemas há "1822", que apresenta, numa página branca, a data com cada número configurado a partir de uma montagem com as marcas de empresas multinacionais. Como no filme, o poema não verbaliza, mas mostra que a data da independência do Brasil era tão somente, naqueles anos da ditadura, uma moldura ocupada pelas empresas estrangeiras. No poema e no filme, a vontade de assumir o risco possível da incompreensão, ou da incomunicabilidade, e a convicção de que o sentido não é estático, mas resultado de movimento, processo, diversidade de leituras.

14. Pesquisador e professor titular aposentado da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor em Artes pela Universidade de Paris I. É autor de *A Invenção de Tatuagem* (CEPE, 2021) e *Árido Cinema Nordestino* (Vacatussa, 2024), entre outros. E-mail: pauloccunha@gmail.com

Para entender melhor a parceira superoitista entre Amin Stepple e Geneton Moraes Neto, vale contar que, em março de 1974, aos 17 anos, quando entrou pela primeira vez na sala de aula do primeiro período do curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, Geneton já tinha quatro anos de redação — precoce, iniciou a escrever em jornais no suplemento infantil do Diário de Pernambuco. No primeiro dia de aula, conheceu Amin Stepple, que, ainda antes de se aproximar dele, o observava, como recordaria, muitos anos depois: "Impressionava-me que, aos 17, Geneton já era um excelente repórter, profissionalizado, contratado do Diário de Pernambuco. Impressionava-me mais ainda Geneton assinar, aos domingos, uma coluna moderníssima, espaço assegurado e replicante de toda a cena *underground* e de resistência da contracultura pulsante do Recife dos anos 1970" (Farache; Cunha, 2019, p. 91-92). Na época, Amin Stepple Hiluey era representante comercial de produtos farmacêuticos nos consultórios médicos do Recife. Nascido em 1950, em Campina Grande, Paraíba, ainda adolescente tornou-se curador do Cineclube Glauber Rocha e foi produtor de um programa na Rádio Caturité chamado "Sétima Arte". Tinha migrado para o Recife em 1971 e três anos depois encontraria Geneton na Universidade.

Daquela sala de aula, surgiria um bando de amigos e amigas que, nos meses seguintes, passaria a frequentar uma casa ocupada por Wilson Urquiza e Camilo Brollo, no bairro de Casa Caiada, em Olinda. Lá, o grupo se reunia nos fins de semana e alimentava dois gostos comuns: música e cinema. Um dos principais resultados do coletivo de Casa Caiada foi justamente o filme *Isso é que é*, assim descrito por Amin: "É um libelo anti-imperialista, pop, inspirado num poema-processo, bem de vanguarda. Os atores, nossos colegas de sala. O *jingle* da Coca-Cola, lindo, serviu como trilha sonora" (Farache; Cunha, 2019, p. 100). Em comentário publicado no canal de YouTube "Atlântico Sul", no ano de 2014, Geneton relembrou do curta da seguinte maneira:

> Numa época em que a tesoura da censura avançava, até sobre filmes amadores em super-8, o curta pode ser visto como uma tentativa de falar através de metáforas e sugestões. A data: 1974. O ambiente era o que se chama hoje de irrespirável. O Brasil saía do governo Médici para o governo Geisel. A equipe que fez o filme era, na maioria, formada por alunos do primeiro ano do curso de Jornalismo. Não havia, por exemplo, diretórios acadêmicos. Fazer política estudantil era proibido por lei — pelo famoso Decreto 477.[15] Eu tinha 17 anos de idade, ali, em 1974: minha experiência no manejo de uma câmara era próxima de zero. Mas o roteiro, criado por Amin Stepple, uma espécie de guru intelectual do grupo, terminou filmado, pelas ruas do centro do Recife e num muro, no bairro de Casa Caiada, em Olinda. Há coisas que podem parecer ingênuas: o filme mostra jovens tentando atingir, com badoques, símbolos de poderosas multinacio-

15. O Decreto-Lei nº 477 (que durou entre 1969 e 1979) proibia manifestações e atividades consideradas subversivas nas universidades, prevendo a expulsão de estudantes das escolas e demissões sumárias de professores e funcionários.

nais. O imperialismo mostrava suas garras: a data 1822, ano da Independência, some num muro, ao som da "Marcha Fúnebre". A repressão é apenas sugerida, pela imagem do badoque deixado no chão e pelo som das sirenes. E o *jingle* da Coca-Cola dá o toque final de ironia: *Isso é que é*! Tanto tempo depois, não resisto à tentação de dar um viva à ingenuidade — eternamente necessária![16]

A imagem de um estilingue abandonado no chão, ao som de sirenes da polícia, encerra o curta. Fuga? Talvez. O certo é que filmes como *Isso é que é* mantiveram acesa a chama da coragem e o fogo da alegria num momento em que tudo reclamava rendição.

REFERÊNCIAS

CUNHA Filho, Paulo C. (org.) *Expedições à noite morena: em defesa de um cinema vadio [Fazer Super-8 no Brasil dos anos 1970]*. Recife: Contraluz, 2021.

FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo. *Geneton: Viver de ver o verde mar*. Recife: Cepe Editora, 2019.

16. Conforme pode ser conferido no canal do YouTube da Atlântico Sul. Ver: Festival de Cinema Super-8! Em cartaz: "isso é que é". Atlântico Sul, 2015. (5 min.). Disponível em: https://x.gd/SSiE7. Acesso em: maio de 2026.

