

Instituto de Artes – UNESP

Rogério Corrêa da Silva

Artemídia referente: A influência do Neo-realismo e do Cinema Novo na produção de  
um realizador contemporâneo

São Paulo - 2016

Rogério Corrêa da Silva

Título: Artemídia referente: A influência do Neo-realismo e do Cinema Novo na  
produção de um realizador contemporâneo

Trabalho Equivalente com Relatório Circunstanciado para obtenção do grau de mestre  
em Artes pela UNESP na área de Artes Visuais

Orientador Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Pelópidas Cypriano de Oliveira

São Paulo

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S586a Silva, Rogério Corrêa da, 1954-

Artemídia referente: a influência do neo-realismo e do cinema novo na produção de um realizador contemporâneo / Rogério Corrêa da Silva. - São Paulo, 2016.  
92 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Neo-realismo. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema novo.  
4. Comunicação audiovisual. I. Oliveira, Pelópidas Cypriano de.  
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.43

Autor Rogério Corrêa da Silva

Título: Artemídia referente: A influência do Neo-realismo e do Cinema Novo na  
produção de um realizador contemporâneo

Trabalho Equivalente com Relatório Circunstanciado para obtenção do grau de mestre  
pela UNESP na área de Artes, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos  
Artísticos

Data de aprovação:

Banca examinadora

nome: Pelópidas Cypriano de Oliveira (orientador)

titulação: Professor Doutor

assinatura

instituição: UNESP

nome: Anna Claudia Agazzi

titulação: Professora Doutora

assinatura

instituição: UNESP

nome: Dirceu Antonio Scali Júnior

titulação: Professor Doutor

assinatura

instituição: PUC-Campinas

### Dedicatória

Dedico à minha companheira Fernanda Pinotti Fontana.

### Agradecimento

Agradeço ao orientador Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Pelópidas Cypriano de Oliveira.

## Resumo

O presente relatório teve como objetivo fazer uma reflexão sobre o meu trabalho de cineasta, tendo como referência as escolas cinematográficas que me inspiraram: Neo-realismo italiano e Cinema Novo brasileiro. Com uma carreira iniciada aos 15 anos de idade, na bitola Super 8, e desenvolvida profissionalmente a partir do curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP, analisei os processos e procedimentos artísticos de meus filmes, como forma de dar um testemunho sobre quarenta e sete anos de atividade, com a finalidade de oferecer uma pequena contribuição ao estudo da história do cinema brasileiro.

**Palavras chave:** neo-realismo; cinema novo; cinema brasileiro; cinema contemporâneo; produção audiovisual

### **Abstract**

This report aimed to reflect on my filmmaker's work, with reference to the film schools that inspired me: Italian Neo-Realism and Brazilian Cinema Novo. With a career started at the age of 15, the gauge Super 8, and developed professionally from the course Film School of Communications and Arts at USP, I analyzed the processes and artistic procedures of my films, as away to give testimony over forty-seven years of activity, in order to offer a small contribution to the study of the history of Brazilian cinema.

**Keywords:** neo-realism; new cinema; brazilian cinema; contemporary cinema; audiovisual production

## Sumário

<b>Super 8 - _____</b>	<b>pág. 10</b>
<b>16mm - _____</b>	<b>pág. 13</b>
<b>35mm - _____</b>	<b>pág. 30</b>
<b>Longa metragem - _____</b>	<b>pág. 39</b>
<b>A volta - _____</b>	<b>pág. 40</b>
<b>Vídeo - _____</b>	<b>pág. 41</b>
<b>No olho da rua - _____</b>	<b>pág. 54</b>
<b>33 anos depois - _____</b>	<b>pág. 66</b>
<b>Curta - _____</b>	<b>pág. 67</b>
<b>Segundo longa - _____</b>	<b>pág. 69</b>
<b>Conclusão - _____</b>	<b>pág. 70</b>
<b>Temas - _____</b>	<b>pág. 70</b>
<b>Estilos - _____</b>	<b>pág. 71</b>
<b>Trabalho Equivalente - _____</b>	<b>pág. 74</b>
<b>A filmagem - _____</b>	<b>pág. 75</b>
<b>A edição - _____</b>	<b>pág. 76</b>
<b>Reformatório Krenak - _____</b>	<b>pág. 80</b>
<b>A filmagem - _____</b>	<b>pág. 81</b>
<b>A edição - _____</b>	<b>pág. 82</b>
<b>Estilo - _____</b>	<b>pág. 86</b>
<b>Referências - _____</b>	<b>pág. 88</b>

## ARTEMÍDIA REFERENTE: A INFLUÊNCIA DO NEO-REALISMO E DO CINEMA NOVO NA PRODUÇÃO DE UM REALIZADOR CONTEMPORÂNEO

### Super 8

Meu primeiro filme foi realizado aos 15 anos, em 1969, e teve como título AJUDEUS. Foi uma experiência em Super 8, bitola amplamente utilizada pelos amadores do final da década de 60. Hoje raramente empregado, o formato era constituído de uma película de 8 milímetros preto e branco ou colorida (Fig. 1) e vinha num pequeno chassi de plástico com a duração de 3 minutos a ser encaixado na câmera. O filme era, na maioria das vezes, positivo, ou seja, o original era revelado e ele mesmo projetado, sem necessidade de fazer cópia, mas podia ser montado com a ajuda de um editor a manivela e coladeira.

Fig. 1 – Fotogramas de película Super 8



(Arquivo Pessoal)

Com baixíssimo custo tanto de equipamento como de material sensível e processamento, se comparado ao formato 16mm e ao 35mm, serviu de plataforma para muitos realizadores e gerou festivais competitivos de abrangência nacional.

AJUDEUS foi o resultado autodidata das minhas incursões nos inúmeros cineclubes de São Paulo, que exibiam filmes em projetores 16mm. Num deles, sediado num colégio de freiras de um bairro rico, assisti a DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964), de Glauber Rocha, e a partir daí minha vida não foi mais a mesma. Eu, que estava na última série do ginásio e pretendia estudar jornalismo, decidi que ia fazer cinema, pois a fita me mostrou que era possível realizar uma obra de grande qualidade artística apesar da precariedade da indústria cinematográfica brasileira, alvo preferencial dos críticos dos jornais quando se tratava de comentar as produções feitas no país.

DEUS E O DIABO é a história de Manoel e Rosa, que fogem depois que o vaqueiro mata seu patrão devido a uma discussão sobre o salário. O casal encontra um líder religioso, Sebastião, e o segue, até que o jagunço Antonio das Mortes o assassina. A dupla continua seu périplo pelo sertão e encontra Corisco, cangaceiro do bando de

Lampião, que foi morto. Antonio assassina Corisco porque, assim como Sebastião, ele é instrumento de alienação. “A terra é do homem, não é de Deus nem do diabo”, diz a letra de Sérgio Ricardo, autor da canção do filme. O vaqueiro e a mulher fogem novamente e a câmera chega ao mar, enquanto os versos dizem: “O sertão vai virar mar e o mar virar sertão”.

O filme de Glauber me impactou pela capacidade de narrar uma história profundamente brasileira num estilo arrojado de rara beleza, alicerçado numa ousada fotografia preto e branco predominantemente feita com câmera na mão, numa inusitada performance dos atores, com uma música eloqüente, apesar da evidente simplicidade dos recursos técnicos que saltava da tela.

Até aquele momento, para mim, cinema nacional era sinônimo de Oscarito e Grande Otelo em histórias ingênuas imitando os coloridos filmes americanos, esbanjando efeitos e estrelas de capas de revista.

A despeito da simpatia com que via os grandes comediantes brasileiros nas simplórias películas cheias de peripécias, DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL me revelou a capacidade de mostrar a nação com sensibilidade e coragem, provocando um novo olhar, em contraste com a imagem edulcorada que o governo militar tentava imprimir na consciência da população brasileira. Minha identificação com a obra foi imediata e total, e decidi que era aquilo que gostaria de fazer pelo resto da minha vida.

AJUDEUS, com 3 minutos em branco e preto, mudo, tenta mimetizar a obra-prima de Glauber, contando a história de um casal de trabalhadores rurais que vive pobremente. O homem se divide entre trabalhar a terra e beber. A mulher vive angustiada com a situação de miséria e o vício do companheiro, até que resolve matá-lo a faca e se dirigir a uma enorme igreja. Com isto, trazia no meu pequeno filme alguns elementos que vislumbrara no longa de Glauber: o tema da pobreza no mundo rural, a libertação de uma situação opressiva através da violência, a proposta de provocar uma reflexão sobre o ser humano, a capacidade de criar uma narrativa emocionante com recursos técnicos simples e a utilização poética do preto e branco.

Os personagens eram vividos por uma amiga de minha irmã e por mim. Meu amigo Nabil Bonduki, que se tornou professor de arquitetura e urbanismo da USP e vereador, foi o câmera e meu parceiro também na montagem.

MÁQUINAS SIMPLES (1969), minha segunda parceria com Nabil, era um documentário de 10 minutos para a disciplina de Ciências da quarta série ginásial sobre a utilização cotidiana da alavanca, roldana e plano inclinado. Filmamos a aplicação

destes dispositivos nas obras de construção civil, e simulamos cenas na rotina caseira de uma pessoa, e também em outros ambientes. Ele recebeu locução e trilha musical feita por colegas que faziam parte do grupo de trabalho e foi considerado o melhor da classe, obtendo nota 10.

Era a primeira vez que fazia um filme não apenas para expressar uma idéia minha, mas com o compromisso de transmitir informações e conceitos. A necessidade de apresentar um trabalho de qualidade levou a mim e ao Nabil a uma evolução técnica e artística expressiva. Passamos a dominar melhor a câmera e a edição, o que nos animou a realizar uma segunda experiência na área da ficção.

**MUITO PRAZER: MORTE** (1970), uma comédia de humor negro criada por mim, é a história de um jovem que conhece a morte (personificada num esqueleto) no velório de um amigo e se apaixona por ela. É um filme mudo de 10 minutos realizado em parceria com Nabil, com quem dividi a câmera e a montagem. O trabalho se diferencia muito da primeira ficção porque não é realista e traz uma ironia aliada à iconoclastia. O jovem exerce intensamente seu amor pela caveira, chegando a copular com ela, e tem atitudes críticas à visão cristã da morte. No final, ele abandona sua paixão, pois decide pela vida. O filme reflete diversas preocupações minhas naquela fase de adolescente, como o questionamento das crenças do catolicismo, depois de ter freqüentado a igreja por anos, o interesse amoroso e sexual pelas mulheres e o mistério da morte.

**MÁRIO DE ANDRADE: POETA DE SÃO PAULO** (1971) foi outro experimento em Super 8 realizado com Nabil. O documentário de 15 minutos era uma encomenda do nosso professor de literatura que patrocinou e também narrou o filme. Nele, a cidade era mostrada através de seus principais logradouros, que eram comentados com os versos de Mário de Andrade, traçando um paralelo entre a vida da metrópole e do poeta. A preocupação era levar o espectador a fazer um passeio pelos lugares históricos, enquanto vivenciava as emoções do escritor apaixonado pela urbe paulistana. Para isso a fotografia era colorida e houve a preocupação com um estilo convencional, que pudesse atender às expectativas do patrocinador e do público da escola privada de classe média onde estudávamos.

Aos 15 anos o cinema passou a ser a minha principal atividade, e me tornei um cinéfilo, grande consumidor, principalmente, dos filmes do Cinema Novo e do movimento neo-realista, mas com amplo interesse nos clássicos das várias cinematografias que aportavam aos cineclubes, entidades de movimento intenso à época, pois não se

dispunha de vídeos para ver em casa, e não existiam canais de TV privada que oferecessem alternativas às programações das salas de cinema comercial.

Ao Neo-realismo cheguei através de indicações de amigos e conhecidos, que citavam principalmente Rossellini: ROMA, CIDADE ABERTA (1945), PAISÁ (1946), ALEMANHA, ANO ZERO (1948), DE CRÁPULA A HERÓI (1959). E De Sica: LADRÕES DE BICICLETA (1948) e O TETO (1956).

O primeiro representa o início do Neo-realismo e traz como tema a resistência do povo italiano à ocupação nazista durante o ano de 1944.

O segundo é formado por seis histórias passadas em várias regiões da Itália durante a invasão dos Aliados, que ajudam a derrotar o fascismo e expulsam o exército alemão.

O terceiro tem como protagonista um menino que vive em Berlim e enfrenta as agruras de uma cidade arrasada pelo conflito mundial de 39. No final, ele se joga de cima de um prédio e morre.

DE CRÁPULA A HERÓI conta a vida de um italiano contraventor que é preso pelos nazistas e forçado a se infiltrar na Resistência para delatar seus integrantes.

LADRÕES DE BICICLETA é a narrativa de um homem que mora em Roma e perde o emprego porque tem sua bicicleta roubada. No longo percurso à procura do instrumento de trabalho é acompanhado pelo filho e atravessa uma cidade arruinada pela Segunda Guerra.

O TETO descreve de forma bem humorada a luta das pessoas para erguerem uma casa durante a noite e ficarem protegidas pela lei italiana, que proíbia a demolição de uma residência habitada.

Por leituras, entrei em contato com o cinema russo de Pudovkin e Eisenstein, sendo que deste último assisti A GREVE (1925) e O ENCOURAÇADO POTEMKIN (1925). O primeiro é sobre uma greve de operários russos durante o período czarista, e o segundo conta a história de um motim naval e a repressão na escadaria do porto de Odessa aos populares que apóiam os revoltosos.

## **16mm**

Em 1973 entrei na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Depois de cursar o básico, comecei a frequentar as aulas específicas de cinema em agosto de 1974 e encaminhei um projeto para a disciplina Realização Cinematográfica, que viria a ser o documentário de 30 minutos intitulado ROÇAS (1975).

Fig. 2 – Fotogramas de película 16mm



(Arquivo Pessoal)

Este filme, o meu primeiro realizado na bitola 16mm (Fig. 2), tinha como tema as roças comunitárias do povoado de Tabocas, localizado no município de Barreirinhas, no leste do estado do Maranhão, onde hoje se situa o Parque dos Lençóis Maranhenses. Enquanto negociava material sensível preto e branco e equipamento com o departamento de cinema para filmar em janeiro de 1975, uma situação grave era armada pelo diretor da ECA, Manuel Nunes Dias: tratava-se do afastamento do professor de História do Cinema Brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes, do quadro de docentes.

Foi em outubro de 74, plena ditadura. Teve início uma mobilização dentro e fora da USP para impedir que isto acontecesse. Achei que seria importante fazer um documentário contra a expulsão, nos moldes dos filmes de intervenção política realizados por cineastas militantes no mundo inteiro. O movimento de apoio ao mestre foi vitorioso, mas o projeto do documentário prosseguiu.

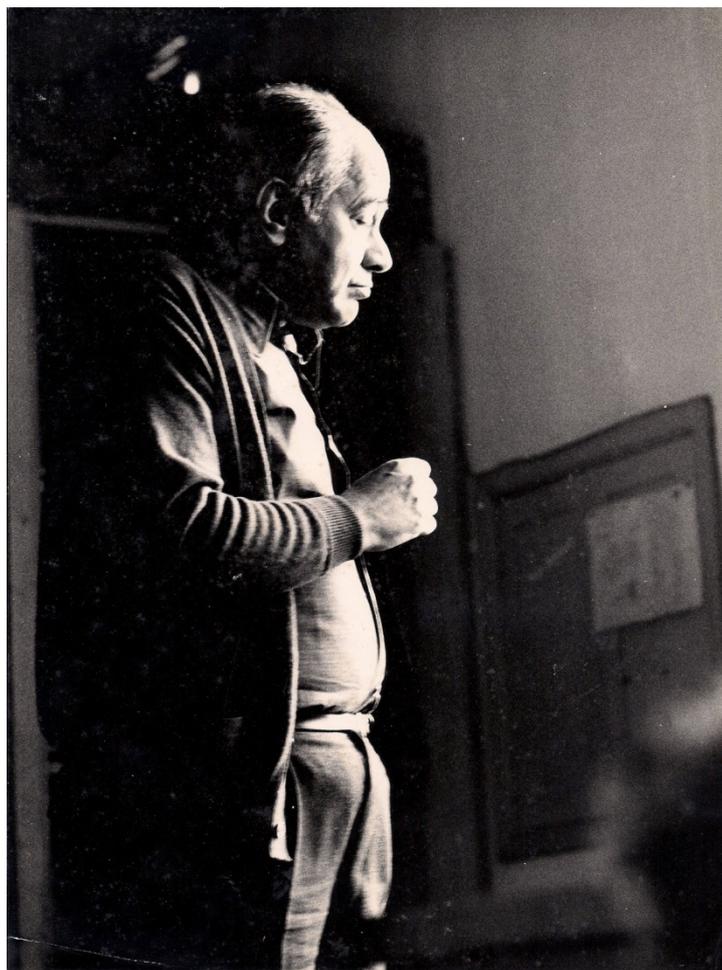
O colega de classe Pedro Farkas propôs que a gente transformasse Paulo Emilio no personagem principal da história da luta pela afirmação do cinema brasileiro no próprio mercado, uma das bases da teoria do professor. André Klotzel, aluno de turma posterior à nossa, Pedro e eu escrevemos o roteiro e convidamos Paulo Emílio (Fig. 3) para redigir diálogos e textos. Além de protagonista ele se tornou co-autor do roteiro que Pedro e eu filmamos com a colaboração de amigos e colegas em dezembro de 1974.

Fig. 3 – TEM COCA-COLA NO VATAPÁ



Paulo Emílio Salles Gomes, o colega Augusto Sevá e Rogério Corrêa nas filmagens (Arquivo Pessoal)

Fig. 4 – TEM COCA-COLA NO VATAPÁ



Paulo Emílio Salles Gomes (Foto de cena - Arquivo Pessoal)

O roteiro era predominantemente ficcional, misturando figuras reais (o crítico Pedro Lima, os cineastas Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, o diretor da revista Cinearte Mario Bhering) vividos por atores, o próprio Salles Gomes (Fig. 4), bem como personagens fictícios. Mas entremeados à ficção existiam dois depoimentos de cineastas atuantes à época: Joaquim Pedro de Andrade e Gustavo Dahl. Entre os atores (Fig. 5), alguns eram profissionais (Analu Prestes, David José, Clodomiro Bacelar) e outros amadores, como era o caso do professor Rudá de Andrade e do colega Sérgio D'Ávila.

Fig. 5 – TEM COCA-COLA NO VATAPÁ



Analu Prestes (ao centro) na cena final onde canta “O cinema falado”, de Noel Rosa. (Arquivo Pessoal)

TEM COCA-COLA NO VATAPÁ, tem 35 minutos e utilizou película 16mm colorida reversível vencida, ou seja, era filme positivo que depois de exposto e revelado podia ser projetado ou copiado. Era a primeira direção de fotografia em cores de Pedro, e as condições de processamento no Brasil para aquele tipo de material eram sofríveis. Ele conseguiu que o exposto fosse levado a Buenos Aires na mala de um amigo para ser revelado no Laboratório Alex. Depois de processada a película não podia regressar legalmente, pois saía clandestinamente. Além do mais, estávamos sob um regime militar, que tratava os filmes de qualquer duração e bitola como produto suspeito. Alguém tinha que ir até a Argentina resgatar o material. Eu fiz a primeira tentativa viajando de ônibus até o Uruguai e depois de barco até Buenos Aires, mas aconselharam-me a não trazer, pois havia risco de revista na fronteira. Depois de mais de um ano sem conseguir buscar o material, convidei André para irmos com o fusca de minha família até a capital portenha e resgatar o filme. Regressamos ao Brasil através da cidade de Uruguaiana e trouxemos a película revelada nas bagagens pessoais, misturada com as roupas. Os fiscais da alfândega revistaram as malas, viram as latas e

abriram-nas, mas ao indagarem do que se tratava explicamos que consistia em filmagens da viagem. Deixaram-nos passar.

Ficou pronto em 1976 e foi comemorado com um vatapá (sem coca-cola). Um ano depois, Paulo Emílio faleceu.