MARGINÁLIA (Nelson Nunes, 1974)

Alex Damasceno[17]

Marginália (1974) é um curta-metragem representante do Cinema Marginal Piauiense, movimento de cineastas de Teresina dos anos de 1970, inspirados principalmente por Torquato Neto, além de outros pensadores e artistas. É dirigido por Nelson Nunes durante a sua passagem pela cidade de Belém, sendo inteiramente filmado na capital paraense. A obra foi realizada em 1974 como um filme falado, mas nunca chegou a ser finalizada com a sua trilha de áudio original, que não foi preservada. Durante o processo de digitalização e efetiva finalização do filme, realizado pela produtora Cinelimite, entre 2023 e 2025, a sua banda sonora passou a ser composta pela leitura do poema intitulado "Poecine ou Marginália Nº 2", escrito pelo próprio diretor e publicado quatro anos depois das filmagens, quando ele já morava em Salvador (Bahia). Na versão atual, ao longo de seus 15 minutos, o curta combina imagens em super-8 das ruas de Belém, dos seus personagens e de símbolos do período histórico, com a narração do poema, que opera como um comentário sociopolítico. Não há em *Marginália* uma narrativa ou um discurso explicitamente articulado. Em consonância com os princípios do Cinema Marginal, o filme é formado por meio de associações experimentais na montagem, resultado do trabalho de um cineasta-poeta que entende as imagens e as palavras como gestos políticos.

Um dado importante para a compreensão do filme é que os realizadores eram jovens universitários no contexto da ditatura militar. Nelson Nunes tinha apenas 20 anos durante as gravações. Sua passagem por Belém, entre 1972 e 1976, ocorreu para que ele pudesse cursar Direito na Universidade Federal do Pará (UFPA). O fotógrafo do filme, o também piauiense José Alencar, era estudante da UFPA na mesma época, no curso de Medicina. O elenco é formado por alunos de teatro (Nunes, 2026). *Marginália*, nesse sentido, é um marco do cinema universitário paraense e da resistência estudantil à ditadura. Esse posicionamento político é evidenciado logo no início do filme. Após os créditos iniciais, o curta começa com a imagem da bandeira do Brasil. Um soldado, então, caminha em direção à câmera, na indicação de um confronto. Contudo, sua marcha é também ligeiramente caricata e

17. Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES–UFPA) e à Faculdade de Cinema e Audiovisual (Fav–UFPA). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos. E-mail: alexd@ufpa.br

debochada. Os planos seguintes mostram o campus da UFPA, acompanhando o deslocamento dos alunos. Enquanto a montagem estabelece essa oposição militares/estudantes, o trecho narrado do poema critica a desmobilização da comunidade universitária.

A partir dessa oposição, o filme acompanha o soldado e um dos estudantes, ambos perambulando pelo centro da cidade. O soldado, com sua marcha característica, entra e sai da Catedral de Belém, o que estabelece o sentido de pacto entre o militarismo e a religião. O estudante caminha pelo Ver-o-Peso, maior mercado a céu aberto da América Latina, e se mistura aos feirantes e consumidores, o que marca o seu lugar ao lado do povo. Algumas imagens do filme são signos mais explícitos do autoritarismo e da resistência: de um lado, a sequência em que a Declaração de Direitos Humanos é queimada; do outro, o plano do jornal que noticia a greve dos estudantes. Outras sequências têm sentidos indecifráveis, seja pela experimentação formal, seja por danos da película que impedem uma melhor visualização.

Durante a caminhada do estudante no meio da população, alguns planos enfatizam a sua frustração, talvez com a despolitização que ele testemunha. Em uma cena específica, ele tem uma discussão calorosa com uma jovem, presumivelmente outra estudante. Mesmo sem o som do diálogo, é possível entender a cena como uma tentativa de representar as divergentes visões de mundo dentro da comunidade estudantil, principalmente por diferenças de classe social. A cena seguinte à discussão é a única ambientada na periferia de Belém. Todas as outras imagens do filme foram capturadas em bairros elitizados do centro histórico, que carregam a iconografia da cidade: a Catedral, as Docas, o Ver-o-Peso, os casarões coloniais da Cidade Velha e os altos edifícios próximos à Praça da República. Após a discussão, o filme leva o espectador a uma comunidade de palafita, provavelmente a Vila da Barca, erguida às margens da Baía do Guajará. Ao mostrar esse outro lado da cidade, de condições habitacionais precárias e sem saneamento básico, o curta passa a opor a resistência intelectualizada universitária à vida real das comunidades periféricas, oprimidas por problemas de outra ordem. Esse é um dos pontos do filme em que o poema comenta as imagens com mais precisão: “O outro lado da cidade fervilhando / Amassando o diabo em busca do pão / Pelas sarjetas dos becos promíscuos / Misturando-se à urina e bosta do cu dos ricos”.

Em entrevista concedida em 2026 para o canal de YouTube da produtora Cinelimite, Nelson Nunes afirmou que nunca voltou a Belém desde sua mudança para Salvador, em 1976. As imagens do filme seguem sendo a Belém que ele conhece, que existe na sua memória. Porém, ele também diz ter acompanhado as modificações da cidade à distância, como a transformação da região das Docas em polo gastronômico e a multiplicação dos arranha-céus nos bairros centrais da cidade. Se as imagens do filme hoje são um registro histórico de uma cidade que não existe mais, também

são o registro da persistência das desigualdades. A cidade mudou, mas manteve as contradições e os modos de opressão testemunhadas há cinco décadas. *Marginália* é uma construção poética e política sobre a vida no Norte do país durante a ditadura militar, mas que também leva o espectador a refletir sobre o presente da região. É um olhar da juventude universitária sobre a desigualdade e a resistência ao autoritarismo.

REFERÊNCIAS

NUNES, Nelson. [Entrevista cedida a] *Cinelimite*, 2026. Disponível em: https://x.gd/F0tf1. Acesso em: 15 de maio de 2026.

ZÉZERO (Ozualdo Candeias, 1974)

Laura Cánepa[18]

O cineasta paulista Ozualdo Candeias (1922-2007), natural de Cajubi, dedicou à região central da cidade de São Paulo grande parte de sua vida e curiosidade. Observador das transformações geográficas e culturais do Brasil na segunda metade do século XX — especialmente o deslocamento massivo de migrantes pobres de zonas rurais e dos estados do Nordeste para o Sudeste —, lançou à maior metrópole do país sua mirada singular, descrita por Rubens Machado Jr. como uma *geopoética negativa* (2007, p. 125) capaz de interseccionar o arcaico e moderno.

No contexto da obra de Candeias, o média-metragem *Zézero* (1974, 32 min), seu oitavo filme, pode ser descrito como uma colagem de acontecimentos sociais e signos culturais associados à capital paulista nos anos do "milagre econômico", cujos efeitos transformaram para sempre a paisagem demográfica e simbólica do país, e impulsionaram a fase mais produtiva do cinema feito em São Paulo.

Entre as décadas de 1960 e 1980, dezenas de milhões de brasileiros deixaram o campo em direção às cidades, processo que teve nos anos 1970 seu ponto de inflexão histórico: pela primeira vez, a população urbana do país superou numericamente a rural (Martine, 1994, p. 24). Nesse período, o tema do êxodo rural estava presente no cinema paulista de formas variadas, desde os faroestes interioranos, passando pelas comédias caipiras de Mazzaropi, até chegar às pornochanchadas sobre jovens ingênuas recém-chegadas do interior.

Diante desse cenário, *Zézero*, destinado a um circuito de exibição miúra e discutido com grande interesse por críticos como Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet (Uchôa, 2008, p. 106), é, ao mesmo tempo, uma reflexão e um xingamento de Candeias ao país que ele via e ao cinema no qual atuava desde os anos 1960.

O título *Zézero* sintetiza, talvez, uma dimensão alegórica. As primeiras duas sílabas ("ze" e "zeze") são apelidos de José, nome associado à ideia do homem brasileiro, presente do poema de Drummond ("E agora, José?", 1942) à marchinha de carnaval ("Cabeleira do

18. Laura Cánepa é jornalista, docente titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (PPGCOM-UNIP) e Bolsista Produtividade do CNPq (2025-2028). E-mail: laurapoa@hotmail.com

Zezé", 1964), de João Roberto Kelly e Roberto Faissal. Já as duas últimas sílabas, que formam a palavra "zero", apontam para a nulidade e o vazio. Juntas, é possível dizer que as três sílabas (ze-ze-ro) remetem ao anonimato e à insignificância.

A trama do filme é uma fábula triste: um homem (Milton Pereira) deixa a vida pobre do campo atraído pelas promessas de uma fada sorridente (Izabel Antinopolis) que lhe acena com os prazeres da cidade. Na descrição famosa de Paulo Emílio: "No início do filme a garota propaganda é uma sereia irrisória — louquinha enfeitada com fitas de celulóide — cujo canto consiste num arsenal de periódicos: os jornais mais importantes do RJ e SP, as revistas sérias e as outras. A publicidade, os empregos, os crediários e as mulheres nuas" (Plaza, 2016, p. 17).

Ele parte, deixando a família para trás, mas o que encontra é o trabalho miserável na construção civil, a moradia precária, a comida fria e o sexo praticado em terrenos baldios. Sua esperança se concentra nas mensagens que recebe dos meios de comunicação e nas apostas da loteria esportiva (então uma invenção recente, comparável às famigeradas bets). Um dia, o homem tira a sorte grande, e retorna para o interior, cheio de orgulho. O que ele encontra, porém, é sua casa abandonada, pois a esposa e os filhos estão mortos. Diante de sua decepção e da pergunta sobre o que fazer com o prêmio, a fada midiática, agora despida de seus enfeites, grita: "Enfia no cu! Enfia no cu!".

Os signos do progresso foram todos esmiuçados nos minutos anteriores: a mudança do campo para a cidade, o abandono da vida familiar em busca do sucesso financeiro, os programas de alfabetização e o sistema de crediários e carnês que estruturavam a inclusão e o consumo populares, a indústria cultural martelando o futebol e a loteria. Também estão presentes a degradação dos centros urbanos, a alienação do trabalho, a expansão imobiliária sem freios.

Formalmente, Candeias constrói esse universo por meio de uma encenação de crueza moderna, marcada pelo uso expressivo de zooms e pela montagem alucinante de Luiz Elias — mas sob luz natural e com filmagens em locação. O resultado é uma espécie de inventário do Brasil marginalizado dos anos 1970, em que o grotesco, o humor e a violência convivem com a parte varzeana da cidade de São Paulo, num ponto de contato entre o Cinema Marginal e o universo da pornochanchada, como observado por Machado (2007).