O filme foi exibido na VII Jornada Brasileira de Curta Metragem de Salvador e circulou muito em cineclubes, despertando debates sobre o colonialismo cultural e a dificuldade de sobrevivência do cinema nacional num mercado ocupado pelo produto norte americano. Até hoje recebo pedidos de cópia em DVD para exibição a estudantes de cinema.

Em 77 ganhou o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, recebendo uma quantia que foi dividida por toda equipe. Anos depois foi licenciado pelo Canal Brasil.

Hoje revendo o VATAPÁ, como ficou conhecido o média metragem, observo com gosto o quanto fomos ousados e irreverentes na combinação da história e da ficção, fornecendo um retrato crítico e bem humorado da “trajetória do cinema brasileiro no subdesenvolvimento” (1), citando Salles Gomes num de seus mais importantes ensaios. Lembro que queríamos fazer um filme que misturasse Humberto Mauro, chanchada e Cinema Novo. Apesar de todos os defeitos técnicos e de um estilo entre o rudimentar e o elaborado, creio que o trabalho conseguiu passar uma visão original sobre a produção do país e resistiu ao tempo. Além disso, trata-se do único registro da relação de Paulo Emílio com seus alunos, ele que tem enorme importância na formação de muitas gerações de cineastas brasileiros, a começar daquela do Cinema Novo.

Enquanto realizava o VATAPÁ eu preparava a filmagem do ROÇAS, que aconteceu em janeiro de 75, com a participação do Pedro na fotografia e câmera. Consegui película, fitas de áudio e equipamento de imagem e som com a ECA, e passagens Rio/Teresina/Rio com o Ministério da Aeronáutica, através do sogro de um amigo. A kombi da escola nos levou ao Rio e eu e mais 5 colegas (Fig. 6), mais um funcionário da ECA, embarcamos para o Piauí. De lá fomos de ônibus até São Luís. Na capital maranhense consegui apoio da Secretaria de Planejamento que nos pagou passagens de taxi aéreo para Barreirinhas. A Oxfam (Oxford Foundation) e a Embaixada do Canadá, instituições que apoiavam o projeto de Roças Comunitárias, nos forneceram transporte e alimentação. A população de Tabocas nos hospedou em suas casas.

---

(1) GOMES, P. E. S. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

Dessa forma, passamos uma semana filmando os trabalhadores rurais em seu experimento de plantar, colher e negociar em conjunto o único produto que cultivavam: mandioca. Tabocas era um povoado muito pobre constituído por uma centena de pessoas que tinham estreitos laços de parentesco e formavam uma Comunidade Eclesial de Base, grupo orientado pela igreja católica sob inspiração da teologia da libertação, doutrina que questionava a postura política conservadora da maioria do clero brasileiro e propunha uma transformação social baseada em princípios cristãos.

As famílias tinham uma pequena propriedade cada uma, o que era suficiente para a subsistência, mas não permitia que produzissem um excedente para comercializar. O projeto das Roças Comunitárias sugeriu que as famílias reunissem os terrenos numa grande gleba e cultivassem juntos, proporcionando uma safra que podia ser negociada com terceiros. Também ajudava com pequena quantia de dinheiro para financiar o plantio, evitando que eles tivessem que se endividar enquanto esperavam a colheita. Disso resultou uma considerável economia para a comunidade, fazendo com que pudessem melhorar as condições de vida e adquirissem coisas básicas como filtro de água para todas as casas, por exemplo.

Fig. 6 - ROÇAS



(esq. para dir.) Pedro Farkas (diretor de fotografia), Rogério Corrêa, Luna Alkalay (assistente de direção), José Roberto Eliezer (assistente de câmera) e crianças do município de Barreirinhas (MA) (Arquivo Pessoal)

Fig. 7 - ROÇAS



Trabalhadora rural agregada (Arquivo Pessoal)

O filme mostra este processo de melhoria através do trabalho coletivo, o caminho em direção à superação da miséria e compara a vida das pessoas do povoado com a de outros trabalhadores da redondeza, alguns submetidos ao regime de divisão da produção por trabalharem em terras de um fazendeiro como agregados (Fig. 7 e 8), e outros sem capacidade de produzir o mínimo para subsistência e pressionados pela violência de vizinhos poderosos (Fig. 9).

Fig. 8 - ROÇAS



Trabalhador rural agregado (Arquivo Pessoal)

Em ROÇAS (1975), a influência de DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL também aparece nitidamente, a começar do tema: o homem do campo lutando para vencer a indigência, a exploração e a agressão. Na fotografia em preto e branco contrastada, eu busco uma câmera na mão que privilegia as expressões humanas. No som, para me

aproximar do canto de Sérgio Ricardo que funciona como narração, escolho uma dupla de repentistas que, com o mote “Deus deu a terra e o diabo cercou”, ajuda a contar a história. Na montagem, procuro unir reflexão e lirismo, razão e emoção.

Fig. 9 - ROÇAS



Comerciantes do povoado de Tabocas (Arquivo Pessoal)

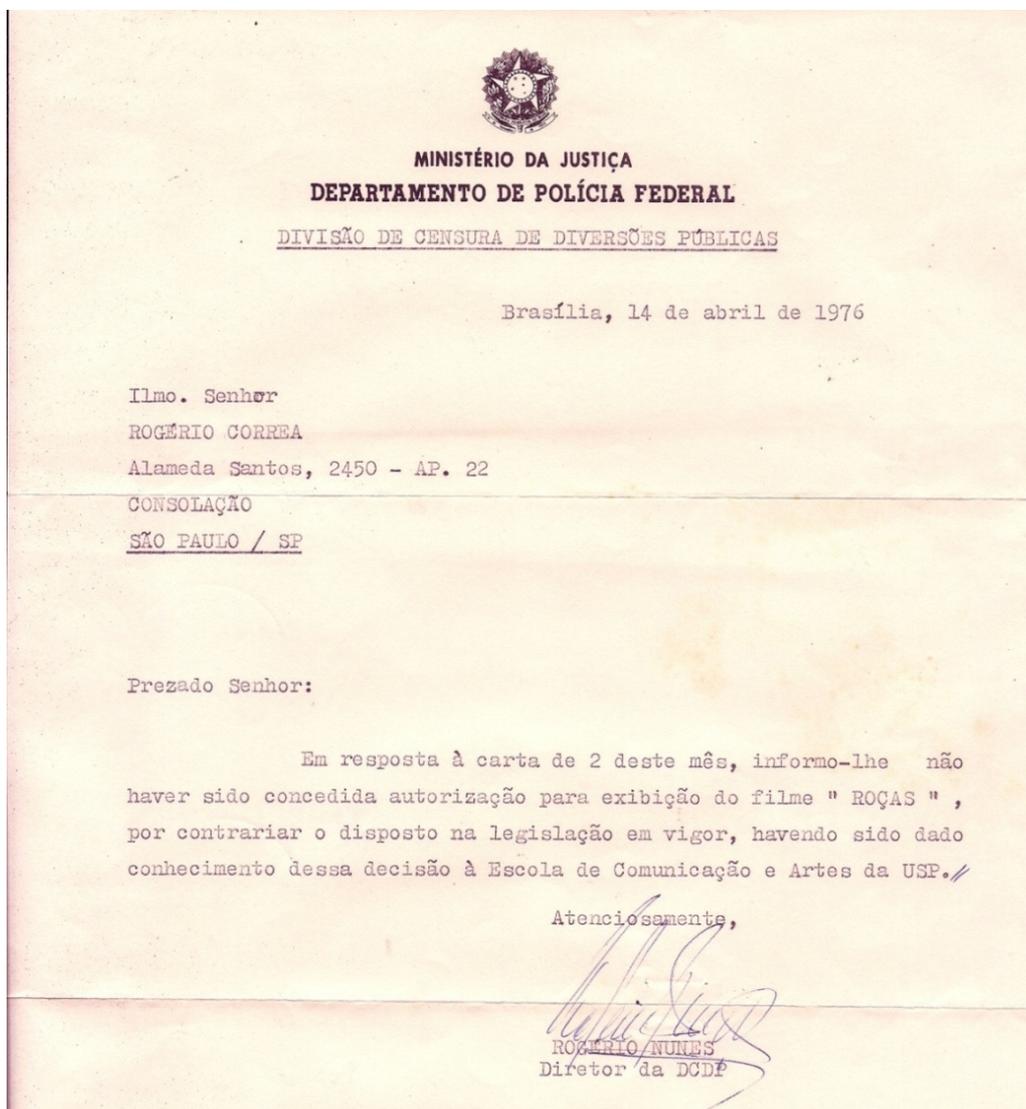
ROÇAS concorreu no festival de curta metragem mais importante daquele momento no país, a IV Jornada Brasileira de Curta Metragem de Salvador (1975), onde recebeu o Prêmio de Melhor Filme 16mm, o Troféu 10 Anos de Rede Globo e cinco latas de negativo colorido 16mm.

Houve interesse da Cáritas Brasileira, entidade ligada à Igreja Católica, da Oxfam e da Embaixada do Canadá em comprar cópias e o filme foi enviado pela ECA à Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal do Ministério da Justiça, a fim de obter o certificado que era obrigatório para exibição. Como a Escola não me comunicava a decisão do órgão, resolvi enviar uma carta solicitando resposta, e recebi mensagem dizendo que não havia sido concedida autorização de exibição por “contrariar o disposto na legislação em vigor” (Fig. 10).

Para mim, foi uma grande frustração e ficou claro o estrago que a censura fez ao proibir ROÇAS, porque o filme tinha potencial para atingir o público do circuito de exibição

alternativo. É importante para o autor que seu trabalho dialogue com o espectador de seu tempo, porque isto gera uma reflexão sobre sua capacidade de se comunicar, o que foi truncado em 1975.

Fig. 10 - ROÇAS



Carta da Divisão de Censura de Diversões Públicas (Arquivo Pessoal)

Mesmo assim, Lili Bandeira (minha companheira à época) e eu levamos o filme para Tabocas (Fig. 11) e exibimos com o projetor do padre. Foi uma grande emoção para todos se reconhecerem na tela e maior ainda para mim, ao ver o meu trabalho assistido pelos protagonistas. Mas a proibição levou a Escola a não autorizar a venda de cópias, nem a ceder para exibições, o que fez com que a circulação ficasse profundamente prejudicada, só acontecendo quando eu mesmo emprestava minha cópia. Como não havia conseguido fazer uma para o pessoal de Tabocas, doe a minha.

Fig. 11 - ROÇAS



(esq. para dir.) Mulheres e crianças do povoado de Tabocas (município de Barreirinhas), Lili Bandeira, Rogério Corrêa e o líder da comunidade Domingos Bezerra (de bigode), durante viagem para exibição do filme (Arquivo Pessoal)

Em 1978, realizei OS QUEIXADAS, sobre os operários da Companhia de Cimento Portland Perus, personagens de uma greve de longa duração que começou em 1962 e terminou em 1967. Eles receberam o apelido de queixadas devido à união, característica do pequeno animal que enfrenta os opositores formando um grupo.

Entrei em contato com esta história em 1976 quando fazia direção de produção de O JOGO DA VIDA (1977), de Maurice Capovilla. O filme baseado no conto Malagueta, Perus e Bacanaço, de João Antonio, conta a história de jogadores de bilhar na noite paulistana que vivem do dinheiro ganho com o taco. Um dos personagens tem apelido de Perus porque vem do bairro de mesmo nome situado no noroeste do município de São Paulo.

Fig. 12 – OS QUEIXADAS



(esq. para dir) Rogério Corrêa, João Breno, Lili Bandeira (diretora de produção) e Ubirajara Castro (técnico de som direto) durante gravação do áudio do depoimento de Breno (Arquivo Pessoal)

Tinha sido um dos operários dispensados pela fábrica de cimento durante a paralisação e passara a ganhar a vida no pano verde. Durante a pesquisa para o filme conheci o dirigente sindical que liderou o movimento, João Breno (Fig. 12 e 13), que era inteligente e carismático e contou diversas passagens daquele episódio. Depois de trabalhar com Capovilla, resolvi que faria um documentário sobre aqueles acontecimentos e escrevi um projeto que recebeu o Prêmio Estímulo ao Curta Metragem da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Este prêmio era a principal fonte de recursos para a produção de cinema na área do curta e existe até hoje.

Fig. 13 – OS QUEIXADAS



João Breno e esposa (Arquivo Pessoal)

O movimento da Perus havia sido bastante comentado pela imprensa escrita que, em grande parte, o via como legítimo, pois o proprietário da companhia de cimento era J. J. Abdalla, empresário conhecido como “o mau patrão” porque, além de atrasar salários e não respeitar direitos básicos dos funcionários, não pagava impostos. Além disso, o Sindicato dos Trabalhadores da Indústria de Cimento, Cal e Gesso do Estado de São Paulo, ao qual os trabalhadores da Perus eram filiados, recebia orientação política do seu advogado, Mário Carvalho de Jesus, ligado à esquerda católica e próximo do Partido Democrata-Cristão, cujo maior expoente era Franco Montoro. Mário era também adepto da não-violência, que chamava de “firmeza permanente”, estratégia de luta que se diferenciava das correntes majoritárias do meio sindical, principalmente a CGT-Central Geral dos Trabalhadores, liderada pelo PCB - Partido Comunista Brasileiro, conhecido como Partidão. Naquela idade eu não aceitava a não-violência como forma de luta, o que me dava certa antipatia do movimento, mas via com interesse uma proposta de mudança social a partir de princípios cristãos, que estavam na base da minha formação familiar. Hoje, acho a não-violência a melhor opção de enfrentamento social, o que me faz valorizar o pioneirismo dos queixadas.

Meu roteiro para um filme de 30 minutos elegeu João Breno como personagem principal, pois minha intenção era mostrar a vida de um líder dentro da luta política, com seus acertos e erros, suas idéias e contradições. Eu me inspirei em Glauber Rocha de *TERRA EM TRANSE* (1967), filme que considero uma obra-prima, e que tem como foco o jornalista Paulo Martins, protagonista de uma tentativa frustrada de revolução no

país imaginário Eldorado. Paulo, vivido por Jardel Filho, ao mesmo tempo em que traz em si o desejo de transformar radicalmente o quadro político, se desespera pela incapacidade do povo de determinar seu destino e pela fraqueza das lideranças em comandar a mudança.

Esta proximidade do meu filme com o Cinema Novo é apontada por Marcos Corrêa (2) em seu livro *Filmar Operários – Registro e ação política de cineastas durante a ditadura militar no Brasil*, quando cita os nomes de três diretores daquele movimento (Hirszman, Jabor e Farkas) como minhas possíveis referências estéticas:

“O que é possível apreender, portanto, é que a referência aos embates políticos do ano de 64, que ganha destaque na sequência inicial de *OS QUEIXADAS*, tenha surgido fundamentada na memória dos grupos com os quais o cineasta se relacionou ao longo de sua trajetória acadêmica e profissional. Basta considerar, desse modo, que no mesmo período da realização do filme Corrêa mantinha contato com longas e cineastas que em suas produções tangenciavam questões sociais, como Leon Hirszman, Renato Tapajós, Arnaldo Jabor e Thomaz Farkas”.

Tinha enorme admiração pelo movimento dos operários da Perus, que resistiram a muitos anos de luta, enfrentando o desemprego, a fome e os desmandos, mas queria fazer um filme de reflexão e não de endeusamento à vitória parcial a que chegaram. Também não queria trabalhar no estilo locução/depoimento/material de arquivo e propus a João, Mário e outros trabalhadores que haviam vivenciado a greve que eles reconstituíssem dramaticamente momentos fundamentais para que eu filmasse, tornando-se intérpretes de si mesmos. Já havia ouvido falar de Jean Rouch, cineasta francês que realizara na década de 60 documentários aonde personagens reais representavam suas próprias vidas, mas ainda não havia visto estes trabalhos. Assim é que o documentário se aproxima da linguagem ficcional na maior parte do tempo, com os participantes atuando a partir das próprias memórias, e fazendo uma reflexão sobre as emoções e fatos que os absorveram por tantos anos.

*OS QUEIXADAS* é a minha terceira parceria com Pedro Farkas na fotografia e tem como autor da trilha sonora Arrigo Barnabé, que havia iniciado sua carreira como compositor para cinema em *TEM COCA-COLA NO VATAPÁ*.

Jean Claude Bernardet (3), no livro *Cineastas e Imagens do Povo*, diz:

---

(2) Corrêa, M. *Filmar operários: registro e ação política de cineastas durante a ditadura militar no Brasil*. Curitiba: Appris, 2016.

“Os Queixadas é provavelmente o primeiro filme dos anos 70 que tenta fazer a história do proletariado urbano. Narra a greve dos operários da indústria de cimento Perus ocorrida em 1962, ano em que, conforme um letreiro, houve 154 greves no Brasil – e acrescento que até aquele momento nenhuma delas tinha sido abordada pelo cinema. A originalidade desse filme, além de tratar de um tema então ausente do documentário e que só se desenvolverá a partir de 1979 com as grandes greves dos metalúrgicos da região de São Paulo, consiste no fato de que o realizador foi procurar operários que tinham tido uma participação decisiva no movimento. Esses operários, ele não os entrevistou, a não ser na segunda sequência já citada, mas lhes pediu que reconstituíssem os momentos da greve que julgavam essenciais. O tempo da reconstituição e o tempo do momento reconstituído misturam-se constantemente.”

Quando decidi fazer o filme tive receio de que acontecesse o mesmo problema de censura que havia acometido ROÇAS, mas mesmo assim levei adiante o projeto, pois achava essencial narrar aquela história para a minha geração, para quem as palavras greve e movimento operário eram muito distantes da realidade. Felizmente o país já tinha superado os piores momentos do regime militar e estava na véspera de viver a anistia, conseguida em 1979. Portanto, OS QUEIXADAS não foi atropelado pelos censores como ROÇAS, e teve intensa distribuição no circuito exibidor paralelo formado pelas universidades, cineclubes e festivais.

O filme teve uma cópia doada à Frente Nacional do Trabalho, entidade à qual fazia parte o Sindicato dos Trabalhadores de Perus, e duas cópias vendidas: uma para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, cujo presidente era Luís Inácio Lula da Silva, e outra para o Sindicato dos Bancários de Porto Alegre, presidido por Olívio Araújo, dirigentes sindicais que se tornaram políticos profissionais de grande importância no cenário nacional.

Em janeiro de 1979 embarquei para Roma onde passaria um ano, tendo oportunidade de estagiar em montagem de som nos filmes LA LUNA (1979), de Bernardo Bertolucci, e OGGETTI SMARRITI (1980), de Giuseppe Bertolucci.

O de Bernardo narra a relação edípica entre uma grande cantora americana de ópera e seu filho, que viajam à Itália para procurar o pai dele, pois o garoto não o conhece.