Como afirmado há pouco, Zézero pode ser compreendido como a figura do homem comum brasileiro, o "Zé-ninguém" (Teles, 2006, p. 123). Contudo seu nome também soa como "zero a zero", o resultado mais decepcionante de um jogo de futebol. O destino dele, que passa pelas apostas futebolísticas, está cristalizado no insulto final dirigido ao seu prêmio. A frase chula, herdeira da agressividade do Cinema Marginal, explicita o gesto recorrente de Candeias de recusar qualquer forma de reconciliação. Para o dire-

tor, quando se trata do trabalhador brasileiro, rural ou urbano, o progresso não muda o placar.

REFERÊNCIAS

MACHADO JR., Rubens. "Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varzeana de Candeias". *Significação*, São Paulo, n. 28, 2007, p. 111-131.

MARTINE, George. "Texto para discussão n. 329: A redistribuição espacial da população brasileira durante a década de 80". Brasília: IPEA; IBGE, 1994.

PINTO, Pedro Plaza. "Paulo Emilio Salles Gomes assiste a *Zézero* (1974), de Ozualdo Candeias: anotações para estudo de filme". *Rebeca*, v. 3, n. 1, 2016, p. 1-17.

TELES, Ângela Aparecida. *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. Tese de Doutorado em História, PUC-SP, 2006.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Cidade e Deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, USP, 2008.

A REBELIÃO DOS ANIMAIS (Nelson Leirner, 1975)

Rosane Kaminski[19]

Em 17 de março de 1975, os cinéfilos de Curitiba agitavam-se com a estreia do 2º Festival Brasileiro do Filme Super 8, realizado no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra e coordenado pelo cineasta Sylvio Back. Com apoio do Instituto Nacional de Cinema (INC) e do Governo do Estado do Paraná, a mostra competitiva recebeu 88 inscrições de filmes provenientes de várias cidades do Brasil.

Entre os inscritos, estava o artista visual Nelson Leirner, residente em São Paulo, que submeteu ao festival um curta-metragem colorido de 18 minutos intitulado *A rebelião dos animais*, exibido já na noite de estreia. É muito provável que tenha sido a sua primeira exibição pública, visto que o Artigo 8º do Regulamento do 2º Festival aceitava apenas obras realizadas a partir de abril de 1974 e que não tivessem sido premiadas em outros certames (Jorge, 1975, p. 11).

No filme, o som entra antes que a imagem. Tenso, ruidoso. Logo se vê em *plongée* um conjunto de seis mãos com luvas pretas e várias facas alinhadas. A cena simula uma mesa de cirurgia. Há uma troca de ferramentas entre as mãos enluvadas: facas e tesouras (tais quais bisturis) fazem incisões no corpo de um frango. Em seguida, costura-se o animal. Sons irritantes de cacarejos e outros urros indistinguíveis quebram o tom solene da cena. O corpo é "ensacado" com cuidado. Passados dois minutos, o som cessa e entra o título: *A rebelião dos animais*.

A seguir, vê-se quatro pessoas vestidas com roupas e chapéus pretos. Estão de costas para nós e atentas a um aparelho de televisão que noticia uma rebelião. Não é possível identificar esses espectadores. Sob uma música clássica, a câmera se aproxima lentamente do televisor, levando a um mergulho no noticiário. Há um mapa fictício e uma voz feminina narra o abafamento da rebelião. Segue-se um conjunto de planos que enquadram bois, galinhas e porcos, os quais reagem aflitos às cercas e gaiolas que os oprimem.

Considerando o contexto ditatorial brasileiro e as "caçadas" feitas pelo exército aos grupos de luta armada e seus líderes, a sequência fílmica atua como metáfora

19. Pesquisadora Bolsista PQ-C do CNPq (Processo 313046/2025-5), estuda relações entre artes visuais, cinema e violência no Brasil. É Professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua no PPGHIS-UFPR, no PPGAV e no PPG-CINEAV da Unespar. Autora de *A poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back* (Intermeios, 2021) e *A formação de um cineasta* (Ed. UFPR, 2018). E-mail: rosanekaminski@gmail.com

do seu tempo histórico e, ao mesmo tempo, remete a obras literárias tais quais *Bunt* (1922), de Władysław Reymont, e *Animal farm* (1945), de George Orwell. Ambas são fábulas políticas que usam animais para representar os processos revolucionários e suas falhas.

Um novo plano *plongée* mostra 25 facas de açougue extremamente alinhadas. Reaparecem as mãos enluvadas manejando as facas e cortando pedaços de carne ora crua, ora assada. De início, tudo é feito com delicadeza e lentidão, como gestos culinários. A partir do oitavo minuto, porém, os planos encurtam, a montagem se acelera e passa a evocar raiva. Cortar, espetar, assar e moer simulam gestos de violência.

Aos poucos, as carnes que assam nos espetos parecem apetitosas aos olhos dos carnívoros. Suculentas. Essa transição (da mostração da violência para o prazer do apetite) modifica o estatuto do espectador de mera audiência para aquele que se compraz, participa do consumo visual da violência.

Logo a câmera recua e volta a se situar atrás dos quatro espectadores de televisão. É como se saíssemos de dentro da tela. O recuo continua até enquadrar uma mesa preparada para um banquete. Um dos telespectadores levanta-se e desliga a TV. Vira-se de frente para a câmera e, com a mão, convida os demais para o banquete. Um *close* em seu rosto revela que usa uma máscara de suíno. Os demais personagens se direcionam à mesa e mostram que também usam máscaras de animais, mantendo o anonimato. Essas máscaras, comparadas aos corpos dos animais assados sobre a mesa, sugerem que algozes, vítimas e testemunhas se entremeiam.

O trecho final recupera a lentidão. A música é lúgubre. Laranjas e abacaxis amarelos junto às saladas verdes evocam brasilidade, o tom geral é ácido e debochado. Os personagens rompem a carne com as mãos (em novos gestos de violência) e a devoram, bagunçando a mesa. Os movimentos de câmera acentuam a sensação de brutalidade. A dilaceração de carnes e os gestos grotescos intensificam-se, alternados aos *closes* rápidos nas máscaras. Ao fundo, a televisão permanece centralizada na cena.

Quando entram os letreiros de encerramento, ouve-se a música "Boi voador não pode", de Chico Buarque, lançada em 1973 no álbum *Calabar – O elogio da traição*. Repete-se o bordão: "É fora, é fora, é fora, é fora da lei, é fora do ar, [...] segura esse boi, é proibido voar". O filme encerra com essa canção irônica em ritmo carnavalesco arrematando o banquete. Resta a sensação do insólito.

Antes da realização desse curta, a irreverência, o humor e a posição crítica de Nelson Leirner frente ao sistema da arte já eram relativamente conhecidos desde a sua participação no Grupo Rex (1966-1967). Também ficou famosa a sua provocação no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal de 1967, quando enviou

como obra um porco empalhado e engradado. Além dessa ação, entre 1970 e 1974, Leirner criara uma série de 48 desenhos intitulada *A rebelião dos animais*, o mesmo título do filme. A série estabelecia uma visão crítica frente às violências da ditadura militar, criando metáforas por meio de instrumentos como tesouras, agulhas, espetos e máquinas de moer associados aos corpos de frangos, suínos e bovinos supostamente preparados para o consumo. As ferramentas e a imolação dos animais evocavam as barbáries ocorridas nas dependências do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi). Quando expostos, os desenhos foram agrupados em seções que enfatizavam as conexões com o afã revolucionário e as violências do seu tempo: Renascimento de uma ideia; A rebelião; Encurralados; Torturados; Deportados; Corpos abandonados; Corpos não identificados.

No primeiro semestre de 1974, essa série foi exposta na Universidade do Texas, em Austin, e no Instituto Cultural Brasileiro de Washington sob o título *The rebellion of the animals: a series of drawings*, como parte de um conjunto de ações diplomáticas do governo brasileiro (Jaremtchuk, 2021, p. 155). No mesmo ano, a mostra foi trazida para o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Constata-se, portanto, que o curta-metragem feito por Nelson Leirner e exibido no festival de super 8 de Curitiba em 1975 surgiu como desdobramento dessa série de desenhos, quando o artista experimentava um novo suporte e buscava alcançar novos públicos.

REFERÊNCIAS

2º FESTIVAL Brasileiro do Filme Super 8. [Caderno de programação]. MEC; SEEC Paraná; PAC; INC. Teatro Guaíra, Curitiba, 17 a 22 de março de 1975.

JAREMTCHUK, Dária. "O Brazilian-American Cultural Institute como ferramenta político-cultural (1964-2007)". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 35, n. 103, 2021, p. 155-180.

JORGE, Carlos. "Festival de Gramado (3) Silvio Back e o Super 8". *Londrina,* 2 fev. 1975.

KAMINSKI, Rosane. "A representação do algoz no filme *A Rebelião dos Animais* (Nelson Leirner, 1975)". In. MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *Cinema e espaços de perpetração*. Porto Alegre: Sulina, 2025, p. 79-100.

PREPARAÇÃO I E II (Letícia Parente, 1975-1976)

Patrícia Mourão de Andrade[20]

Uma mulher está no banheiro, de frente para o espelho: Letícia Parente. Deve ser manhã. De fora, chega o som de um aspirador, também de construções. Ela desempenha gestos comuns a uma rotina de beleza: pinta a boca, os olhos. Porém, maquiar-se, aqui, é cegar-se, calar-se. Antes de aplicar a maquiagem sobre o rosto, ela cobre a área a ser pintada com uma tira de esparadrapo: primeiro os lábios, depois o olho direito, então o esquerdo. Com o batom, ela refaz a boca, com o lápis, desenha os olhos. Uma boca que não pode falar, olhos que não podem ver. Terminada a rotina, ela sai do banheiro, para o mundo. O filme: *Preparação I*. O ano: 1975.

Ela é uma mulher, uma mãe, uma cientista, uma artista. É muitas mulheres, muitas mães, muitas profissionais, muitas artistas — todas mais ou menos habituadas a encenar para o mundo a feminilidade que se espera delas. O banheiro é a coxia onde deixam algo de si para virar algo para o outro, quando de lá saírem. No banheiro, diante do espelho, silenciam desejos, revoltas, gritos, lágrimas. Lá fora, encenam — o fazem porque o mundo assim espera, porque assim se protegem da violência do mundo. A maquiagem é, a um só tempo, uma imposição, um cuidado de si, e uma proteção, uma máscara.

E o que é esse mundo do lado de lá da porta do banheiro? Provavelmente uma casa de classe média, onde uma outra mulher é paga (quase sempre muito pouco) para desempenhar os afazeres domésticos — é o que indica o som do aspirador. Provavelmente uma cidade em processo de crescimento — o som das construções sugere. E o Brasil; o Brasil da ditadura.