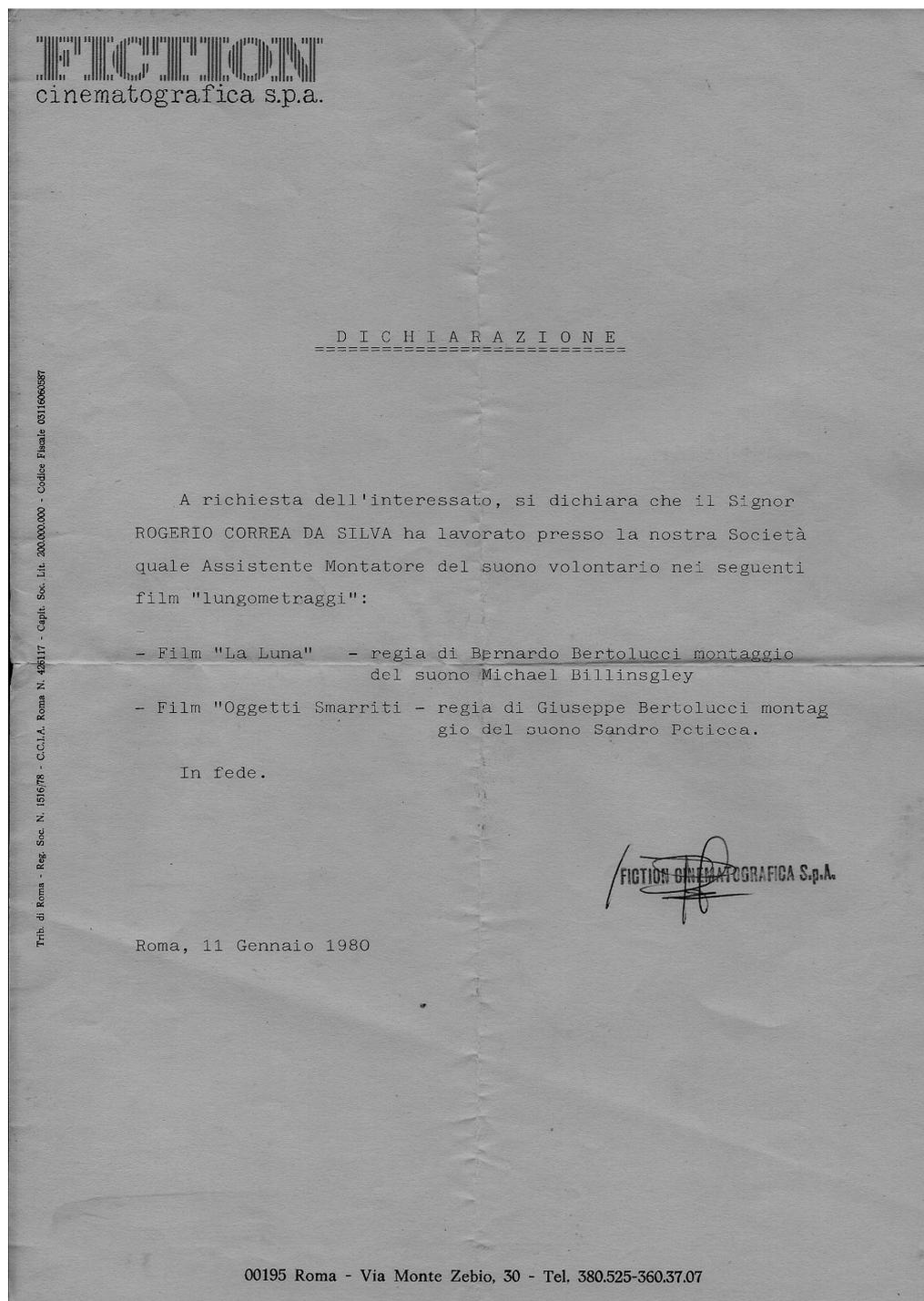
O de Giuseppe, cujo título em português pode ser traduzido por objetos perdidos, é sobre o encontro de uma mulher rica com um sem teto que mora na estação de trem de Milão. Depois de alguns dias de intensa paixão ela volta para a casa da família.

Fui o segundo “assistente montatore” (Fig. 14). Não era contratado pela produção, era voluntário, mas foram seis meses de aprendizado ao lado do editor de som Michael Billingsley e de seu assistente Sandro Peticca.

---

(3) Bernardet, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Fig. 14 – Carta da produtora de Bernardo Bertolucci



(Arquivo Pessoal)

Naquela época a montagem de som não recebia grande atenção dos realizadores brasileiros e era efetuada, em geral, pelo próprio montador de imagem. De forma que foi uma grande novidade acompanhar o trabalho complexo de construção de inúmeras

pistas sonoras que era feito por Michael e seu assistente, ainda na mesa de montagem chamada moviola, que hoje é objeto de museu.

Tive a chance de conviver profissionalmente com Bernardo Bertolucci, um dos cineastas internacionais que mais admirava, por obras como ANTES DA REVOLUÇÃO (1964), A ESTRATÉGIA DA ARANHA (1970), O CONFORMISTA (1970) e 1900 (1976).

O primeiro é sobre as crises amorosas e ideológicas de um jovem universitário da região de Parma, cidade natal do diretor.

Inspirado no conto “Tema do traidor e do herói”, de Jorge Luis Borges, o segundo relata a história de um homem que volta à cidade natal e investiga a causa da morte do pai, cujo assassinato é atribuído a um fascista. Aos poucos ele percebe a verdade: o pai foi morto por ter traído os companheiros políticos.

Baseado no romance homônimo de Alberto Moravia, o terceiro narra a vida de um homem que se aproxima do fascismo e assume a tarefa de organizar o assassinato de um ex-professor.

1900 é um longa em duas partes sobre a luta de classes na Itália na primeira metade do século XX, que acompanha a trajetória de dois amigos, um camponês e outro proprietário de terras, desde a infância até a idade adulta.

A admiração pela obra de Bertolucci, quase sempre abordando temas políticos filtrados por um olhar emocional sem maniqueísmo, ficou reforçada pela convivência e entrevistei-o para uma revista brasileira de fotografia e cinema de nome Iris (Fig. 15), que não existe mais.

Fig. 15 – Revista Iris

**CINEMA**

Como é o seu processo de criação do roteiro?  
Alguns dos meus filmes têm como origem obras literárias. É o caso de *Stratégia del Ragno*, *Partner*, *O Conformista*. Outros, como *O Último Tango*, *Novocento* e *La Lana* - meus três últimos filmes - nascem de idéias muito embrionárias, que vou desenvolvendo, muitas vezes simplesmente associando-as, até que esse pequeno embrião se transforme numa história, porém ainda não detalhada. No *Último Tango*, por exemplo, a idéia era: um homem e uma mulher se encontram, se desajam e decidem tentar uma espécie de utopia, ou seja, decidem amar-se fora das suas identidades sociais, comunicando-se somente através da linguagem da sexualidade. No *La Lana* a idéia inicial era uma recordação, a minha primeira recordação infantil talvez, quando eu, com um ano ou dois - não me lembro mais - sentado na bicicleta de minha mãe olhava o seu rosto e via a Lua no céu; fazia então uma espécie de confusão entre o rosto jovem de minha mãe e a face antiga da Lua. Esta primeira recordação me conduziu em uma direção bem definida: a aventura da relação mãe-filho. Escrevi um primeiro tratamento para esse filme - mais ou menos cinquenta páginas - junto com meus colaboradores, Kim Arculli e o meu irmão Giuseppe. A história era bem clara: Catarina era uma soprano e Joe se drogava com heroína. Mas a psicologia dos personagens não era definida e sim bastante imprecisa. De bem definido havia a estrutura, feita de seqüências, de blocos, com desdobramentos de Nova York a Roma, a Parma, etc.... Nesse primeiro tratamento aparece o esqueleto do filme. Começa-se a perceber um arco narrativo, a se definir lugares, os papéis. Passamos em seguida para o roteiro (na época Kim já tinha morrido e eu continuei o

**Bertolucci: "O cinema italiano está morrendo"**

Bernardo Bertolucci é mais conhecido no Brasil através do sensacionalismo em torno de "O Último Tango" do que pela sua obra. De seus 8 filmes apenas 3 foram vistos aqui: "Stratégia del Ragno", "O Conformista" e "Novocento". Nesta entrevista a IRIS, ele fala de seu trabalho, do cinema novo brasileiro e da crise do cinema italiano.

Rogério Corrêa

trabalho com meu irmão Giuseppe e com Claire). A passagem para o roteiro é para mim muito importante também no plano literário, porque eu o escrevo sozinho. É como venho da literatura, tenho sempre um pouco de medo e a suspeita de que os meus filmes possam se tornar literários. Escrever pessoalmente os meus roteiros me ajuda a eliminar as tentações literárias ligadas a uma história, compreende? Tento fazer o roteiro, como se diz na Itália, de ferro. Ou seja, o mais preciso possível até o ponto de ele ser válido por si mesmo, antes de se tornar um filme. É esta solidiez que sinto no roteiro que me dá a liberdade e a segurança para improvisar tudo aquilo que quero no momento da filmagem. Normalmente discuto o texto

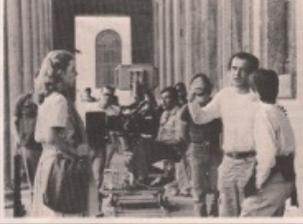
com meus colaboradores e depois o reescrevo sozinho ou com ajuda dos outros. Mas tento escrever pessoalmente o mais que posso, exatamente para suprimir tudo aquilo que tenha sabor literário.

Qual é a relação de trabalho que você procura ter com os atores e a equipe?  
Trabalho com a mesma equipe desde 69 e com algumas das pessoas ainda há mais tempo. Ou seja, com eles fiz *La Stratégia del Ragno*, *O Conformista*, *Tango*, *Novocento*, *La Lana*... foram 5 filmes em dez anos com a mesma equipe. As pessoas-chave - que são o fotógrafo, o técnico de som, o maquinista-chefe - são sempre as mesmas. Depois de *Novocento* perdi dois dos colaboradores mais próximos, a figurinista Giti Magrini e o

montador e roteirista Kim Arculli. Quando comecei eu viajava da poesia, da experiência poética, porém sentia muito com o cinema e procurava utilizar aquela experiência para fazer um filme. Portanto, sentia o trabalho de diretor como um trabalho extremamente isolado. Procurava recrear no set aquela solidiez que é necessária para alguém que escreve poesia. Procurava isolar-me dentro do set. Aos poucos tendo conquistado mais segurança - aquele era o comportamento de alguém muito amedrontado - me abri muito mais às sugestões e às colaborações dos outros, chegando ao ponto de pensar hoje - e acho que isso ficou mais claro e foi aceito completamente com *Novocento* e depois se confirmou com *La Lana* - que o filme não é o trabalho de um único homem mas sim um trabalho coletivo. Por outro lado eu sinto que na estrutura de uma equipe, um + um + um + um... isto é, um fotógrafo mais um técnico de som mais um montador mais um maquinista-chefe, que empurra o carrinho etc., dão, como resultado, um. Não é o resultado aritmético, digamos, da soma de todos, mas o resultado é alguma coisa muito diversa que eu chamaria ainda um. Portanto é preciso conseguir harmonizar todas estas tensões criativas de tantas pessoas e transformar tudo numa voz única, num grilo único.

Logo depois que terminou o *La Lana* você foi para os Estados Unidos e ali, depois de uma projeção, decidiu reatuar duas seqüências que você já havia cortado. Por que mudou de idéia sobre aquelas duas seqüências?  
Porque aconteceu uma espécie de milagre. Normalmente os distribuidores americanos pedem para cortar, cortar, sempre cortar. Desta vez me pediram para acrescentar. Digo que isto é um milagre porque não acontece nunca.

Bertolucci, com Jill Clayburgh e Minkie Bell, na filmagem de "La Lana".



84

Entrevista com Bernardo Bertolucci (Iris, nº 323, página 84, jan/fev 1980) (Arquivo Pessoal)

Tive a oportunidade também de conhecer instituições importantes do cinema italiano, o Centro Sperimentale de Cinematografia, Cinecittà e o Instituto Luce. Elas foram criadas por Benito Mussolini, ditador que adorava cinema e via nele uma enorme importância para a divulgação da ideologia fascista. O Centro era a escola para formação de técnicos e diretores, onde minha companheira Lili estudou, fazendo parte de um grupo de 20 jovens vindos de todas as partes do mundo. Fundado em 1935, continuava no mesmo local, em frente à Cinecittà, com equipamento cinematográfico totalmente obsoleto e que não funcionava mais. As aulas eram apenas teóricas e os alunos não tinham a menor chance de realizarem qualquer exercício cinematográfico. Cinecittà é o complexo de 21 estúdios inaugurado em 1937 que, em 1979, só era usado por Fellini, pois era considerado ultrapassado. E o Instituto Luce, criado em 1924 para produzir filmes de ficção e documentários com intuito de disseminar o fascismo, mas que no final da década de 70 estava instalado num prédio dentro de Cinecittà, era utilizado,

principalmente, como laboratório de imagem e estúdio de som, tendo inclusive sido o local da mixagem de LA LUNA.

### **35mm**

De 1980, ano em que voltei ao Brasil, até 1985 não realizei qualquer filme. Poucos meses após minha chegada trabalhei como segundo assistente de montagem de som em NA ESTRADA DA VIDA (1983), de Nelson Pereira dos Santos. Participei de um trabalho semelhante ao que havia presenciado no LA LUNA, mas sem a mesma complexidade. Nelson, um dos realizadores que mais admirava, montava um filme sobre a dupla Milionário e Zé Rico, roteirizado por ele a partir da história dos sertanejos que vendiam milhões de discos por todo o país. A proposta era atender uma encomenda comercial e o resultado final não trouxe qualquer acréscimo à obra do diretor, além de não ter atingido um público expressivo como as canções dos protagonistas alcançavam. Acompanhei algumas diárias do cineasta na moviola, que era habilidoso e reservado, e não consegui dialogar muito com ele. Mas na pouca convivência que tive percebi que era uma pessoa resistente às propostas estéticas de novos artistas, tanto no cinema quanto na música, por exemplo. Ficou para mim a imagem de uma figura conservadora, ligada ao conceito de nacional e popular típico do Partidão.

Ainda em 80 trabalhei como assistente de produção em O HOMEM DO PAU BRASIL (1982), de Joaquim Pedro de Andrade, ficção inspirada na vida e obra de Oswald Andrade. Gostava muito do trabalho de Joaquim, principalmente O PADRE E A MOÇA (1966) e MACUNAÍMA (1969).

Baseado em poema de Carlos Drummond de Andrade, o primeiro trata do amor proibido entre um jovem sacerdote e uma linda garota, tendo como cenário o interior de Minas Gerais.

E o segundo é a adaptação do livro de Mario de Andrade ambientado no Rio de Janeiro do final dos anos sessenta.

Entrei na equipe com grande entusiasmo, mas me decepcionei já a partir da leitura do roteiro, formado por sequências que não se harmonizavam, impediam a história fluir e tinham a pretensão de serem irreverentes e ousados. Além disso, ele alterava as cenas constantemente no set de filmagem enquanto a luz era preparada, ocasionando inúmeros aborrecimentos aos eletricitistas, obrigados a mudar a posição dos refletores, tendo como consequência numerosos atrasos.

Quanto à direção, Joaquim era aristocrático; não dava atenção para a equipe, a não ser para dois ou três aduladores que havia trazido do Rio. Isto gerou uma cisão entre os técnicos cariocas e paulistas e um terrível mal estar se manteve ao longo das 8 semanas de filmagem. Embora tivesse boas condições de produção, reclamava de tudo e vivia num constante mau humor. Foi, sem dúvida, o trabalho mais desgastante e insatisfatório de que participei em toda minha vida. E tudo isso aparece na tela, pois é seu pior filme e um dos mais mal resolvidos da história do cinema nacional. Foi rejeitado pelo público e pela crítica e até hoje não recebeu qualquer revisão. Depois dele, o diretor ficou muitos anos sem filmar e faleceu.

Foi bom ter integrado a equipe de dois realizadores do Cinema Novo, porque isto me ajudou a desmistificá-los. Percebi que eram talentos que souberam aproveitar a generosa década de 60, e em 80 entravam numa fase decadente, não tanto pela idade, mas principalmente por causa do nosso país, que não dá a seus cineastas as devidas condições para evoluir em seu trabalho.

Em 1985 ficou pronto *NEGRA NOITE* (Fig. 16), curta de 10 minutos em 35mm colorido, que realizei com um prêmio de produção da Embrafilme. A Empresa Brasileira de Filmes, criada em 1969 pela Junta militar que substituiu o ditador Costa e Silva, era uma antiga reivindicação da classe cinematográfica, e durou até 1990 quando foi extinta por Fernando Collor.

Ela era responsável pela produção e distribuição de filmes brasileiros e quem traçava sua política era a geração do Cinema Novo. A escolha de quem iria filmar e qual filme seria distribuído era feita pela diretoria que, na maioria das vezes, favorecia o grupo dominante formado pelos cinemanovistas. A empresa era fruto do regime autoritário e empregava método também autocrático na seleção de projetos para produção e distribuição. Mas havia o Departamento Cultural, que funcionava de forma democrática, com escolha de roteiros de curtas e médias metragens realizada por comissões de 5 pessoas, integradas por representantes das diversas associações regionais e funcionários da estatal.

Fig. 16 – NEGRA NOITE



Antonio Carlos D'Ávila (assistente de câmera), Rogério Corrêa e José Roberto Eliezer (diretor de fotografia e câmera) (Arquivo Pessoal)

Foi num destes concursos que consegui o valor necessário para realizar NEGRA NOITE, história de um jovem que mora no prédio Copan, trabalha numa central de computação e à noite sai em seu Dodge Dart para passear na cidade, quando é surpreendido por personagens e situações.

Fazia parte de uma produtora, a Barca Filmes, que contava com 10 sócios e produzira vários curtas metragens. O filme era para ser rodado em uma semana, mas depois do terceiro dia foi suspenso, pois o dinheiro tinha acabado e alguns sócios se negaram a fazer dívidas para terminá-lo. Dois ou três deles, inclusive, queriam devolver o filme para a Embrafilme, pois achavam que não seria possível conseguir mais verba, e eu fui radicalmente contra. Dessa forma, fiquei com o curta parado por mais de um ano e afinal consegui mais recursos com a própria estatal, na forma de adiantamento sobre a distribuição. Começado em 1983, acabei o filme só em 1985, sem dívidas. Depois disso, a sociedade se dissolveu; com um dos parceiros da antiga empresa abri uma nova razão social, a Leão Filmes.

NEGRA NOITE tinha a participação dos atores Rubens Brito (Fig. 17), Elias Andreato, Ênio Gonçalves e Edith Siqueira.

Fig. 17 – NEGRA NOITE



Rubens Brito na Polaroid que é objeto de cena (Arquivo Pessoal)

Ele participou do Rio Cine Festival e através da Lei do Curta foi exibido em diversos cinemas. Por ela, alguns curtas eram selecionados pelo Concine – Conselho Nacional de Cinema, recebiam um prêmio em dinheiro, e eram exibidos nas salas comerciais antes dos filmes estrangeiros (Fig. 18). Parte do público assistia com interesse os curtas, mas alguns se revoltavam e chegavam a vaiar. A lei foi extinta no governo Collor, dentro do programa de aniquilamento da produção de cinema no Brasil, quando foram fechadas a Embrafilme, o Concine e o Ministério da Cultura. Nesta fase a produção de longas metragens caiu de 120 ao ano para zero, e a de curtas e médias se manteve a duras penas, sendo responsável pela manutenção em atividade de diversos profissionais.

Fig. 18 - NEGRANOITE


**MINISTÉRIO DE JUSTIÇA**  
**DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL**  
**DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS**

CERTIFICADO Nº: A-18870      TÍTULO/FILME: CINEMA      CEMETRA: 35-COLORIDO

TÍTULO DE CENSURA: NEGRA NOITE

TÍTULO ORIGINAL: NEGRA NOITE

DIRETOR: ROGÉRIO CORRÊA

CLASSIFICAÇÃO: **14** IMPRÓPRIO PARA MENORES DE QUATORZE ANOS

DATA DE CENSURA: 10 DE SETEMBRO DE 1987

DATA DE EMISSÃO: 10 DE SETEMBRO DE 1987

JUSTIFICAÇÃO DE IMPROPRIEDADE: LINGUAGEM LIVRE

RAYMUNDO EUSTÁQUIO DE MESQUITA  
 DIRETOR DA DCCP  
 em exercício

---

CERTIFICADO Nº: A-18870

FILME: NEGRA NOITE      COM: 312 "

SÉRIE:      EP. Nº:

PRODUTOR: JOEL LA LAINA E ROGÉRIO CORRÊA      BRASIL

DISTRIBUIDOR: CDI - CINEMA DIST. INDEPENDENTE

DECISÃO DA DCCP: IMPRÓPRIO PARA MENORES DE 14 (QUATORZE) ANOS.

BRASIL 10 DE SETEMBRO DE 1987      VILMA HELENA SANAN DOMINGOS  
 FUNÇÃO: G-1001      RMM      CHEFE DE SEÇÃO - SUBSL.      D-11-001

Certificado de Censura (Arquivo Pessoal)

NEGRA NOITE foi concebido sob a influência de um dos cineastas que mais admiro, Wim Wenders, que renovou o cinema alemão na década de 70 ao lado de Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog, entre outros. Minha inspiração foram os filmes ALICE NAS CIDADES (1974), NO DECURSO DO TEMPO (1976) e O AMIGO AMERICANO (1977).