Além de mães, profissionais, artistas, essas mulheres encarnadas no corpo de Letícia também são brasileiras. E as revoltas que silenciam no banheiro, que escondem sob a maquiagem, são também e sobretudo as de um país vivendo há mais de uma década uma ditadura, e onde palavras como tortura, desaparecimento, censura, devem ser sussurradas, caladas, autocensuradas. A maquiagem é, nesse caso, uma autocensura para se proteger da tortura, um autoapagamento para se proteger do desaparecimento. Diante do espelho, essas mulheres se preparam para o Brasil.

20. Patrícia Mourão de Andrade é doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pós-doutoranda no Instituto de Artes da Unicamp, com bolsa FAPESP. Foi pesquisadora visitante na Columbia University e na City Univerisity of New Yord (CUNY). E-mail: mourao.pat@gmail.com

Leticia Parente chega tarde à arte, aos 41 anos. Antes disso, ela se especializara em química, uma profissão que nunca abandonará e pela qual será tão reconhecida por seus pares quanto é no mundo da arte — foi professora na Universidade Federal do Ceará (UFC), na PUC-Rio, tem dois pós-doutorados, teve temporadas de pesquisa na Itália e na França, e deixou à posteridade mais páginas escritas do que minutos filmados.

Sua obra em vídeo é uma cartografia dos espaços domésticos — banheiro, guarda-roupas, área de serviço — e um catálogo de gestos próprios a tarefas desempenhadas nesses espaços — costurar, passar roupa, guardar roupa, maquiar-se —, encenados com um humor singelo e absurdo, que infiltra no que é da ordem do cuidado (com o outro e consigo) uma violência latente. Quase todos os seus vídeos se passam em seu apartamento, em Ipanema, em um edifício chamado Brasil. E o Brasil está em cada canto de cada filme, incrustado na pele, mesmo quando não é possível vê-lo lá fora, do outro lado da porta ou da janela.

Um ano depois de *Preparação I*, Letícia faz *Preparação II* (1976). Se no primeiro ela se preparava para o Brasil, agora ela se prepara, como brasileira, para sair do Brasil. Em sete minutos, uma mulher, cujo rosto nunca vemos, quebra uma ampola, enche uma seringa, injeta o líquido na própria pele, depois de higienizá-la com algodão. Repete a ação quatro vezes, em cada uma delas a injeção é sobre uma parte diferente do corpo: braço esquerdo, direito; perna direita, esquerda. Ao final de cada injeção, ela limpa a mesa, e escreve, em francês, em uma ficha de vacinação internacional, o nome da vacina: “antiraciste”; “anticolonialisme culturel”; “anti-mystification politique”; “anti-mythification de l’art”.

Filmado em planos fechados, o vídeo não deixa ver muito do espaço ao redor. Talvez a filmagem ocorra em um laboratório, talvez na casa da artista. Ainda que o espaço não seja claramente o da casa e que não se possa classificar esses gestos como domésticos, algo da dinâmica do cuidado e do controle próprios da dinâmica doméstica estão ali. Vacinas implicam, a um só tempo, cuidado e controle sobre os corpos — políticas de vacinação são indissociáveis de sistemas de vigilância epidemiológica. Em um mundo de trânsitos internacionais, vacinas também são como vistos, que devem evitar o contrabando de produtos (vírus) indesejados.

Letícia já havia usado uma língua estrangeira um ano antes de *Preparação II*. Em *Marca registrada* (1975), seu vídeo mais conhecido, ela costurou na sola do pé, letra por letra, lentamente, em inglês, o certificado de origem de um produto de exportação: *Made in Brasil*. O produto, naquele caso, era um vídeo a ser potencialmente exibido em diferentes lugares do mundo, e o corpo de uma mulher.

A videoarte brasileira foi fomentada por um convite para uma exposição internacional, a VideoArt, que aconteceu, em 1975, no Instituto de Arte Contem-

porânea da Filadélfia. Tão logo são exibidos os primeiros vídeos por aqui, começa-se um debate sobre a viabilidade da prática no país, com acusações, publicadas na imprensa, de que esta seria uma mídia importada, e a prática, colonizada e alienante — uma arte *made in USA*, por assim dizer. Tudo isso marcou a primeira produção de videoarte com uma consciência aguda de seu lugar de origem e de como ela era vista no país e no exterior.

As primeiras videoartistas brasileiras — Letícia Parente, Sonia Andrade, Anna Bella Geiger — sabiam de onde falavam e para quem falavam. Sabiam que, na geopolítica das artes, fora do Brasil, elas seriam sempre a outra — uma outra que pode falar a língua do centro, mas sempre com sotaque, e com uma grafia que afirma sua diferença: Brasil com s, não com z. O "s" não é um erro, mas uma reivindicação, uma vacina contra a apropriação; a criação de um dialeto próprio, misturado, contaminado. Contudo, se fora do Brasil elas são "outras", elas não o são menos em sua própria língua e território. Para elas, a identidade e qualquer identificação com ideias de brasilidade eram e deveriam ser criticamente contestadas e problematizadas. Nós nos vacinamos contra nós mesmos: contra nosso racismo estrutural, contra os germes do colonialismo que se regozijam com a aprovação do olhar estrangeiro, contra as adesões acríticas a sistemas de ideias e bandeiras nacionais.

REFERÊNCIAS

GAVIRIA, Paulina Pardo. *Letícia Parente: Embodying new media art strategies in 1970s Brazil*. Tese de Doutorado, Dietrich School of Arts and Sciences, University of Pittsburgh, 2020.

MACIEL, Katia; PARENTE, André. (orgs.). *Letícia Parente: Arqueologia do cotidiano: Objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

PARENTE, André (org.). *Preparações e tarefas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Paço das Artes, 2007.

FOI ASSIM (Adilson Ruiz, 1976)

Cláudia Mesquita[21]

Foi assim (1976), curta de Adilson Ruiz, foi filmado entre 1º e 18 de novembro de 1976, e registra, sobretudo, as campanhas de diferentes candidatos às eleições locais — para os cargos de vereador e prefeito — em bairros da Grande São Paulo. No documentário, predominam cenas de rua: panfletagens, comícios e outros atos oferecem ocasião para que a equipe registre imagens e falas reveladoras, no corpo a corpo com eleitores e candidatos, que se manifestam sobre diferentes aspectos daquele pleito, marcado pelo bipartidarismo e pela "mordaça" da chamada Lei Falcão.

Durante toda a ditadura militar (1964-1985), como se sabe, houve alterações na legislação eleitoral, de modo a garantir o controle político do regime. Se presidente, governadores de estado e prefeitos de capitais foram eleitos indiretamente durante quase todo o período, mantiveram-se eleições diretas para deputados e vereadores, de maneira a assegurar uma fachada de democracia representativa. Além do mais, uma série de mecanismos foi empregada para garantir o controle do voto legislativo e o silenciamento das dissidências. Um dos primeiros foi a imposição do bipartidarismo: em todo o país, desde 1965, disputavam as eleições diretas apenas dois partidos legais — a Aliança Renovadora Nacional (Arena), de apoio ao governo federal, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), de oposição consentida.

As eleições de 1976 tinham particularidades, que o filme de Ruiz expõe e tematiza. Depois da derrota sofrida pela Arena nas eleições majoritárias de 1974 — quando foram eleitos 16 senadores do MDB para as 22 cadeiras em disputa —, o governo Geisel baixou o decreto apelidado de Lei Falcão, em referência ao então ministro da Justiça. Para controlar a visibilidade da oposição, o decreto restringia a propaganda eleitoral na TV, permitindo apenas a exibição de uma fotografia de cada candidato (acompanhada de breve currículo narrado). O que acabou por concentrar a campanha nas ruas — onde se explicitava o tratamento desigual concedido pelo regime aos dois partidos.

"Apesar de todo esse cerceamento, apesar da repressão que vem acontecendo em vários estados, inclusive im-

21. Professora e pesquisadora do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: claudmesq@gmail.com

pedindo que o MDB faça comícios, o povo realmente está disposto a votar no MDB (...) porque quer votar contra o governo, quer mostrar o seu protesto, a sua insatisfação". A afirmação é de Marco Aurélio Ribeiro, candidato a vereador pelo MDB, cuja campanha nas ruas de São Paulo é registrada em uma sequência de *Foi assim*. Em cena posterior, ouvimos a denúncia de que apoiadores do mesmo candidato foram detidos pela polícia em Itaquera, acusados de "subversão" por distribuírem *A hora do povo*, jornal de campanha.

A previsão de vitória do partido de oposição, apesar do cerco do regime, motivou a realização do filme. Pelo senso de atualidade e urgência, *Foi assim* se alinha à proposta de um "cinema de rua", que Adilson Ruiz praticou com colegas como Reinaldo Volpato e Wagner Carvalho, todos recém-egressos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob a liderança do cineasta e professor João Batista de Andrade. Segundo Ruiz, em debate na Cinemateca Brasileira, "o cinema de rua tinha, em princípio, um recorte bastante jornalístico: encontrar uma situação na rua que ensejasse uma denúncia (...) era um cinema de ação cidadã, o momento exigia essa atitude" (Ruiz, 2025). Realizados com negativo 16mm preto e branco vencido, sobras do núcleo paulista de jornalismo da Rede Globo, onde Batista passou a trabalhar em 1974, os curtas do grupo eram "feitos hoje, montados amanhã e depois de amanhã já estavam circulando" (Ruiz, 2025). Nesse aspecto, *Foi assim* se diferencia de trabalhos como *Restos* (1975) e *Buraco da comadre* (1976), ambos dirigidos por João Batista de Andrade, cujo modo de produção os aproxima da reportagem: o curta de Ruiz teve mais tempo de elaboração (cerca de 4 meses). Como os filmes produzidos pelo grupo Cinema de Rua, circulou em cineclubes e outros espaços de formação, mobilização e debate, alternativos ao circuito comercial.

Foi assim abre com uma longa panorâmica para a esquerda que parte de montanhas e descortina uma paisagem urbana. Ao som de "Está na cara, está na cura" (Gilberto Gil), sobem os créditos iniciais, até que a câmera se fixa e um lento movimento em zoom faz crescerem os edifícios no horizonte da metrópole. Depois do título,[22] inicia-se uma locução radiofônica, cujo tom empolado soa irônico: "Uma cidade na cidade. Uma cidade: São Paulo. Vamos prender a cidade em flagrante".

Corte para a imagem de um pássaro numa gaiola. As grades, destacadas em primeiro plano, ecoam o significante "prisão" — que retorna mais tarde, com o informe sobre a repressão à campanha do MDB. Em uma casa modesta, periférica, um homem alimenta os pássaros enquanto uma mulher lava louça. O trabalhador, que fazia fretes, fora contratado pela equipe de *Foi assim* para a realização de uma filmagem, mas acaba incorporado ao filme como personagem. Da carroceria de seu caminhão é feita uma longa tomada em *travelling* mostrando barracos de madeira da favela Ordem e Progresso, às margens da Marginal

22. Variando a pontuação, *Foi assim* experimenta diferentes ênfases para o letreiro do título, ironicamente: Foi Assim ( ), Foi Assim (.), Foi Assim (!), Foi Assim (...), Foi Assim (,), Foi Assim (!), Foi Assim (?).