O primeiro é a perambulação pelas estradas dos Estados Unidos de um alemão e uma garota de nove anos, depois que a mãe dela desaparece. É uma das primeiras vezes que a foto Polaroid aparece como objeto de cena, registrando a relação de afeto entre a menina e o homem, que assume o papel de pai temporário.

O segundo é uma longa peregrinação pelo interior da Alemanha Ocidental de um técnico de manutenção de projetores de cinema, que se desloca numa moto com sidecar. Ele faz amizade com um homem depressivo recém separado da mulher e os dois resolvem viajar juntos.

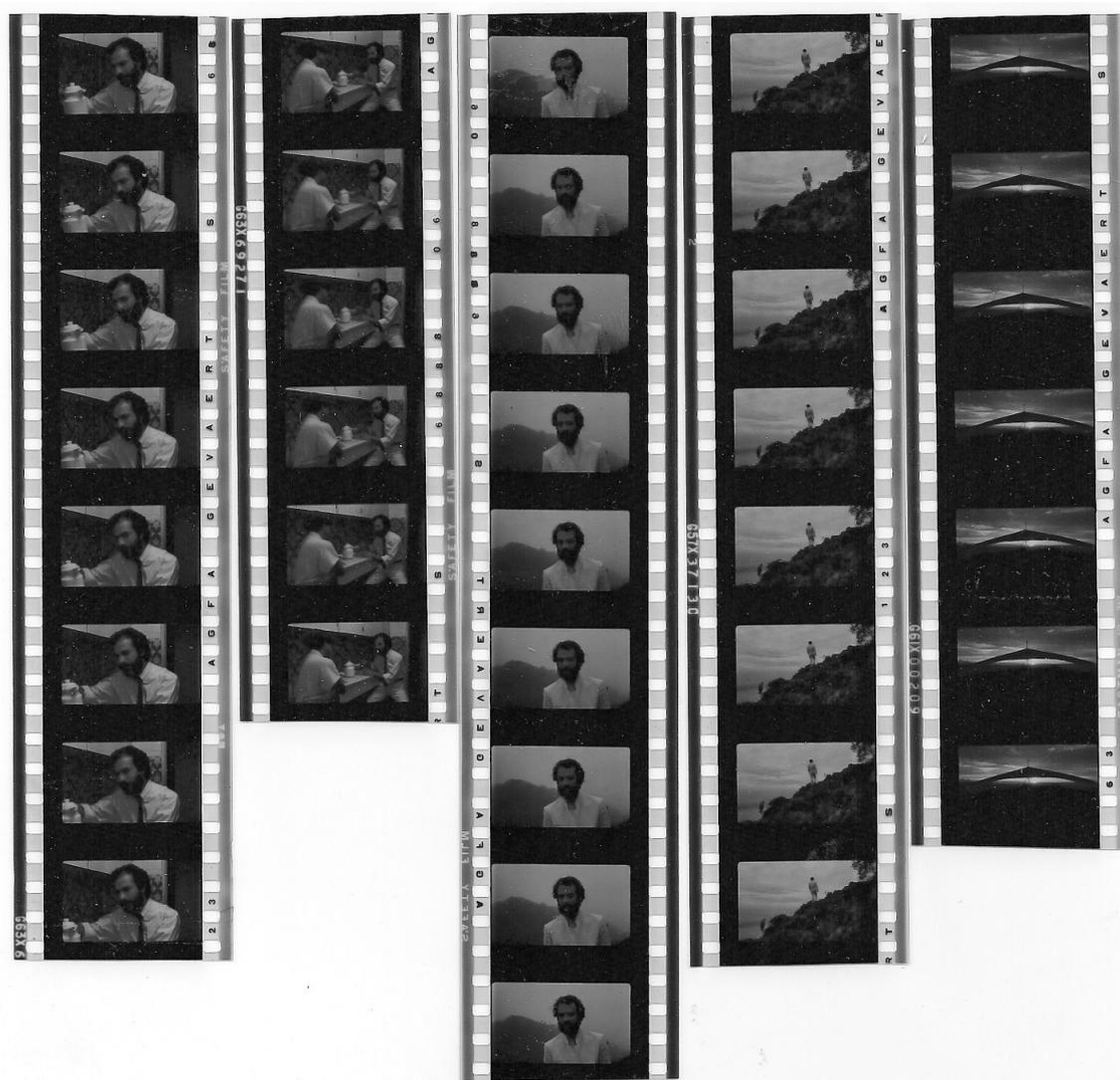
Adaptado do livro de Patricia Highsmith, o terceiro é uma história policial sobre a transformação de um falsário de arte em assassino.

Meu curta falava da solidão na grande cidade, da necessidade do deslocamento constante a procura de algo, da angústia provocada pelo imponderável, o fetiche da foto Polaroid, temas caros ao alemão. No estilo também procurei mimetizá-lo com os longos travellings e uma atuação sutil por parte dos atores.

Foi meu primeiro movimento para narrar uma história mais intimista, onde o protagonista reverberava sentimentos meus naquela fase dos 30 anos. Este caminho em direção a um cinema mais ligado a emoções pessoais prosseguiu no curta seguinte ÍCARO (1987), embora o autor do roteiro não fosse eu.

Dois anos depois, recebi mais um Prêmio Estímulo ao Curta Metragem da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e realizei, já pela Leão Filmes, o curta de 11 minutos em 35mm colorido, ÍCARO (1987) (Fig. 19), que foi finalizado com recursos da Embrafilme.

Fig. 19 – ÍCARO



Trechos de copião 35mm (cópia para montagem) (Arquivo Pessoal)

Roteirizado por Reinaldo Moraes, é a história de um homem maduro que acorda ao som de uma sonata de Brahms ao lado de sua companheira. Ele coloca terno e gravata e percorre a cidade de carro em direção ao escritório, mas não se detém ali. Sempre ouvindo Brahms, segue em direção a uma montanha onde encontra uma asa delta. Com ela, se lança em direção ao sol que nasce, e se integra nele.

Fig. 20 – Trecho do storyboard desenhado por Adrian Cooper para ÍCARO (Arquivo Pessoal)

①



O roteiro sugeria um protagonista jovem, esportista, que colocava a asa delta sobre o carro e se dirigia a um local para voar. Eu dei outra versão, fazendo do personagem um homem de 40 anos, que ao ouvir a música de Brahms a interpreta como um chamado e, em vez de ir para o trabalho, se dirige para um monte nos arredores da cidade onde encontra uma asa delta montada. Como se fosse o próprio Ícaro do mito grego, ele voa ao encontro do sol e com ele se une.

O roteirista ao saber das mudanças que eu tinha feito brigou comigo, mas defendi meu direito de filmar a história da forma que entendesse e não falei com ele até finalizar o filme. Quando ficou pronto mostrei a ele, que ficou feliz com o resultado.

Durante o filme todo só se ouve um diálogo, dito pelo personagem principal: “O Brahms me acordou mais cedo hoje”. Como a narrativa se apoiava inteiramente em imagem e música, o diretor de fotografia Adrian Cooper propôs que fizéssemos um storyboard (Fig. 20), pois seria mais fácil do que seguir o roteiro. Dessa forma, foi a primeira vez que lancei mão deste método de desenhar as cenas plano a plano, o que facilitou muito a filmagem.

Fig. 21 - ÍCARO



(Arquivo Pessoal)

Carlos Augusto Strazzer e Tânia Seckler (Fig. 21) protagonizam o filme, que também cumpriu a Lei do Curta, mas não foi selecionado por nenhum festival.

### **Longa metragem**

Comecei a pensar num longa metragem e pesquisei muito a história do cirurgião-plástico Hosmany Ramos, que estava preso por diversos crimes, entre os quais um assassinato, mas que havia sido assistente de Ivo Pitanguy e freqüentado casas de pessoas ricas e de políticos poderosos. O que me instigava era a promiscuidade entre o criminoso de vida aventureira e a classe dominante. Percebi que poderia ser uma bela reflexão sobre o arrivismo social e político no Brasil do regime militar, mas sabia da minha limitação para desenvolver o projeto sozinho e queria contratar um escritor para fazer o roteiro, o que demandava recursos.

Em 1984 surgiu um edital de desenvolvimento de longa metragem da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, que premiaria 20 projetos com dinheiro para o roteiro, e, destes, 10 receberiam verba para se transformarem em filmes. Propus a Reinaldo Moraes, que tinha escrito ÍCARO, para fazermos uma parceria; ele escreveria o argumento de 20 páginas a partir de minha pesquisa e, caso o projeto fosse selecionado, ganharia a maior parte do valor e eu ficaria com os direitos de filmagem. Assim é que surgiu o argumento e depois o roteiro intitulado O MÉDICO-MONSTRO, numa referência ao apelido que Hosmany havia recebido na imprensa, inspirado na obra O médico e o monstro de Robert Louis Stevenson, pela qual tinha muito apreço.

O roteiro teve um primeiro tratamento que participou do concurso de produção, mas não foi contemplado. Havia pedido ao roteirista que trabalhasse em cima das características do filme B americano, modelo do cinema noir francês e de algumas obras policiais da nouvelle vague. Queria fazer um filme que fosse reflexivo e ao mesmo tempo tivesse fácil comunicação com o público. Além disso, o produto B era passível de ser produzido com pouco dinheiro. Mas a primeira versão caiu inteiramente no clichê, e não convenceu a mim nem ao júri.

Pedi então que Reinaldo refizesse o texto e o resultado melhorou muito, recebendo o novo título de A MÁSCARA DA SEDUÇÃO. Em 1987 o inscrevi na Embrafilme solicitando recursos para produção e em 88 ele integrou uma lista de 41 projetos que poderiam ser contratados em breve. Estávamos no governo Sarney, com o país debilitado por anos de inflação dos ministros que fabricaram o milagre econômico, e a empresa sofrendo a anemia que atingira a maioria das estatais.

Em 1990, Collor assumiu e fechou a Embrafilme, que pecava pela ineficiência, o inchaço e um sistema nada transparente de seleção de projetos de longa metragem. Mas

o novo governo não criou qualquer organismo que a substituísse, zerando a produção por muitos anos. Meu primeiro projeto de longa ficou travado neste emaranhado político-administrativo. As perspectivas profissionais ficaram totalmente turvas e tive que me afastar da atividade para sobreviver.

Mudei para Porto Alegre e fui morar na casa de minha mãe e trabalhar na loja de meu pai. Foi um auto-exílio doloroso e, desalentado, me mantive longe de qualquer atividade cinematográfica, prevendo uma vida dedicada ao comércio dali para frente. Estava de luto. Minha proposta de viver para, e do cinema, havia sido derrotada. Tive que lutar muito para não ser tomado por um estado depressivo. Residi no sul até a publicação da entrevista de Pedro Collor em 1992, onde desmascarava a estratégia do grupo corrupto do irmão para ascender ao poder. Percebi que o governo iria cair e decidi voltar.

### **A volta**

Em São Paulo entrei numa produtora de vídeo comercial fazendo contatos com empresas para conseguir trabalhos que pudesse dirigir, mas o mercado ainda estava parado e não obtive a remuneração necessária para as despesas pessoais. Mais uma vez tive que me afastar do audiovisual.

Indicado por um amigo, fui vender automóveis numa daquelas importadoras que recém haviam chegado ao Brasil. Na primeira loja não me adaptei ao ambiente agressivo do patrão e dos colegas. Na segunda, consegui coexistir com a competição desleal e os trambiques que são fundamentais para sobreviver naquele ramo. Fiquei dois anos lá até ser mandado embora.

Voltei a me aproximar do cinema indo vender filmes em VHS numa distribuidora que tinha bons títulos europeus e alguns pornôds, que saíam mais que os autorais. Depois passei a outra empresa que comercializava produções americanas de baixa qualidade e possuía uma linha erótica muito apreciada. Passei a ser supervisor de vendas em São Paulo e mais tarde gerente comercial nacional. Minha relação com o cinema se refazia e comecei a esboçar um documentário sobre o cacau no sul da Bahia, além de retomar o longa. Depois de dois anos fui demitido e recebi os direitos trabalhistas, o que me permitiu pagar impostos atrasados da minha empresa e colocá-la em ordem.

Fiquei um ano fazendo vídeos institucionais como free-lancer enquanto pesquisava a história do “fruto de ouro”, e consegui dinheiro para viajar à região de Ilhéus através de um edital de desenvolvimento de projeto da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Com isso, escrevi *A CIVILIZAÇÃO DO CACAU*, em 1998.

Atualizei o roteiro de *A MÁSCARA DA SEDUÇÃO* e coloquei na mão de um produtor, Raul Rocha, que havia participado de alguns filmes de Ugo Giorgetti. O modelo de financiamento naquele momento era através da renúncia fiscal pela Lei Rouanet, ou pelo PIC-TV Cultura, um programa de incentivo ao cinema gerido pela TV estatal paulista. Raul tentou viabilizar a produção durante quatro anos, mas não conseguiu. Desisti da história.

Em julho de 1998 fui convidado para ser o Coordenador de Programação do Cine Teatro Carlos Gomes, sala tradicional do município de Santo André, que pertencia à Prefeitura. Era o responsável pela seleção de filmes, produção de cursos teóricos e práticos de audiovisual e a organização da Mostra de Vídeo de Santo André. Permaneci nesta função até dezembro de 2004.

### **Vídeo**

Enquanto isso, em 2001 ganhei o prêmio Rumos do Itau Cultural com um projeto sobre os motoboys paulistanos, pesquisa que tinha começado em 96 quando o número de jovens que sobreviviam da motocicleta explodiu. Achei que o tema daria uma boa história para um longa de ficção e passei a esboçar um argumento que tinha o título de *TRILHAS DA CIDADE*. O personagem principal era um metalúrgico que possuía uma moto e, ao perder o emprego, passava a trabalhar como motoboy, até que sua moto era roubada e não tinha mais como manter a família.

A proposta era fazer uma reflexão sobre o desemprego no século XXI, inspirado na obra-prima de Vittorio De Sica, *LADRÕES DE BICICLETA* (1948). O mundo do trabalho mudou muito desde o pós-guerra focalizado pelo mestre italiano, mas a falta de ocupação continua a ser uma tragédia para o homem contemporâneo, que perde espaços rapidamente, principalmente na indústria, em função da informatização e robotização. E isto não representa exclusivamente a falta de dinheiro no final do mês, mas a supressão de um projeto de vida e a humilhação por deixar de ser o arrimo da família. Equivale ao luto, leva ao desalento e muitas vezes ao desequilíbrio.

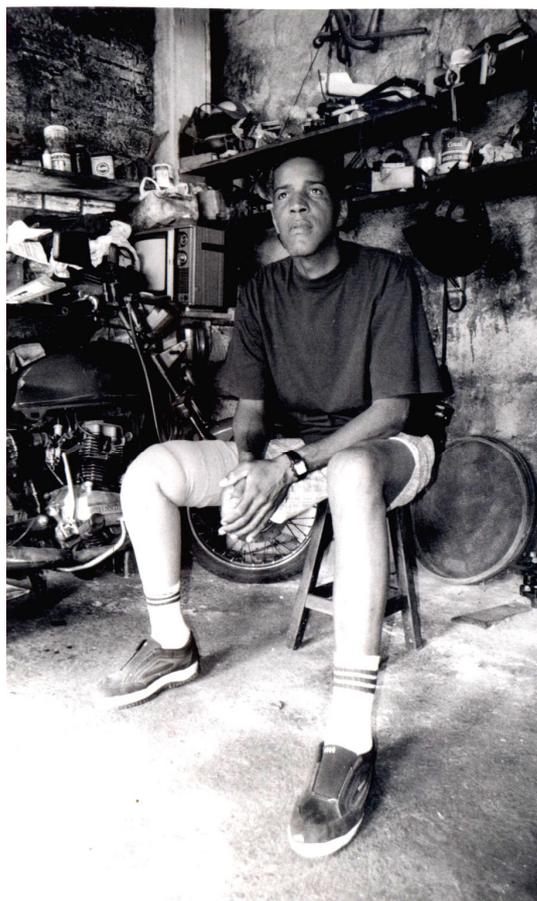
Durante o processo para me aproximar do tema fiz algumas entrevistas e o resultado me animou a escrever o roteiro de um documentário. Dei o nome de *NA GARUPA DE DEUS* e recebi o patrocínio do banco.

O trabalho de 26 minutos é minha primeira realização em vídeo. Adquiri uma câmera no formato analógico Mini DV, a Sony PD-150, que tinha excelente qualidade e preço acessível. A minha experiência mostrou que a perda da qualidade de imagem em relação

à película já não era tão determinante, e a produção de documentários ganhou enormemente com o vídeo, pois o resultado podia ser checado imediatamente, além de agilizar a operação de câmera e baratear o custo de todo processo.

GARUPA tem como protagonistas quatro motoboys e um poeta e rapper que trabalhou na área e criou textos que são usados como fio condutor da narrativa. Os perfis de cada um são apresentados isoladamente e São Paulo aparece também como personagem. A proposta é levar o espectador a vivenciar os perigos e emoções que eles enfrentam diariamente no trânsito da cidade. Para isso, uso muito uma micro câmera instalada no capacete de um motociclista, o que provoca no espectador a sensação de estar dirigindo a moto. O único depoimento fora deste universo é o de uma médica do departamento de traumatologia do Hospital das Clínicas que expõe sua visão como cientista e cidadã. Diz que é desumana a profissão deles, pois são obrigados a arriscar a integridade física em troca da sobrevivência (Fig. 22).

Fig. 22 – Ex-motoboy em NA GARUPA DE DEUS



Greco perdeu a perna em acidente de moto enquanto trabalhava (Arquivo Pessoal)

Marco Antonio Pereira do Vale (4), em sua tese de doutorado, faz uma analogia entre LADRÕES DE BICICLETA e NA GARUPA DE DEUS:

“Ao perder a perna, o ex-motoboy sofre um drama análogo ao do personagem Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) ao perder a bicicleta no filme de ficção neorrealista LADRÕES DE BICICLETA (1948) de Vittorio De Sica. Neste clássico do cinema italiano, Ricci depende da bicicleta para praticar sua profissão, ficando por dois anos desempregado. O filme ressalta a alegria do personagem ao ir para o trabalho com o meio de transporte individual, enquanto se vêem bondes e ônibus lotados com pessoas dependuradas nas portas. Quando a bicicleta é roubada Ricci é obrigado a pegar um desses ônibus (Figura 60).

Fig. 23 - Reprodução da Figura 60 da tese Metalúrgicos e Motoboys

Figura 60 – Fotograma de *Ladrões de Bicicletas*



O italiano não perde somente a bicicleta, mas também o trabalho, que o fazia separar-se da massa de desempregados da sociedade romana do pós-guerra. Da mesma forma que o motoboy perde a identidade profissional e social ao ter de pegar um ônibus em Na garupa de Deus (Figura 61). Logo, ter de recorrer ao veículo de transporte coletivo, para o ex-motoboy, é a constatação de fracasso individual.” (5)

Fig. 24 – Reprodução da Figura 61 da tese Metalúrgicos e Motoboys

Figura 61 – Fotograma de *Na garupa de Deus*



NA GARUPA DE DEUS ficou pronto em fevereiro de 2002 (Fig. 25) e foi selecionado para vários festivais nacionais e ganhou o prêmio de melhor fotografia no Cineceará e o de melhor som no Paracine (Paraty). Participou também do Festival de Figueira da Foz (Portugal) e do Festival Chileno de Curtas Metragens.

---

(4)(5) VALE, M. A. P. *Metalúrgicos e motoboys – Retratos audiovisuais de um país sobre rodas*. Tese (Doutorado em cinema). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - USP, 2015, pag. 202 – 203.

Fig. 25 – NA GARUPA DE DEUS



(Arquivo Pessoal)

Depois de anos tentando realizar A CIVILIZAÇÃO DO CACAU através de minha empresa, dirigi o documentário em 2002, produzido pela Brasil 1500, de Claudio Kahns, com participação da TV Cultura. Eu e a equipe de 4 pessoas passamos duas semanas na região cacaujeira e gravamos o vídeo de 52 minutos em DVCam, formato analógico superior ao Mini DV. Foi exibido no Brasil inteiro através da rede educativa. Ele traça o percurso da planta que se tornou monocultura no sudeste baiano por muitas décadas e que gerou a obra de Jorge Amado, um dos escritores mais lidos no Brasil e um dos mais traduzidos no mundo. O período áureo retratado pela literatura dele foi seguido de uma longa estabilidade, mas o filme confronta estas duas fases com o aparecimento da “vassoura de bruxa”, doença que dizimou a produção e empobreceu as “terras do sem fim”. O documentário traz para primeiro plano os velhos e novos atores que ganharam espaço com a crise, como os índios, que tinham sido expulsos pelos plantadores de cacau e agora retomavam seus terrenos, e os sem-terra, que passaram a ocupar as grandes fazendas abandonadas. E mostra a trajetória de descendentes dos coronéis do cacau que aproveitaram o colapso para inovar, implantando a agricultura orgânica e o turismo ecológico.

CIVILIZAÇÃO tem como narradora Camila Pitanga (Fig. 26), que apresenta o documentário em quadro, lê trechos de romances de Jorge Amado em off, e faz o encerramento em quadro.

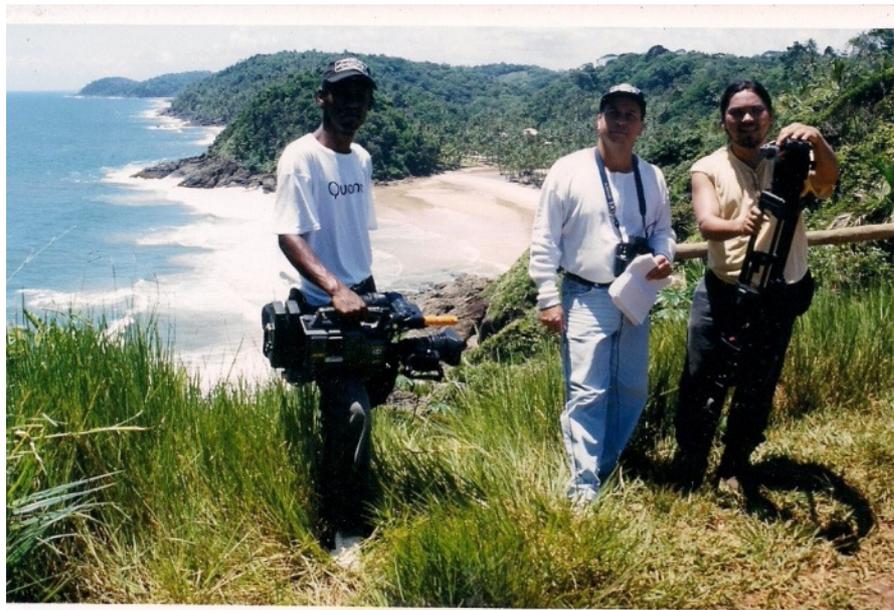
Fig. 26 – A CIVILIZAÇÃO DO CACAU



Folder (Arquivo Pessoal)

Foi fotografado por Helcio Alemão Nagamine (Fig. 27) e editado por Idê Lacreta, dois profissionais com quem trabalhei também no longa metragem.

Fig. 27 – A CIVILIZAÇÃO DO CACAU



(esq. para dir) Flávio (assistente de câmera), Rogério e Alemão (diretor de fotografia e câmera), no município de Itacaré (Arquivo Pessoal)

Coloquei o projeto TRILHAS DA CIDADE também na Brasil 1500, mas, em quatro anos, a produtora não foi capaz de viabilizá-lo.

Em 2005 fiz CARPINTEIROS DO MAR e ANTES DO FUTURO, dois documentários. A forma de produção foi bastante inusitada, porque não dependeu de editais e teve um processo muito rápido. Começou em agosto de 2004 quando resolvi me dar de presente de aniversário de 50 anos uma viagem para Camamu, na Bahia, local que tomei conhecimento pela internet. Minha pesquisa localizou uma região com praias paradisíacas e uma baía imensa, a terceira maior do país, só perdendo para a de Guanabara e a de Todos os Santos. E dentro deste cenário dois temas me chamaram a atenção: a construção de forma artesanal de grandes barcos de madeira e a futura exploração de gás natural e petróleo.

Escrevi para a prefeitura de Camamu solicitando apoio, que consistia em hospedagem, alimentação e transporte fluvial, coisas que foram confirmadas. Viajei com meus próprios recursos e minha Sony, e chegando lá entrei em contato com a funcionária que havia me garantido ajuda. Ela me hospedou num hotel modesto que servia refeição por quilo e dali comecei a produzir, mas a lancha do prefeito que iria me levar aos povoados próximos não se confirmou. Desloquei-me pela baía de barco coletivo e no final da

jornada consegui a colaboração de uma empresa de locação de lanchas que me cedeu uma com piloto.

Sem roteiro escrito, gravei tudo o que podia sobre os dois temas, e eu mesmo fazendo a câmera, o som e as entrevistas. O resultado final foi 20 horas de material, realizado com a máxima do Cinema Novo: uma câmera na mão e uma idéia na cabeça.

Ao chegar a São Paulo mostrei algumas fitas e as duas sinopses ao Gerente de Programação da TV Sescsenac, Robson Moreira, que me garantiu um valor de co-produção que viabilizava a volta a Camamu para complementar as gravações, e a finalização dos dois vídeos.

Contratei o roteirista Daniel Chaia para assistir as cenas gravadas e fazer uma escaleta do que faltava para a edição. Então parti novamente para a Bahia na companhia do diretor de fotografia Lucas Barreto, meu filho, e ficamos mais duas semanas gravando, trazendo mais vinte fitas no total. Daniel viu o restante das imagens e sons e escreveu um roteiro, que serviu de base para a edição final.

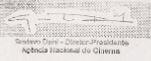
CARPINTEIROS DO MAR (Fig. 28), 52 minutos, mostra detalhadamente o trabalho artesanal de inúmeros profissionais que constroem escunas, veleiros e lanchas de madeira de grande dimensão, tradição que passa de pai para filho. Eles falam sobre o prazer do seu trabalho e da alegre convivência no povoado de Cajaíba do Sul (município de Camamu), que congrega cerca de quarenta estaleiros de pequeno porte. E do orgulho que sentem das embarcações que são vendidas para várias partes do Brasil e alguns lugares da Europa. O filme (Fig. 29) foi exibido ainda em 2005 na TV Sescsenac e participou da 10ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, no Rio de Janeiro.

Fig. 28 – CARPINTEIROS DO MAR



Barco em construção (Arquivo Pessoal)

Fig. 29 – CARPINTEIROS DO MAR

Agência Nacional do Cinema		ancine	
Certificado de Produto Brasileiro		Nº 05003649	
A AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA – ANCINE, nos termos do art. 28 da Medida Provisória n.º 2.228-1, de 06 de setembro de 2001, com redação introduzida pela Lei n.º 10.454, de 13 de maio de 2002, Decreto n.º 4.456, de 04 de novembro de 2002 e Instrução Normativa nº 25, de 30 de março de 2004, certifica que o produto abaixo constitui obra audiovisual brasileira.			
Título Original	CARPINTEIROS DO MAR		
Empresa Produtora	LEÃO FILMES LTDA ME		
Nome Fantasia	LEÃO FILMES		
CNPJ	55.331.961/0001-70		
Diretor	ROGERIO CORRÊA		
Ano de Produção	2005		
Tipo da Obra	OBRA NÃO SERIADA VIDEOFONOGRÁFICA		
Gênero	DOCUMENTÁRIO		
Processo	COR	Classificação	MÉDIA METRAGEM
Supporte Original de Produção	MINI DV		
Formato da 1ª Cópia	BETA SP		
Válido como Certificado de Origem para efeito de exportação nos termos do art. 6º da Instrução Normativa nº 25, de 30 de março de 2004.			
Rio de Janeiro, 06 de setembro de 2005			
 		 <small>ALFREDO DA SILVA MACHADO FILHO            Superintendente de Registro,            Entenda e Fiscalização            ANCINE - ANP Nº 0221288</small>	

CPB – Certificado de Produto Brasileiro (Arquivo Pessoal)

Fig. 30 – ANTES DO FUTURO



Morador da baía de Camamu (Arquivo Pessoal)

ANTES DO FUTURO (Fig. 30), também com 52 minutos, percorre os confins da baía conversando com pessoas de diversas profissões sobre a extração de gás e petróleo. Eles descrevem suas expectativas em relação às mudanças positivas ou não que a nova atividade econômica deve imprimir. O filme não toma partido a favor ou contra as transformações, tentando provocar uma reflexão. Foi exibido no mesmo canal no início de 2006.

Como este processo de filmar por conta própria e conseguir produção para finalização com a TV Sescsenac havia dado certo, pesquisei mais dois temas na região da Bahia e fui com meu equipamento e o fotógrafo Lucas para Cachoeira.

Um dos temas era a festa da Nossa Senhora da Boa Morte que acontece na cidade em agosto, realizada por uma irmandade só de mulheres, que mantém o culto à santa católica ao mesmo tempo em que venera figuras do candomblé. O projeto tinha o nome de Irmãs da Resistência. Filmei os festejos, que durante vários dias promovem procissões pela cidade, o que desperta interesse de brasileiros de outros estados e também estrangeiros. Só não consegui gravar os rituais secretos, que alimentam muitas especulações sobre o sacrifício de animais.

O outro se chamava Charuteiras do Recôncavo, e pretendia registrar o trabalho artesanal das pessoas que enrolam charutos, tradição centenária naquela região. Filmei algumas

artesãs autônomas que prestam serviço para uma empresa, e pequenas fábricas que utilizam o trabalho manual e aquele feito por máquinas.

Fiquei duas semanas viajando pelo Recôncavo e trouxe um material expressivo. Ao chegar entrei em contato com Robson, o gerente de programação do canal, e tive a desagradável surpresa de saber que ele estava se desligando, e a partir daquele momento a TV seria apenas do Sesc. Tentei contato com a nova gerência, mas não tive êxito. Então resolvi inscrever os projetos na Rouanet, a lei de renúncia fiscal destinada ao média metragem, entre outras coisas. Por quatro anos tentei captar dinheiro para finalizar os vídeos, mas foi em vão. Desisti.

Hoje vendo os filmes A CIVILIZAÇÃO DO CACAU, CARPINTEIROS DO MAR e ANTES DO FUTURO, acho que eles formam uma tríade, que gosto de chamar TRILOGIA BAIANA, pois os três foram realizados na Bahia, tem o trabalho como tema, possuem o mesmo formato (52 minutos para TV) e estilo semelhante.

Em 2008 licenciei CARPINTEIROS DO MAR e ANTES DO FUTURO para a TV Brasil.

Em 2014 licenciei para o canal pago CinebrasilTV vários filmes: TEM COCA-COLA NO VATAPÁ, OS QUEIXADAS, NA GARUPA DE DEUS, CARPINTEIROS DO MAR e ANTES DO FUTURO.

Fig. 31 – ANTES DO FUTURO

Certificado <http://sac.ancine.gov.br/titulosgru/EmissaoCertificado.do?method=imprimir>



**Agência Nacional do Cinema**  
**Certificado de Registro de Título**

**Veiculação no Segmento de Mercado **RADIODIFUSÃO DE SOM E IMAGEM****

**A AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA - ANCINE**, conforme inciso XIII do Art. 7º da Medida Provisória nº. 2.228-1, de 06 de setembro de 2001, com redação introduzida pela Lei nº. 10.454, de 13 de maio de 2002, confirma que o produto identificado neste Certificado foi registrado nesta Agência.

Código da Obra	<b>354845</b>
Título Original	<b>ANTES DO FUTURO</b>
Título no Brasil	<b>ANTES DO FUTURO</b>
Organização Temporal:	<b>NÃO SERIADA</b>
Ano de Produção	<b>2005</b>
País de Origem	<b>BRASIL</b>
Diretor	<b>ROGÉRIO CORRÊA</b>
Número de CRT	<b>03010105075520141</b>
Produzida por	<b>LEÃO FILMES LTDA. ME, SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL SENAC</b>
Cessionário	<b>LEÃO FILMES LTDA. ME</b>
CNPJ Cessionário	<b>55.331.961/0001-70</b>
Requerente	<b>LEÃO FILMES LTDA. ME</b>
CNPJ/CPF	<b>55.331.961/0001-70</b>
Data de Registro	<b>28/07/2014</b>
CONDECINE Válida até	<b>09/07/2019</b>
Validade do CRT	<b>09/07/2019</b>
Código de Controle de Certidão	<b>5GXCE.V01M.BRDL.OSU2</b>
Tipo	<b>FICÇÃO</b>

O Registro do Título da Obra não implica no reconhecimento, em favor do contribuinte, de direito real, autoral ou patrimonial sobre a obra.

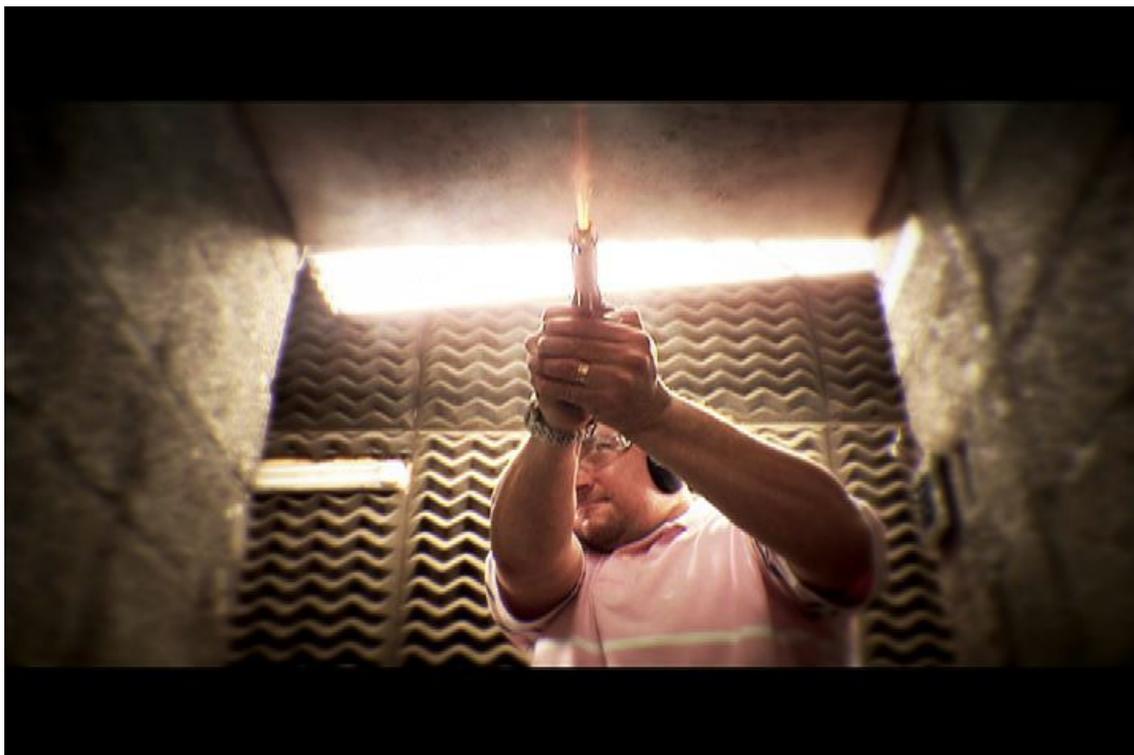
Rio de Janeiro, 29 de Julho de 2014

CRT – Certificado de Registro de Título

## Digital

Em 2006 entrei em contato com o trabalho do artista-plástico Manoel Paes Neto (Fig. 32) exposto num centro cultural paulistano. Sua pintura forte e com personalidade trazia temas urbanos que ele vivenciava na sua rotina de investigador de polícia. Achei que seria interessante traçar um paralelo entre seu cotidiano como policial e sua obra com personagens populares da cena metropolitana. Assim decidi fazer DUPLO TERRITÓRIO (Fig. 33), que concorreu em diversos editais e foi premiado em 2008 no DOCTV IV, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Este concurso trazia uma grande novidade que era o fato da produção ter exibição garantida na rede educativa de televisão brasileira. Foi o meu primeiro trabalho em digital e a minha terceira parceria com o fotógrafo Lucas. Gravei em duas semanas e finalizei ainda em 2008, indo ao ar no ano seguinte.

Fig. 32 – DUPLO TERRITÓRIO



Manoel Paes Neto (Arquivo Pessoal)

O documentário tinha legendas em inglês e espanhol, o que facilitou a inscrição em diversos festivais internacionais. Em 2010 foi selecionado para a mostra competitiva do Golden Apricot - Festival Internacional de Yerevan, ganhei uma passagem do Ministério das Relações Exteriores do Brasil e a convite da organização passei uma semana na capital da Armênia, que se localiza na Ásia.

Yerevan tem cerca de 1 milhão de habitantes e concentra a maior parte da população da Armênia, que foi uma das repúblicas socialistas soviéticas e guarda até hoje forte influência desse período, com grande parte da população falando russo. A cidade é agradável, toda em tons de vermelho devido às pedras com as quais são construídas as casas, e intensa vida cultural.

Fig. 33 – DUPLO TERRITÓRIO



Tela de Manoel Paes Neto (Arquivo Pessoal)

O evento não é muito conhecido aqui, mas é ponto de encontro importante para os cineastas da Europa, principalmente do leste, e do Oriente Médio. Lá estavam, entre outros, Théo Angelopoulos, Fatih Akin (alemão de origem turca), e a francesa Claire Denis. Quase não há estréias, as sessões são gratuitas e quase sempre lotadas. Meu filme foi exibido duas vezes em um pequeno cinema reservado aos documentários.

### **No olho da rua**

Fiz uma nova versão do roteiro do TRILHAS e rebatizei-o de NO OLHO DA RUA. Através de minha produtora, em 2005 ingressei com o projeto na Ancine – Agência Nacional de Cinema para obter autorização de captação de recursos para produção através da Lei do Audiovisual. Este mecanismo específico para a área havia sido criado no governo Fernando Henrique Cardoso, assim como a agência, a princípio responsável apenas pela regulamentação e atualmente também pela produção.

O projeto participou de inúmeros editais, mas não foi selecionado. Propus então um contrato de risco com o roteirista Di Moretti, que eu conhecia há muito tempo, mas com quem não tinha trabalhado: ele faria um novo tratamento do roteiro e receberia apenas se o projeto fosse aprovado em algum concurso. Nesta versão pedi a Di que o metalúrgico não se tornasse motoboy, porque esse personagem havia sido explorado em alguns filmes recentes. Assim, o operário que recebeu o nome Oton em homenagem ao grande ator Othon Bastos, é casado com Camila, que está grávida, com quem tem um filho de 9 anos.

Ele trabalha numa empresa há vinte anos, onde tem dois amigos: Emiliano e Tiago. Ao perder o emprego passa a fazer carretos com sua pick-up velha e a ajuda de Algodão, cineasta autodidata que se aproxima dele com o objetivo de documentar a vida de um desempregado. Quando seu carro é roubado, não tem mais condições de sustentar a família e é abandonado pela mulher. Depois de algum tempo morando na rua, volta à fábrica armado para exigir seu emprego de volta, mas é cercado pela polícia. A tela escurece e um tiro é ouvido.

O novo roteiro foi inscrito em diversos certames e premiado em 2007 no Programa de Fomento ao Cinema Paulista da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Em 2008 comecei a preparar o filme sozinho escolhendo locações, atores e equipe, mas o dinheiro ainda não era suficiente para filmar. Dessa forma, tive que buscar mais recursos, que foram conseguidos no edital de complementação de produção do ProAC – Programa de Apoio à Cultura, também do governo paulista.

Em janeiro de 2009 aconteceu a pré-produção, 4 semanas, e em fevereiro filmamos, igualmente em 4 semanas. O mercado vinha se digitalizando e a tendência para um filme de baixo orçamento (1 milhão de reais) era ser gravado em vídeo HD (High Definition), mas o diretor de fotografia, Helcio Nagamine, conhecido como Alemão, achou que o digital ainda estava numa fase de transição e não havia garantia de bom

resultado. Por outro lado, filmar em 35mm era proibitivo para uma produção de pequeno porte. Dessa forma, optamos por girar em Super 16, película de 16mm especial para ampliação para 35mm.