Tietê. Agora que vemos a cidade "de dentro" (como se lê em *Lacrimosa*, filme de Aloysio Raulino), a miséria de uma parcela dos moradores de São Paulo se impõe ao olhar. Em off, no rádio, ouvimos a primeira referência às eleições de 1976: o *jingle* de campanha de Malaquias, candidato da Arena.

A campanha do candidato a vereador, com banda de forró e distribuição de panfletos, faz o filme mergulhar numa aglomeração de rua. Entrevistado por um jornalista, Malaquias — um homem negro, baiano, que diz ter sido "o primeiro aluno do Mobral" — elogia o governo de Ernesto Geisel, enquanto a câmera (de Augusto Sevá) percorre os rostos de crianças e adultos aglomerados no entorno, alguns dançando forró. Destaca-se a atenção visual a esses corpos, e, particularmente, aos olhares (assustados, curiosos, constrangidos, zombeteiros) que devolvem à câmera.

As características dessa sequência se prolongam em *Foi assim*: câmera imersa nas campanhas de rua, atenta à movimentação que provocam. Os atos de campanha são abordados como "happenings" que fazem emergir presenças, contradições e expressões; ocasião para filmar e ouvir o povo na rua, em sua multiplicidade. Esse gesto também motiva experimentações — visuais e sonoras — na montagem. Realizado com uma câmera Arriflex e com um gravador Uher, equipamentos que não se conectavam e não permitiam a sincronia entre som e imagem, *Foi assim* trabalha, muitas vezes, com "som indireto": dissociação, na montagem, entre vozes e imagens gravadas nas ruas. Na sequência da panfletagem de Marco Aurélio, candidato que denuncia o cerco às campanhas do MDB, por exemplo, a repetição de interjeições que denotam hesitação em sua fala é sobreposta a uma série de imagens da Ordem Unida da Polícia Militar. Nem tudo pode ser dito sob o tacão militar.

A repetição de outra fala, sobre imagens de ruas esburacadas e enlameadas, remete de volta à periferia da Grande São Paulo: "É sempre assim: o ano que vem, o ano que vem, o ano que vem...". *Foi assim* filma crianças empobrecidas que brincam e encaram a câmera, enquanto ouve-se que "tem rato na rua, esse fedor, é sempre assim". Negligenciadas pela máquina do Estado, as periferias semeiam infâncias intocadas pelas promessas eleitorais. No filme de Ruiz, a sequência elabora uma espécie de "fora de campo" da imagem de Brasil cultivada pela ditadura, incluída a "farsa democrática" em São Paulo.[23]

"MDB e Arena não são porta-vozes das reivindicações dos trabalhadores", dirá, em outra sequência, a voz *over* de José Américo Ascêncio Dias, então integrante da corrente trotskista Liberdade e Luta (Libelu) e defensor do voto nulo em 1976. O "som indireto", nessa sequência, protege o ativista, que não poderia ser identificado. Sua fala e defesa de que não há eleições livres, "já que não existe democracia no país", é associada a outros dizeres contestatórios, nas imagens de faixas e cartazes na USP. Ela é um contraponto direto ao que se ouve em sequência anterior, no registro de um co-

23. Nesse sentido, valeria a aproximação com *A história dos ganha-pouco* (direção de Roberto Gervitz, Sergio Segall e Sergio Magini, 1977), curta em super-8 que registra a mesma campanha eleitoral, mas fincado no Jardim Dávila (periferia de Osasco), onde duas lideranças da associação de moradores se candidatam a vereador, um por cada partido legal. Ao acompanhá-los, o filme evidencia o projeto emergente, entre grupos populares, de participar da política institucional, etapa da luta para alterar as condições de vida em seus bairros.

mício noturno de Guaçu Piteri, candidato a prefeito de Osasco pela oposição: “Vocês são livres, independentes e soberanos na hora de dar o voto para o MDB”.

Incansável em seu esforço por capturar as contradições e impasses que aquele pleito deflagrava, *Foi assim* retorna, ao final, à periferia da cidade. *Travellings* tomados do caminhão são comentados pelo som do rádio, que noticia o atentado à bomba contra o jornal Movimento, na madrugada de 15 de novembro de 1976 — evidência das tensões internas ao regime, com a resistência da linha-dura à “abertura lenta, gradual e segura” de Geisel. Volta-se à casa periférica, onde a mulher varre o chão, enquanto o homem se aproxima, caminhando pela rua de terra. Ao encerrar-se o filme, fica a questão: Até que ponto o cotidiano dos trabalhadores, que emoldura *Foi assim*, será afetado pelos resultados das eleições de 1976?

REFERÊNCIAS

RUIZ, Adilson. Conversa com o grupo Cinema de Rua - Retrospectiva João Batista de Andrade. Debate com Adilson Ruiz, João Batista e Reinaldo Volpato. Cinemateca Brasileira, 22 de novembro de 2025. 1 vídeo (61 mim.). Disponível em: https://x.gd/xlO8z. Acesso em: maio de 2026.

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.

EDITORA RESPONSÁVEL

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Renata Masini Hein

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.