Quanto aos atores, escolhi trabalhar com um nome conhecido do grande público e talentos do teatro paulista, que não têm grande visibilidade. Acredito que esta mescla de rostos notórios e outros nem tanto proporciona um encontro proveitoso para quem atua e também para o espectador.

O protagonista Oton (Otoniel Badaró) era impetuoso e emotivo e vi no ator Murilo Rosa (Fig. 34) estas características, além de ser profissional que havia feito muita TV, mas que não tinha sido tão aproveitado no cinema. Enviei o roteiro a ele, que gostou, mas fez algumas sugestões de mudança. Propus ao roteirista, que topou alterar as cenas.

Fig. 34 – NO OLHO DA RUA



Murilo Rosa (OTON) e Leandro Firmino da Hora (ALGODÃO) (Arquivo Pessoal)

Para viver a esposa do metalúrgico, Camila, convidei Gabriela Flores (Fig. 35), cujo trabalho conhecia da série Prêt-à-porter, peças curtas desenvolvidas pelo CPT – Centro de Pesquisa Teatral, coordenado pelo diretor Antunes Filho.

Fig. 35 – NO OLHO DA RUA



Pascoal da Conceição (EMILIANO) e Gabriela Flores (CAMILA) (Arquivo Pessoal)

Também do Centro chamei Eric Lenate (Fig. 36) para o papel de Tiago, jovem que é demitido logo após Oton e cai no crime.

Admirava o trabalho de Leandro Firmino da Hora, revelado em *CIDADE DE DEUS*, de Fernando Meirelles, como o terrível Zé Pequeno. Este personagem o marcou tanto que era convidado a repetir em outros filmes. Pensei que um desafio seria estimulante e o chamei para viver Algodão, jovem bom caráter morador de um bairro popular.

Para interpretar Emiliano, dirigente sindical e pastor evangélico, trouxe Pascoal da Conceição, veterano ator do Grupo Oficina, e para representar Amaral, o gerente de RH que demite o operário, escolhi outro profissional de teatro de longa data, Nelson Baskerville (Fig. 37).

Inicialmente tinha intenção de contratar um preparador de atores e conversei com alguns, mas depois percebi que estaria entregando a melhor parte da direção para outro e resolvi eu mesmo fazer a preparação. Conseguimos uma sala num teatro e durante a semana anterior ao início das filmagens ensaiei com Murilo, Gabriela, Leandro, Eric e

Nelson todas as cenas. Pascoal não participou porque estava em viagem. Com isto os atores e eu amadurecemos os personagens e criamos maior intimidade profissional.

Fig. 36 – NO OLHO DA RUA



Murilo Rosa (OTON) e Eric Lenate (TIAGO) (Arquivo Pessoal)

Um dia antes do início da produção levei Murilo, Pascoal e Eric até a metalúrgica que serviria de locação para provarem os uniformes e os equipamentos de proteção individual (máscaras, óculos e luvas) e receberem instruções dos próprios operários como deveriam manipular as máquinas de solda. Dessa forma, não tiveram problemas para se ambientarem e fabricarem as peças.

Acabada a filmagem dentro do plano de produção, Idê Lacrete montou a imagem do filme em 8 semanas e entrei num edital do ProAC para finalização ainda em 2009, onde conseguimos o suficiente para editar o som, mixar e chegar à cópia final em 2010. O filme foi finalizado em digital e também em 35mm, pois naquela época o mercado exibidor não estava totalmente digitalizado. Agora faltavam recursos para lançar o filme e novamente tive que participar de um concurso do ProAC para levantar o valor.

Enquanto isso, o co-produtor Jorge Guedes e eu levamos uma versão inacabada ao mercado de filmes do Festival de Berlim em fevereiro de 2010, onde mostramos a mais de 30 agentes de vendas do mundo todo, a fim de encontrar alguém que tivesse interesse

em colocá-lo nas mãos de distribuidores. Mas conseguimos só experiência. Em maio fomos ao Festival de Cannes com o mesmo intuito e também não alcançamos, mas ficou claro para mim que o evento francês é muito mais que o glamour do tapete vermelho. Ele representa um congresso mundial do cinema, com presença da maioria dos países que produzem, seja qual for a capacidade da indústria de cada um.

Fig. 37 – NO OLHO DA RUA



Murilo Rosa (OTON) e Nelson Baskerville (AMARAL) (Arquivo Pessoal)

Logo em seguida o filme ficou pronto e foi selecionado para a Mostra de Primeiros Filmes do Festival de Montreal (Fig. 38), a que compareci, tive oportunidade de acompanhar quatro exibições, e responder perguntas do público após as sessões. Na sala onde foi projetado cabia cerca de 200 pessoas e esteve sempre quase cheia. A maior

parte das questões levantadas foi sobre o desemprego no Brasil, pois o que se noticiava no Canadá era que o governo Lula o havia reduzido significativamente. Respondia que esta impressão era correta, mas quando comecei a escrever o projeto a situação era calamitosa. Hoje, passado seis anos, verifico que meu filme voltou a corresponder ao início da minha pesquisa para a elaboração da história. O patamar de desempregados agora, 11 milhões, é maior que o registrado naquele momento, o que dá à história uma incômoda atualidade. Mas, na verdade, o que tento discutir no longa é uma questão que não foi superada, que é o papel fundamental do trabalho na vida das pessoas, e como a falta dele pode provocar desesperança e acabar com a estrutura emocional.

Fig. 38 – NO OLHO DA RUA

Festival des Films du Monde - NO OLHO DA RUA Página 1 de 1

  Contactez-nous! | English

Restez informé avec nos listes d'envoi

Informations | Programme | Presse | Marché | Commanditaires | Archives | Centre Cinéma Impérial

**NO OLHO DA RUA** Brésil Compétition mondiale des premières oeuvres 2010 / Couleur / 100 min



Page précédente

**ÉQUIPE PRODUCTION**

**Maison de production :** Rogério Corrêa, Leao Filmes Ltda., av. Pedroso de Morais 475, cj. 61, Sao Paulo, SP, 05419-000 (Brés)

**Réalisateu :** Rogério Corrêa **Scénariste :** Di Moretti

**Photographie :** Hélcio Alemao Nagamine **Montage :** Idê Laçreta

**Interprètes :** Murilo Rosa, Gabriela Flores, Leandro Firmino da Hora, Pascoal da Conceição, Eric Lenate, Nelson Baskerville

**NO OLHO DA RUA**

Oton, 38 ans, travaille dans une usine métallurgique de Sao Paulo. Il est marié à Camila, qui attend une fille, et père d'un garçon, Calo. Il a également deux collègues de travail avec qui il s'entend bien, Tiago, 29 ans, célibataire, qui pratique le judo, et Emiliano, 52 ans, séparé de sa femme, délégué au syndicat des ouvriers et prédicateur évangélique dans ses temps libres. Dû aux changements technologiques, Oton est licencié. Pris d'un excès de rage, il s'ouvre les veines et signe les papiers de licenciement avec son propre sang. En essayant de se trouver un autre emploi, Oton fait la connaissance d'un certain Algodao, ancien étudiant à l'Université de Sao Paulo, passionné de cinéma et qui est intéressé à réaliser un documentaire sur les personnes en chômage. Ils deviennent amis et forment une petite entreprise de livraison en utilisant le camion d'Oton. Camila n'est pas du tout contente du nouveau travail de son mari, mais elle est vite consolée par Emiliano. Lorsqu'elle donne naissance à une petite fille, elle s'en va vivre avec ce dernier. Entretemps, Tiago perd aussi son emploi. Fou de rage, il tente de convaincre Oton de collaborer avec lui sur un gros coup. Mais par un concours de circonstances, Oton va se retrouver dans une situation inextricable qui l'obligera à commettre un acte tout à fait irréversible.

**Rogério Corrêa**

Né à Porto Alegre (Brésil) en 1954, Rogério Corrêa est diplômé de l'Escola de comunicações e artes de l'Université de Sao Paulo. Il participe au Brésil à la Workshop of New Technologies of Post-Production et plus tard termine ses études de mise en scène. Il assiste Bernardo Bertolucci en tant que directeur du son dans LA LUNA (1970). Sa filmographie comprend: Roças (1975), gagnant de nombreux prix, Os queixadas (1978), Negra noite (1986), Icaro (1987), Na Garupa de Deus (2002), Carpinteiros do mar (2005), Antes do futuro (2005) et Double Territory (2009). DISMISSED est son premier long métrage de fiction.

3 septembre 2010 • 14:40:00 • CINÉMA QUARTIER LATIN 13 • L13.03.3 • Portugais s.t.a.  
 4 septembre 2010 • 19:00:00 • CINÉMA QUARTIER LATIN 13 • L13.04.5 • Portugais s.t.a.  
 5 septembre 2010 • 14:50:00 • CINÉMA QUARTIER LATIN 13 • L13.05.3 • Portugais s.t.a.  
 6 septembre 2010 • 14:20:00 • CINÉMA QUARTIER LATIN 13 • L13.06.3 • Portugais s.t.a.

  
 Achetez votre billet sur Admission.com

© Festival des Films du Monde de Montréal 1977-2010. | Site web réalisé par Phénomène

Catálogo do Festival de Montreal (Arquivo Pessoal)

Entrar em contato com a realidade canadense foi uma bela experiência. Montreal é uma cidade linda e acolhedora, cuja população tem excelente padrão de vida. Ela mistura

passado e presente com harmonia, agrupa diversas etnias e respira cultura. Há no ar uma sensação de liberdade, justiça social e segurança.

Em dezembro do mesmo ano NO OLHO DA RUA participou da mostra de primeiros filmes Opera Prima do Festival de Havana e tive a chance de ver uma sala de 1.000 lugares lotada para ver meu trabalho. O cinema é entretenimento popular em Cuba devido aos ingressos baratos e as salas enormes, e o festival é uma das poucas chances que o público tem de ver produções estrangeiras.

Foi importante conhecer Havana e ver que o sistema comunista não conseguiu resolver coisas básicas do povo cubano. Fiquei decepcionado com as grandes filas diante das padarias e açougues e os relatos de achaques de fiscais sobre os donos de restaurantes familiares (paladares). Eu que sempre tive curiosidade sobre a Revolução Cubana, li muito e assisti inúmeras fitas sobre a vida na ilha, fiquei impressionado com a pobreza da população e ao saber dos desvios de produtos das estatais feitos pelos empregados para ganharem algum dinheiro extra. Ao mesmo tempo, me surpreendi com a musicalidade das pessoas, e a capacidade de resistir àquele estado de coisas com alegria, peculiaridades que as aproximam dos brasileiros.

Durante o evento fui entrevistado pelo jornalista cubano Alberto Ramos (6), que apontou a influência de LADRÕES DE BICICLETA sobre meu trabalho:

“Cuando vi la película, me recordó en muchos aspectos a Ladrones de bicicletas, sobre todo por el clima de desesperación in crescendo que retrata, alén de otras afinidades, como el contexto obrero y la figura del hijo pequeño.”

“Ladrones de bicicletas es uno de los filmes de mi vida, un filme que me ha marcado. Amo el neorrealismo, Rocco y sus hermanos, Ladrones de bicicletas y Roma, ciudad abierta son filmes que están en mi memoria tanto profesional como afectiva hasta hoy día, porque comencé a hacer cine a partir del Cinema Novo brasileño y del neorrealismo italiano, de manera que Ladrones... es una referencia muy fuerte. Ahora bien, concuerdo contigo hasta cierto punto, porque el final de mi filme es bien diferente de la obra de De Sica, que nunca habría podido terminar así. Ya no es un hombre a quien le roban su bicicleta y trata de recuperarla, y que finalmente se sienta desolado en una acera; es alguien que hace frente al sistema mismo porque no tiene otra salida.”

(\*)

---

(\*) Quando vi o filme, lembrei-me de muitas maneiras de LADRÕES DE BICICLETA, especialmente pelo clima de desespero em crescendo que retrata, além de outras afinidades, como o contexto trabalhador e a figura do filho pequeno.”

"LADRÕES DE BICICLETA é um dos filmes da minha vida, um filme que me marcou. Amo o neo-realismo, Rocco e seus irmãos, LADRÕES DE BICICLETA e Roma, cidade aberta são filmes que estão na minha memória tanto profissional como afetiva até hoje, porque comecei a fazer cinema a partir do Cinema Novo brasileiro e do Neo-realismo italiano, de modo que Ladrões... é uma referência muito forte. Agora, eu concordo com você até certo ponto, porque o fim do meu filme é muito diferente da obra de De Sica, que nunca poderia ter terminado assim. Já não é um homem a quem roubam sua bicicleta e tenta recuperá-la e que finalmente se sinta desolado em uma calçada; é alguém que enfrenta o sistema mesmo porque não tem outra saída."

(tradução do autor)

Fig. 39 – NO OLHO DA RUA

portal del cine y audiovisual latinoamericano

Nuestro objetivo final es nada menos que lograr la integración del cine latinoamericano. Así de simple, y así de desmesurado".

Gabriel García Márquez

f nC  
Fundación del nuevo Cine Latinoamericano

foros mapa del portal contactos acerca del portal

Entrevista

Versión imprimible

«La clase obrera va a la calle: entrevista con Rogério Corrêa, realizador de *No olho da rua*  
Por Alberto Ramos

Aunque viene filmando documentales desde mediados de los setenta, es ahora, tres décadas y media más tarde, que el brasileño Rogério Corrêa (Porto Alegre, 1954) debuta en el largometraje de ficción. *No olho da rua* (*En la calle*), estrenada mundialmente en el pasado Festival des Films du Monde de Montréal, es la historia de Otoniel, un obrero a quien la racionalización laboral convierte en otra víctima del llamado "desempleo estructural", lo cual (por si fuera poco) precipita una crisis familiar y sentimental de consecuencias desastrosas. En medio de su desgracia se topa con un intrépido cineasta en ciernes, Algodão, suerte de "guerrillero mediático" que se ofrece para grabar un reportaje sobre la tragedia del nuevo amigo. Algodão, figura quijotesca donde convergen el gracejo popular y la lucidez política, iniciará a Otoniel en el tráfigo cotidiano de la gran ciudad, donde se agitan miles de historias como la suya. *No olho da rua* es uno de los arribos más auspiciosos a la pantalla brasileña de los últimos tiempos. Película sobria y sólida, deudora en más de un aspecto de la gran tradición neorrealista, discurre con pulso firme hasta su electrizante desenlace, cuando la tensión estalla en un acto desesperado donde se resume toda la frustración y el desamparo del protagonista.

**Como suele suceder, el título en portugués *No olho da rua* es más rico y sugerente que *Dismissed*, la traducción al inglés. ¿De dónde proviene?**

Es una expresión brasileña para cuando alguien está desempleado. En Brasil se dice «el tipo está no olho da rua», que quiere decir sin dinero, fuera del mercado laboral. Es difícil hallar

GOBIERNO DE ESPAÑA  
MINISTERIO DE ASUNTOS EXTRANJEROS Y DE COOPERACIÓN

Películas (5458)  
Cineastas (2774)

Seleccione criterio

BÚSQUEDA AVANZADA

CUBARTE  
EL PORTAL DE LA CULTURA CUBANA

JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA

Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano

Proyectos UNESCO-fnC

La mujer en el audiovisual contemporáneo

Espacio de reflexión

Actualidad

Producciones audiovisuales

Observatorio del cine y audiovisual latinoamericano

Instituciones

Festivales

Legislaciones y normativa

Publicaciones

Formación

Biblioteca digital  
- Revista Digital de la

¿Qué es la fnCI?

No início de 2011 o filme foi exibido na Seção Vertentes da Mostra de Tiradentes à noite, num cinema a céu aberto em praça pública para cerca de 600 pessoas. Após a sessão, Jorge Guedes e eu conversamos com os espectadores. Foi a primeira exibição aberta no Brasil e fiquei contente com a recepção porque o filme conseguiu prender o público até o final, e foi aplaudido.

A Mostra é muito antiga e exerce um papel essencial na região, reunindo cerca de 60 mil pessoas durante os dez dias, que não pagam para assistir as obras. As dezenas de festivais espalhados pelo país prestam um grande serviço à distribuição de cinema, pois levam os filmes a lugares que não chegariam se dependessem das salas tradicionais. Estes milhares de espectadores não são computados pela Ancine e ficam fora das estatísticas que, em geral, apresentam números magros do desempenho do cinema nacional. Os eventos não se limitam a apresentar fitas, mas promovem cursos, oficinas e outras atividades que aproximam o cinema das pessoas.

Em fevereiro de 2011 voltei a Berlim com o filme pronto e consegui despertar o interesse de um agente chamado Kevin Williams, inglês residente em Madrid, que se pontificou a vendê-lo para as televisões, já que para distribuidoras de salas comerciais ele considerava impossível devido a não ter atores conhecidos e não ser falado em inglês. Assinei contrato e foi vendido para a HBO no Brasil e para o Sundance Channel de Portugal e Espanha.

Não consegui uma distribuidora para o longa e a minha produtora assumiu este trabalho, realizado com cem mil reais que ganhei do ProAC. No dia 13 de maio de 2011 lancei NO OLHO DA RUA (Fig. 40 e 41) comercialmente em quatro cinemas de São Paulo, além de um em Osasco e outro em Guarulhos. Na segunda semana o filme se manteve em duas salas da cidade, e na terceira apenas em algumas sessões de uma sala na capital. No lançamento o público foi cerca de 2.000 pessoas, uma decepção para mim que acreditava poder chegar a 5.000, ainda assim um número baixíssimo.

---

(6) RAMOS, Alberto. *La classe obrera va a la calle: entrevista com Rogério Corrêa, realizador de No Olho da Rua*. Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño. Havana, Cuba. Dezembro de 2010. Disponível em <<http://cinelatinoamericano.org/>>. Acesso em dezembro de 2015.

Em junho entrou em duas salas no Rio de Janeiro, sendo uma no Morro do Alemão e outra na Glória. Jorge e eu fomos para lá e estivemos um dia em cada cinema. No Alemão foi emocionante conhecer o cenário citado constantemente na imprensa. Depois da entrada da UPP o que se podia notar é que era um bairro popular muito dinâmico, com pequenas lojas e prestadores de serviço. A sala, recém inaugurada com sistema digital, cobrava quatro reais a inteira e dois a meia e estava cheia. O Cine Glória é uma sala antiga reformada que pertence a uma produtora audiovisual e atrai um público classe média.

Fig. 40 – NO OLHO DA RUA



Poster (Arquivo Pessoal)

Ainda em 2011 lancei o filme numa sala em Recife e Maceió e no ano seguinte em Porto Alegre. Nas outras capitais, apesar da minha insistência, não consegui exibir.

Fig. 41 – NO OLHO DA RUA

Classificação Indicativa Página 1 de 1

Ministério da Justiça

## Classificação Indicativa

Sistema de Classificação Indicativa FALE CONOSCO

**Dados Principais**

Título em Português: NO OLHO DA RUA  
 Título Original: NO OLHO DA RUA  
 País de Origem: Brasil  
 Ano de Produção: 2010  
 Produtores: Leão Filmes Ltda. ME  
 Diretores: Rogério Corrêa  
 Atores: Murilo Rosa/Gabriela Flores/Pascoal da Conceição/Leandro Firmino da Ho  
 Cor: Colorido  
 Tempo de Projeção: 100  
 Gênero: Drama  
 Observação:

**Classificação**

Data DOU	Veículo	Categoria	Distribuidor	Classificação Pretendida	Classificação Recebida	Inadequação
23/02/2011	Cinema	Longa Metragem	Leão Filmes Ltda. ME	Não recomendada para menores de 14 (quatorze) anos	Não recomendada para menores de 14 (quatorze) anos	

Você concordou com a classificação indicativa atribuída pelo Ministério da Justiça ?

Sim  
 Não

[Voltar](#)

Esplanada dos Ministérios, Bloco T, Ministério da Justiça, Anexo II, sala 321, Brasília, DF. CEP: 70064-901 Telefone: 61 2025.3917

### Classificação indicativa (Arquivo Pessoal)

Mas NO OLHO DA RUA participou também de um programa da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo chamado A escola vai ao cinema, que subsidiava ingressos em salas tradicionais para estudantes de todo estado. Nessa oportunidade o filme foi visto por mais de 6.000 pessoas.

Em maio de 2012 viajei a Chicago para exibir o filme no Festival Latino de Cinema (Fig. 42). Foram 3 sessões, com perguntas do público. O evento não competitivo é bem organizado pela grande comunidade latina que tem forte presença cultural na cidade e dele participam cineastas da América e da Europa.

Foi uma viagem excepcional, não tanto pelos filmes que assisti, mas por me permitir entrar em contato com uma sociedade que valoriza tanto a criação artística e a coloca no

núcleo de sua vida. O cenário urbano concentra inúmeras obras arquitetônicas deslumbrantes e muita arte pública de alta qualidade nos parques. O Instituto de Arte possui uma das melhores coleções do mundo de pintura impressionista, e a metrópole é igualmente importante centro produtor de soul e jazz.

Fig. 42 – NO OLHO DA RUA

Brazil Feature

**DRAMA**

Brazil, 2011, 90 min.  
**Director:** Marçal Renato, Daniel Mattos, Marcos Felipe

**Production / Produção:** Marçal Renato, Daniel Vidal Mattos, Marcos Felipe, Anna Carolina Monteiro de Barros

**Screenplay / Guião:** Marçal Renato, Daniel Mattos and Marcos Felipe

**Cinematography / Cinematografia:** Gustavo Nasr and Marcos Felipe

**Principal Cast / Elenco Principal:** Marcelo Balista, Vanessa Galvão, Guilherme Almeida, Paulo Abreu

**Print Source / Procedencia de Copia:**  
 Marcos Felipe Dellino  
 Rua Barão de São Francisco, 111/ 501  
 20560-031 Rio de Janeiro, Brazil  
 T: 55 21 9656 6902 - matfelipe@gmail.com



**Day of Black**

A modern day twist on the Brazilian legend of the first free black slave, this tale follows a young black man running for life from his boss and gang of goons searching for the stolen historical golden cow bell he took. We are reeled into a fantastical chase pushed to the edge of our seats with suspense and wonder.

**Dia de Preto**

*Uma adaptação moderna da lenda brasileira do primeiro escravo negro que foi libertado, este conto segue um jovem negro lutando pela vida ao fugir do seu patrão e de uma quadrilha de idiotas que procuram o histórico sino de ouro que ele roubou. Seguimos essa perseguição fantástica que nos deixa grudados ao ecrã cheios de suspense e fascínio.*

35

**DRAMA**

Brazil, 2010, 100 min.  
**Director:** Rogério Corrêa

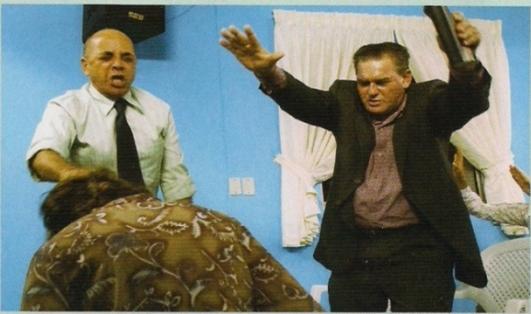
**Production / Produção:** Jorge Guedes

**Screenplay / Guião:** Di Moretti

**Cinematography / Cinematografia:** Hélio Almeida Nagamine

**Principal Cast / Elenco Principal:** Munilo Rosa, Gabriela Flores, Leandro Firmino da Hora, Pascoal da Conceição, Eric Lenate, Nelson Baskerville

**Print Source / Procedencia de Copia:**  
 Rogério Corrêa  
 Av. Pedrosa de Moraes 475 /61  
 05419-000 São Paulo, Brazil  
 T: 55 11 3812 8096 - rogercor@vrel.com.br



**Dismissed**

Othon, 38, collects scrap metal from the steel mill where he used to work and sets up a haulage service with his pick-up truck. After his truck is stolen, his wife leaves him, taking the children with her. With no money for the rent he is evicted from his house and starts sleeping in the streets until he decides to go back to the mill to demand his job back.

**No Olho da Rua**

*Othon, 38 anos, recolhe aparas de metal na fábrica onde trabalhava e faz carretos com a sua camionete. Quando seu carro é roubado, sua mulher o abandona levando os filhos com ela. Sem dinheiro para pagar o aluguel, ele é despejado e passa a dormir nas ruas até que decide ir na fábrica onde trabalhava e exigir o seu emprego de volta.*

Igualmente em 2012 o longa foi licenciado pelo Sesc Nacional por dois anos e 250 cópias em DVD foram distribuídas pelas unidades da instituição. Visitei muitas delas para debater com o público após a sessão.

### 33 anos depois

Em 2011 ganhei edital da Prefeitura de São Paulo para realizar um média metragem de 26 minutos sobre o bairro de Perus, cenário principal de OS QUEIXADAS (1978). Em PERUS, UMA HISTÓRIA FEITA DE FERRO, CIMENTO E AMOR (Fig. 43 e 44) eu destaquei os dois eixos históricos sobre os quais foram constituídos o bairro, a estrada de ferro e a fábrica de cimento, e um terceiro que surgiu há pouco tempo, a escola de samba. O filme foi realizado com duas câmeras na maior parte do tempo, que registram os depoimentos de uma pessoa ligada à preservação ferroviária, um ex-operário que trabalhou na Portland Perus e o presidente da agremiação musical. Separadamente cada um coloca sua visão do arrabalde e no final o trio se encontra para trocar idéias. Imagens de OS QUEIXADAS se intercalam com as cenas atuais, imprimindo um forte contraste entre as duas épocas, e mostrando que as coisas melhoraram pelo lado das benfeitorias, mas pioraram no que diz respeito à degradação ambiental dos rios.

O documentário é a minha quarta parceria com o fotógrafo Lucas e a segunda com o editor Maurício Galdieri, que se ocupou também de DUPLO TERRITÓRIO.

PERUS participou da Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental, São Paulo, no ano de 2013.

Fig. 43 – PERUS, UMA HISTÓRIA FEITA DE FERRO, CIMENTO E AMOR



Fábrica desativada da Companhia de Cimento Portland Perus (Arquivo Pessoal)

Fig. 44 – PERUS, UMA HISTÓRIA FEITA DE FERRO, CIMENTO E AMOR



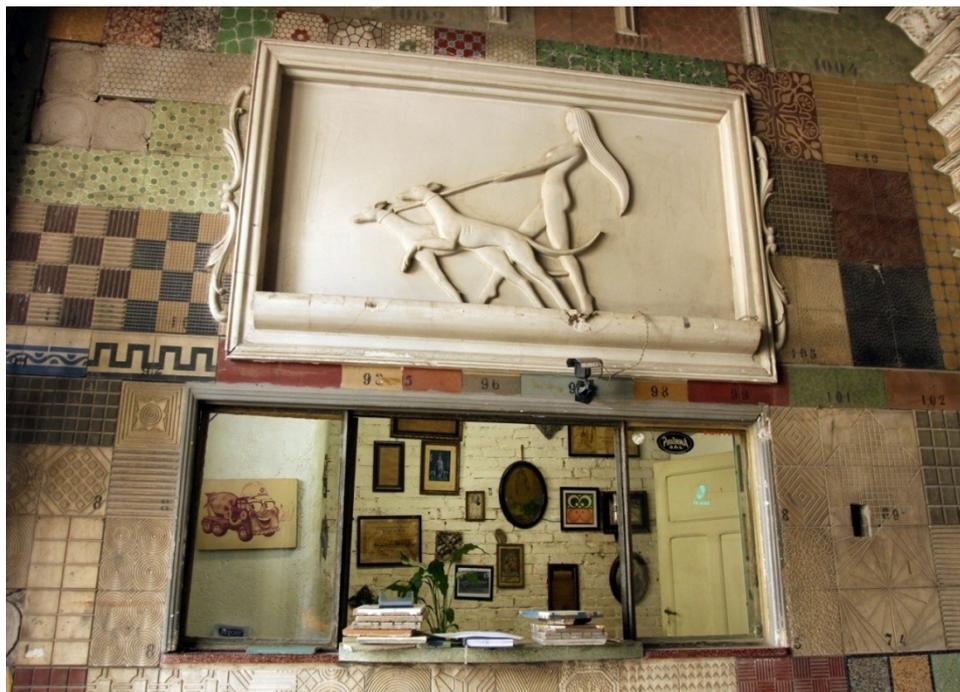
Sidnei Cruz, ex-operário (Arquivo Pessoal)

### Curta

Por outro concurso de produção do município paulistano realizei POEIRA E LUZ (2011), digital de 2 minutos que recebe o nome de interprograma, pois serve para exibição entre dois longas. O filme registra a produção de uma fábrica centenária de ladrilhos hidráulicos, Ladrilar (Fig. 45), localizada próximo à estação de metrô Armênia. Em sua terceira geração de proprietários, a empresa mantém o mesmo processo artesanal de fabricação de quando foi fundada. O trabalho é desvendado detalhadamente com narração off da história da empresa feita pelo atual gestor, e uma trilha musical composta especialmente. A direção de fotografia de Lucas, na nossa quinta parceria, utiliza uma luz requintada para valorizar o talento dos artesãos (Fig. 46), que produzem em meio a condições precárias de salubridade.

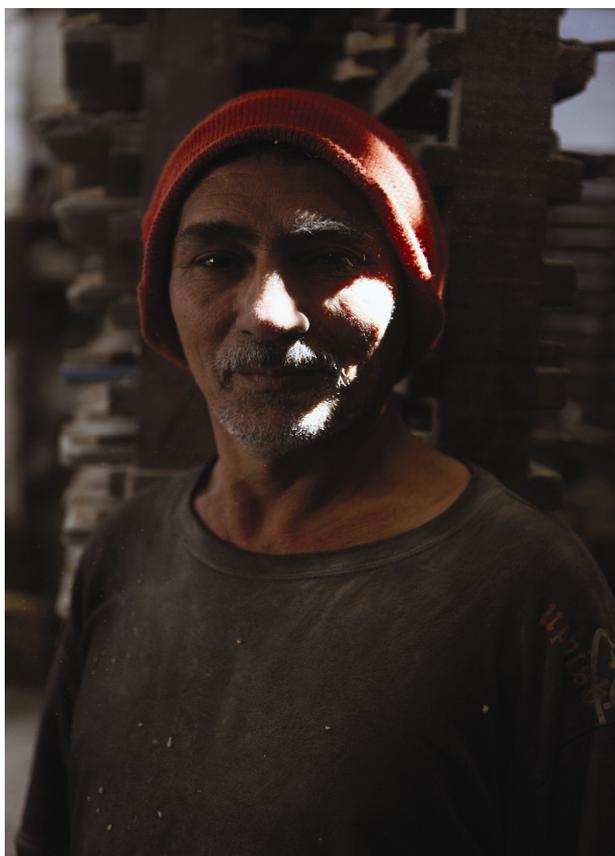
O documentário foi selecionado pelo Festival Nacional 5 Minutos, Salvador, Bahia, em 2012.

Fig. 45 – POEIRA E LUZ



Empresa Ladrilar (Arquivo Pessoal)

Fig. 46 – POEIRA E LUZ



Trabalhador da Ladrilar (Arquivo Pessoal)

## **Segundo longa**

Passei a pensar no segundo longa e propus a Di Moretti que ele fizesse um novo tratamento de um roteiro meu de 1996, intitulado CINZAS DE UM SONHO, mas ele não se animou. Entregou-me um roteiro antigo dele, VIDA DE CACHORRO, e perguntou se gostaria de realizá-lo. Li e gostei. Era a história de uma atriz que havia participado da resistência ao regime militar instaurado em 64, fora presa e exilada. Depois de quarenta anos ela entrava na justiça para pedir indenização pela prisão e exílio, mas sua atuação como “cachorro”, pessoa que colaborava com o aparato repressivo, era revelada. Ela assumia que havia delatado, justificando que seria morta se não tivesse procedido dessa forma, mas que não se arrependia, pois o país continuava injusto e corrupto com a democracia.

A história me interessou porque era um questionamento sobre a idealização das organizações de esquerda que até hoje não foi feito, e também um debate não maniqueísta sobre os militantes que aderiram à luta e ultrapassada esta fase apelaram ao Estado para se beneficiar pessoalmente.

Com orçamento na casa de um milhão e meio de reais, durante quatro anos enviei o projeto para inúmeros editais e não consegui viabilizar, o que me levou a cancelá-lo. E isto é muito comum; um bom roteiro, orçado dentro do padrão de mercado, muitas vezes não sensibiliza as comissões de seleção. E são poucas as chances de produzir um longa sem os concursos de organismos estatais, porque noventa por cento dos filmes não se pagam no mercado exibidor, portanto não há investidores privados.

Há quatro anos que procuro também recursos para realizar o documentário de longa metragem EM NOME DA CIVILIZAÇÃO, sobre o Reformatório Krenak, entidade sediada em Minas Gerais que tinha como objetivo “reeducar” indígenas durante o regime instaurado pelo golpe de 64. A proposta é colher depoimentos de sobreviventes e contemporâneos do presídio, trazendo à tona suas memórias. O projeto até agora só obteve dinheiro para complementar a pesquisa, o que será feito ainda este ano.

É quase sempre uma trabalhosa jornada realizar um longa, e não apenas para os que estão no primeiro ou segundo filme. Diretores mais experientes e mesmo os consagrados, com sorte, levam de quatro a cinco anos para ir do roteiro à tela. Crédito isto, em sua maior parte, à falta de um mercado que remunere a obra, o que causa ao produtor a dependência da vontade dos políticos e o enfrentamento da intrincada burocracia dos concursos.

Para escrever novo roteiro de CINZAS DE UM SONHO contei com a parceria do jornalista e dramaturgo potiguar, Paulo Jorge Dumaresq, e há dois anos tenho tentado obter verba para produzir este longa de ficção.

É a história de Léo, artista-plástico paulistano que não consegue viver da própria obra, e trabalha como desenhista de embalagens. Ele é abandonado pela companheira e se apaixona por Alice, cujo casamento, na verdade, acabou. Ela tem um filho que toma conhecimento da nova relação e não aceita, passando a perseguir o casal, até causar a morte da mãe por acidente.

A proposta é falar de perdas afetivas e criatividade, fazendo um paralelo entre a vida e a obra de um pintor, no ambiente de uma grande cidade. E refletir sobre a necessidade que o ser humano tem de construir uma nova história a partir de suas ruínas emocionais. Este projeto é a tentativa de sair da temática predominantemente política e social e entrar numa esfera amorosa que possa abranger um público mais amplo, sem deixar de lado a preocupação com a análise.

## **Conclusão**

### **Temas**

Um dos temas recorrentes dos meus filmes é o trabalho. No ROÇAS é o trabalho no campo, o cultivo da terra, a união para produzir mais, a exploração do trabalho do outro, e a violência para impedir que alguém trabalhe na terra.

TEM COCA-COLA NO VATAPÁ é o trabalho no cinema, a luta por espaço no mercado, a criação, a emoção, a reflexão, a imagem, o som, a música.

OS QUEIXADAS é o trabalho operário, na cidade, com as máquinas, com direitos e deveres, com greve, sindicato, repressão.

NA GARUPA DE DEUS é o trabalho em cima da moto, na urbe, entre os veículos maiores, o risco de morte e se aleijar, o tempo é dinheiro, a pressão para produzir.

A CIVILIZAÇÃO DO CACAU traz de novo o trabalho rural, o apogeu e a decadência de um trabalho, o trabalho indígena, o sem terra, novas formas de trabalho.

CARPINTEIROS DO MAR é o trabalho do artesão naval, dos estaleiros familiares, o povoado em torno de um trabalho.

ANTES DO FUTURO é o trabalho artesanal da pesca diante da exploração de gás e petróleo, o turismo contra a poluição ambiental, a oportunidade dos regionais ou a invasão dos forasteiros.

DUPLO TERRITÓRIO é o trabalho dupla face de um artista e investigador de polícia, com dois universos se mesclando, se contrapondo, se harmonizando.

NO OLHO DA RUA é a transformação do mundo do trabalho, a robotização pegando espaço do operário, a precariedade do trabalho, a impossibilidade de trabalhar, a exigência do trabalho de volta, o fim do trabalho é a morte?

PERUS, UMA HISTÓRIA FEITA DE FERRO, CIMENTO E AMOR é o trabalho ferroviário, operário, musical, é o bairro sem trabalho que virou dormitório.

POEIRA E LUZ é o trabalho artesanal, do século passado que ainda persiste, o criativo e insalubre.

Outro tema que aparece em três filmes é a arte, ou a criação; em dois casos o foco é o cinema, em outro a pintura.

TEM COCA-COLA NO VATAPÁ tem o cinema como centro, a história, personagens reais e ficcionais, Paulo Emilio - o mestre dos cineastas.

Em NO OLHO DA RUA um dos papéis principais é Algodão, realizador de documentários que exibe em sua TV Clandestina.

DUPLO TERRITÓRIO tem o pintor como protagonista, a pintura como projeto de vida e não como subsistência.

### **Estilos**

Grande parte dos historiadores do Neo-realismo, como Mariarosaria Fabris, concorda que ele começou em 1945, com ROMA, CIDADE ABERTA, de Roberto Rossellini, mas divergem quanto à data de seu fim. Eu vejo ROMANCE NA ITÁLIA (1954), também de Rossellini, como conclusão do movimento, pois segundo a visão dos cineastas-críticos do Cahiers du Cinema da época da Nouvelle Vague, François Truffaut à frente, o filme não é apenas o início de uma nova fase do diretor italiano, mas representa o nascimento do cinema moderno.

ROMANCE NA ITÁLIA, cujo título original “Viaggio in Italia” (Viagem à Itália) tem sentido completamente diverso, é a história de um casal que se dirige a Nápoles num carro conversível, onde o marido vai receber uma herança. Enquanto se deslocam, discutem a relação que está em crise. Eles se separam por alguns dias, mas voltam a se encontrar para prosseguir na estrada com destino incerto.

A obra de Rossellini será o objeto de pesquisa do meu doutorado que terá como título “Artemídia: Rossellini e a criação do cinema moderno”.

O movimento neo-realista não tinha um estilo definido, mas tantos quantos eram os cineastas que se identificavam com ele. Aponta-se como um dos seus trunfos a filmagem em locações reais, mas diversas fitas do movimento lançaram mão do trabalho em estúdio e obtiveram grandes resultados. Da mesma forma, comenta-se a utilização de atores não profissionais para alcançar mais realismo, porém o movimento contou com a participação de inúmeros talentos de carreira que deram grande colaboração.

O que me interessa nas obras neo-realistas, e o que busco aplicar nos meus trabalhos, é a discussão de temas sociais e políticos, do ponto de vista do homem do povo, com uma linguagem simples que procura dialogar com o espectador, e baixo custo de produção. São filmes que fazem recortes da sociedade e procuram transformá-la através da reflexão e da crítica, sem deixar de valorizar a emoção. Por isso, entre outras coisas, forjaram o período áureo do cinema italiano e influenciaram o de numerosos países.

No Brasil, o Neo-realismo contribuiu para o nascimento do Cinema Novo. O início do movimento brasileiro não é unanimidade, mas prefiro considerar *RIO, 40 GRAUS* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, como o filme inicial.

O fio condutor é a história de alguns garotos que moram na favela e vendem amendoim nos pontos turísticos para ajudar a família, mas outras narrativas se mesclam harmoniosamente fazendo da cidade a protagonista.

Foi um período esplêndido para o cinema brasileiro, que viu surgir uma safra de grande qualidade conhecida no mundo como uma revolução estética. E seu término localizo em 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 pela ditadura militar e o surgimento do Cinema Marginal.

A meu ver, a geração dos cinemanovistas se contaminou positivamente com as fitas neo-realistas, mas também com as obras poéticas e reflexivas do mineiro Humberto Mauro, e criou uma forma própria de realizar filmes. É desse amalgama que surgiu uma cinematografia que valorizava o aspecto autoral na abordagem e a crítica à realidade nacional, além de permitir uma produção de baixo custo.

“Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, frase cuja autoria é incerta, é o lema que embalou o início do movimento, mas que depois foi deixada de lado, provavelmente, por transmitir uma certa idéia de precariedade, a qual não interessava se associar devido ao crescente aprimoramento da produção.

O Cinema Novo também não podia ser considerado um estilo fechado seguido por todos seus integrantes. Ao contrário, cada realizador tinha seu modo de filmar e a polêmica

sobre o que valia ou não corria solta entre eles, embora para o público externo defendessem princípios comuns: a qualidade do cinema feito aqui, a necessidade de implantar uma indústria no país, e a importância de ocupar o mercado exibidor nacional há muito dominado pelo produto estrangeiro.

Do Cinema Novo, o que trago para meu trabalho é a proposta de um cinema autoral, a preocupação de realizar filmes críticos sobre a realidade brasileira, e a busca constante da interação com o público, sem cair na chantagem emocional praticada pela maior parte dos produtos hollywoodianos.

Mas os filmes que mais me inspiraram foram DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964) e TERRA EM TRANSE (1967), de Glauber Rocha.

O primeiro porque determinou a minha aproximação com o cinema, coisa que mantenho até hoje, 46 anos depois do início com Super 8, e cada vez que o revejo a emoção original se repete.

E o segundo por ter me dado a consciência de que vale a pena arriscar, quebrar os modelos de narrativa, ousar criar novas formas de dizer as coisas, embora nem sempre consiga fazer isto. Sempre que o assisto fico com a sensação que ainda tenho muito para caminhar.

## **Trabalho Equivalente**

O Trabalho Equivalente produzido para ser apresentado como parte da dissertação de mestrado inicialmente seria a realização de clips para postagem na internet. A idéia era fazer micro documentários cujo tema era o emprego na área de artes e o universo abordado seria constituído pelos alunos, professores e funcionários do Instituto de Artes da UNESP.

Os vídeos teriam um fio condutor, uma voz off que colocaria questões sobre a profissão do artista hoje no país, e de como eles enxergam a sobrevivência desse personagem no futuro, já que a informatização e a robotização tendem a ocupar espaço cada vez maior na área da criação.

Além disso, o mundo do trabalho com carteira assinada vai se aproximando do fim, porque não tem mais capacidade de sustentação.

A proposta era indagar se estas transformações seriam boas, ruins ou apenas mudanças inevitáveis com as quais os profissionais aprenderiam a conviver.

Esta produção foi intitulada ENTREFILMES: BOA SORTE, SUA PROFISSÃO ACABOU e no processo de criação deixou de se dividir em clips para se tornar uma peça única de 15 minutos também para internet. Esta decisão foi tomada devido ao interesse em experimentar o plano-sequência, recurso de linguagem usado pelos cinemanovistas, que eu ainda não tivera chance de utilizar.

### Roteiro

O vídeo é um plano-sequência, limitado à duração da bateria. A cada dia deverá ser feito um novo plano-sequência e o melhor deles será escolhido.

Na edição, a sequência de eventos será mantida e os cortes eliminarão as entrevistas menos significativas e os tempos mortos excessivos.

### CENA ÚNICA

Câmera encostada à parede do fundo do elevador grande da UNESP registra as pessoas que entram e saem desde o primeiro até o quinto andar, quando ela sai e percorre o corredor da esquerda, entrando nos ateliês até encontrar alguém. Esta pessoa (ou pessoas) será entrevistada, enquanto continua a atividade que estiver fazendo.

Perguntas:

- Você estuda o quê? (ou é professor de quê? ou qual é sua função aqui?)
- Esta profissão tem emprego, hoje em dia?
- E no futuro?
- Se não tem emprego, pelo menos tem trabalho?
- Vai ter no futuro?

Outras perguntas podem surgir se o entrevistado interagir bem.

Câmera em plano-sequência prossegue pelos corredores, entra nas mais diversas salas e quando encontra um aluno(a), professor(a) ou funcionário(a) se detém para entrevistá-lo(a).

Câmera entra no elevador e segue para outros andares, procurando pessoas para dialogar, ou desce as escadas, caso elevador demore. O ideal é conversar com pessoas das mais variadas áreas e funções, sem nunca interromper o que ela está fazendo.

Câmera se afasta do prédio do IA a partir da porta principal até enquadrar o logotipo gigante da UNESP que fica ao lado do portão.

### **A filmagem**

Durante a preparação para a filmagem o operador de câmera Marcos Lamego (aluno do segundo ano de Artes Visuais), o orientador e eu fizemos o percurso que tinha idealizado, mas sem equipamento. Isto serviu para sentirmos se a trajetória funcionaria e quais as dificuldades.

Ficou combinado que faríamos uma tomada por dia do plano-sequência e que analisaríamos o resultado a cada jornada, mudando a proposta se ela não desse bom resultado.

No dia 28 de junho, terça-feira, por volta de 14h, iniciamos o travelling pelo prédio, que durou aproximadamente 40 minutos. O resultado foi positivo, mas acabei por entrevistar só alunos e um professor, pois percebi que gravar o depoimento de funcionários não cabia, porque eles poderiam ser prejudicados por expressar suas opiniões.

Em 29 de junho, mais um plano-sequência, mais ou menos à mesma hora, que seguiu um trajeto um pouco diferente do primeiro, pois colocamos um calço para as portas de emergência não fecharem e a câmera ter acesso aos andares de fora para dentro.

30 de junho, no mesmo horário, fizemos um novo tour com a câmera e procuramos percorrer alguns ambientes que não haviam sido visitados anteriormente.

O total de material gravado chegou a 120 minutos, o que considerei suficiente para obter uma versão final de 15 minutos.

### **A edição**

A seleção e montagem foi realizada pelo aluno do primeiro ano de Artes Visuais, Guilherme Hammel, com meu acompanhamento. Assistimos às duas horas de gravação e escolhi os trechos que iria utilizar. Do primeiro plano assinaiei:

- cortar entrevista das duas garotas de arte educação que estão na sala de pintura, porque elas falam sem vitalidade e muito baixo, o que dificulta o entendimento
- a entrevista de um professor no corredor do quinto andar é substancial, mas cortei porque era o único do corpo docente que deu depoimento e achei que poderia ser interpretado como “o professor”, a voz do saber
- a câmera desce pela escada de ferro traseira e mostra as pinturas num ritmo harmonioso, o que me agradou
- a câmera vai até o térreo e encontra um rapaz saindo do prédio; explica que é aluno de física, mas mesmo assim eu faço algumas perguntas cujas respostas são interessantes; cortei porque resolvi focar só nos alunos do IA, para não dispersar a discussão
- a câmera entra pelo corredor das “celas” de música, encontrando uma aluna e dois alunos que dão depoimentos vibrantes e consistentes que entraram na versão final
- seguimos pelo hall dos elevadores onde algumas pessoas sentadas ou em pé aguardam o início de uma apresentação de música; um rapaz com o rosto maquiado dá uma entrevista dizendo que é músico e colocando coisas interessantes, mas o ruído ambiente é muito alto o que dificulta ouvir sua voz, por isso foi descartada
- saímos do prédio em direção à cantina e encontramos uma menina e um rapaz sentados nas cadeiras do lado de fora; os dois fazem música e ela dá um bom depoimento, mas muito semelhante ao que os colegas que estavam no corredor das “solitárias” manifestaram com mais vibração; o rapaz também fala, mas é confuso
- câmera vai para o portão e enquadra o logo UNESP, mas enquadramento não é bom

Do segundo plano:

- subida do elevador é boa e saída no quinto andar é muito vazia; câmera segue até o primeiro atelier onde se encontram três meninas e um rapaz; entrevisto uma das

meninas e ela diz que é vestibulanda e não tem idéia sobre seu futuro profissional; além de sem força, foi descartada porque não é aluna do IA

- câmera entra no ateliê de gravura e encontra com uma senhora de traços orientais, que dá depoimento dizendo que é da universidade da terceira idade, e ao fim, diz que não gostaria de aparecer no vídeo, o que é acatado por mim

- entramos no ateliê do fundo do corredor e deparamos com uma garota que não quer ser entrevistada

- entramos no laboratório de informática e encontramos uma aluna de LAT, que dá uma boa entrevista e é selecionada

- câmera vai pela escada de concreto e mostra alguns cartazes e obras fixados na parede, mas é um visual pobre

- câmera segue corredor das salas de aula do quarto andar e sai pela escada de ferro, descendo e parando nas imagens pintadas, mas plano fica muito lento; o do primeiro dia tem mais ritmo

- câmera entra no corredor do segundo andar e encontra com garota de BAC que dá um ótimo depoimento; em seguida câmera percorre corredor e enquadra através dos vidros das portas alunos fazendo exercícios corporais, compondo cenas curiosas

- seguimos pela escada de concreto para o primeiro andar, mas imagem não tem força

- no primeiro piso, exposição de arte da terceira idade é focalizada, mas não conquista o olhar

- seguimos até auditório onde acontece um evento, mas imagens e sons não trazem impacto

- voltamos para o corredor e vamos até a galeria onde é montada uma exposição, mas imagens são frágeis

- câmera desce pela escada de concreto e não encontra qualquer cartaz ou obra

- seguimos para a sala de cerâmica e tomamos depoimento de uma aluna que responde sem vitalidade

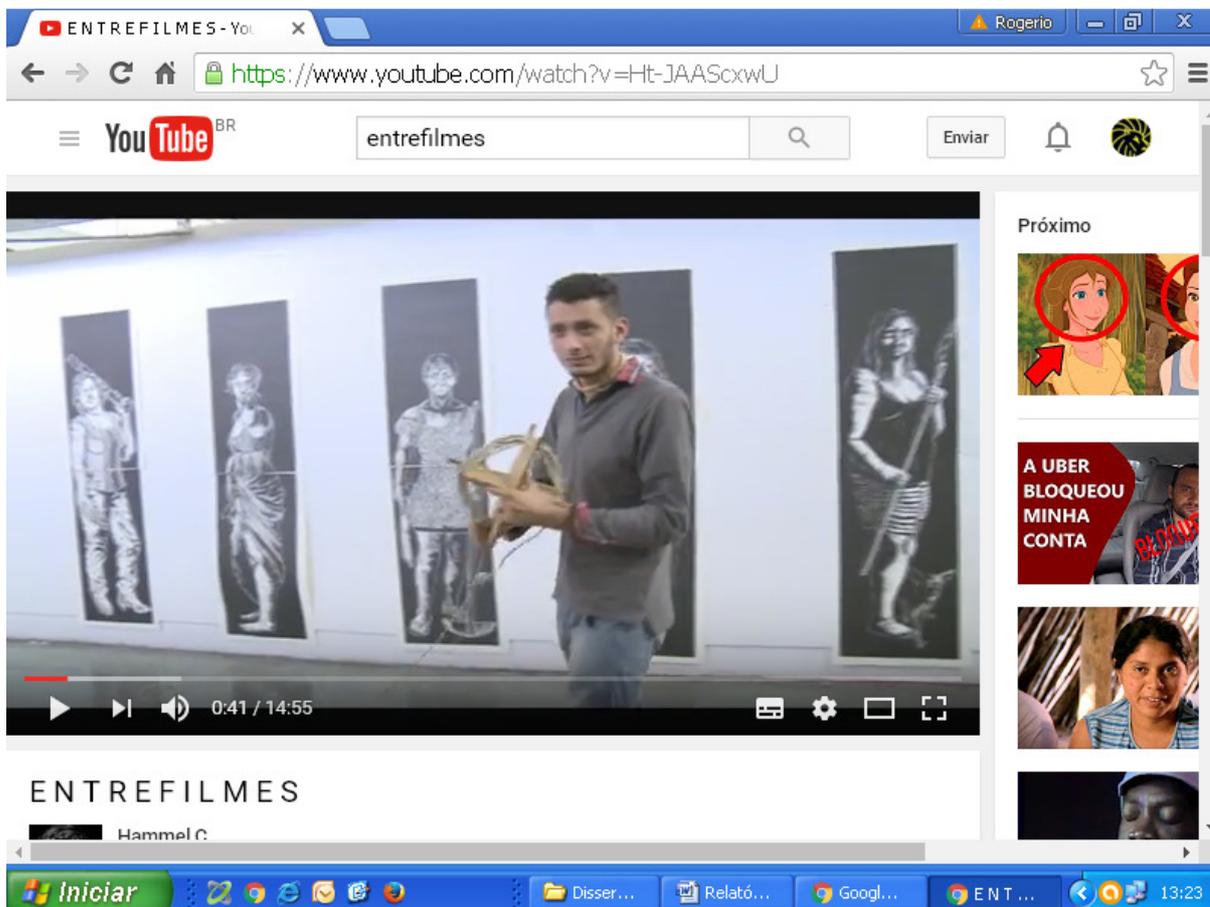
- passamos à frente da cantina, onde há alguns alunos conversando e outros deitados nos bancos, seguindo até o portão onde o logo UNESP é enquadrado de uma forma mais feliz que no primeiro plano, mas ainda insatisfatória

Do terceiro plano:

- o plano do elevador é o melhor dos três dias, pois encontra um aluno do primeiro ano de BLAV preparando uma obra no hall do quinto andar (Fig. 47); ele é surpreendido e

topa dar entrevista enquanto acompanhamos seu trabalho que exige constante movimentação; este trecho foi escolhido para iniciar o vídeo devido à sua dinâmica e também ao fato do rapaz articular pensamentos consistentes e originais como a divisão entre artista de “galeria” e de “edital”

Fig. 47 - ENTREFILMES



Aluno do Instituto de Artes da UNESP e sua obra (Youtube)

- câmera entra no ateliê de residência e mostra os trabalhos em andamento e obras já finalizadas, mas com planos longos das telas, o que fica monótono
- no terceiro ateliê a perambulação pela sala vazia é lenta, detalhista em excesso, mas ao sair enquadra um grupo de três pessoas no final do corredor; um é aluno de pós-graduação e tem posições polêmicas; a outra é uma aluna de BLAV que responde com insegurança, mas visível sinceridade
- câmera desce escada de concreto e vai pelo corredor até escada de ferro, desce e não consegue entrar na porta do terceiro andar, se desloca até o segundo onde entra no corredor, mas encontra uma porta fechada e volta para escada de ferro e tenta entrar no

primeiro andar, mas porta está fechada, então segue ao térreo e vai para o “labirinto” dos músicos, onde enquadra através dos vidros das portas pessoas estudando violão, flauta, violino e violoncelo

- seguimos em direção ao hall de entrada onde entrevistamos uma aluna de Letras da USP, que também faz música, mas sua voz é encoberta por uma pessoa que fala muito alto próxima a ela

- indo em frente entramos na sala de cerâmica e fazemos uma panorâmica das obras sobre as mesas; encontramos duas alunas trabalhando, que dão depoimentos consistentes, mas como eles se repetem, apenas um foi escolhido

- câmera sobe pela escada de concreto até galeria e grava obras expostas; vai para o corredor e pega o depoimento de uma aluna de música, que foi descartado porque a dos três alunos juntos é melhor

- seguimos até auditório de teatro onde é preparado um evento; homem sentado no andaime com laptop no colo é entrevistado e fala da dificuldade para os estudantes de cinema entrarem no mercado; ele não é da UNESP, portanto não preenchia o critério de seleção

- em seguida, câmera desce escada e sai pelo pátio indo em direção à rampa, que está vazia; sobe por ela e a mostra de cima; desce, sai do limite do IA, atravessa a rua, enquadrando o logo da UNESP de longe, que ficou bem melhor que planos anteriores, mas foi cortado porque achei que ficava um final institucional

- final do trabalho ficou sendo a exposição na galeria, que na maior parte é formada por vídeos, onde a sombra do operador com a câmera se projeta sobre uma das imagens, provocando uma interação entre o vídeo que é exposto e aquele que é gravado, entre a obra final e o trabalho em progresso, reforçando a idéia da necessidade de prosseguir produzindo.

O título ficou apenas ENTREFILMES, porque terminada a edição achei que o complemento (BOA SORTE, SUA PROFISSÃO ACABOU) tirava a surpresa do que seria visto.

A proposta do plano-sequência, ou melhor, do filme-sequência, não se realizou porque no documentário não é possível prever os acontecimentos como na ficção, e em muitos momentos não se consegue encontrar personagens ou situações que proporcionem consistência de imagem e som. Mas com trechos dos três planos consegui fazer com que a câmera se deslocasse de forma permanente, como se fosse um travelling único pelo Instituto de Artes à procura das pessoas e conceitos que por ali circulam.

O plano-sequência não foi um estilo predominante no Neo-realismo, mas alguns cineastas cinemanovistas tentaram levar este recurso às últimas consequências, como Glauber Rocha em *O DRAGÃO DA MALDADE E O SANTO GUERREIRO* (1969), *O LEÃO DE SETE CABEÇAS* (1970), *CABEÇAS CORTADAS* (1970), *CÂNCER* (1972), *CLARO* (1975) e *A IDADE DA TERRA* (1980), sua obra derradeira.

### **Reformatório Krenak**

Meu plano era aprofundar esta questão explorada em *ENTREFILMES* num documentário maior, de aproximadamente 30 minutos, para ser apresentado na defesa do mestrado. Dessa forma, poderia fazer um vídeo mais elaborado tanto no nível técnico quanto estético, pois o assunto da sobrevivência do artista baseada na própria obra sempre me interessou e daria margem a um trabalho de maior fôlego.

Mas depois da qualificação surgiu o convite do Itaucultural para realizar um documentário sobre o Reformatório Krenak e optei por fazer deste novo vídeo o Trabalho Equivalente a ser apresentado na defesa, pois tinha na mão um tema de grande interesse histórico, que demandava maior investimento de energia e dinheiro, e contava com recursos suficientes para atingir um público de maior amplitude.

Em 2014 o instituto de cultura do Banco Itaú assinou um Termo de Ajustamento de Conduta com o Ministério Público Federal, através da Procuradoria Regional dos Direitos do Cidadão em Minas Gerais, pelo qual se obrigava a realizar diversas ações, entre as quais um curta metragem sobre o presídio para indígenas que foi instalado na Terra Indígena Krenak, município de Resplendor (MG), entre os anos de 1969 e 1972.

O regime militar instaurado em 1964 criou um “centro de reeducação” com o intuito de aprisionar índios de todo Brasil que desobedecessem as ordens da Funai. Uma centena de indígenas de diversas etnias foram trazidos para a prisão sem julgamento, submetidos a trabalhos forçados e torturados.

A administração e a segurança era feita pela Polícia Militar de Minas Gerais sob o comando do capitão Pinheiro, que instituiu a Guarda Rural Indígena (GRIN), índios treinados para vigiar e punir outros indígenas.

Em 1972 os krenaks são transferidos a força para a Fazenda Guarani, em Carmésia (MG), a fim de que o governo de Minas distribuisse suas terras às margens do rio Doce para fazendeiros. O prédio do reformatório foi abandonado e uma cheia do rio o transformou em ruínas, mas ainda hoje as espessas paredes construídas de ferro, tijolo e

cimento podem ser vistas. Na fazenda onde o povo krenak foi exilado a Funai mantinha uma cela prisional que permanece intacta até agora.

Os krenaks estiveram até 1980 em Carmésia quando iniciaram o retorno para a terra de seus ancestrais e agora reivindicam, com apoio do Ministério Público Federal, anistia coletiva pelos sofrimentos durante a ditadura civil-militar.

O vídeo de 18 minutos dirigido por mim foi gravado entre os dias 31 de agosto e 13 de setembro e editado entre 20 de setembro e 6 de outubro de 2016.

### **A filmagem**

A maior parte das filmagens (oito dias) foi na Terra Indígena Krenak, município de Resplendor, Minas Gerais, onde vive a etnia. A equipe foi formada pelo diretor de fotografia e câmera Lucas Barreto e por mim, que fiquei responsável também pela gravação de som.

Não havia um roteiro escrito, mas uma lista de pessoas, locais e atividades que deveriam ser registradas. Gravamos os depoimentos e acompanhamos a rotina das 60 famílias que moram ali, captando cenas que ajudassem a contar a história do reformatório. Tivemos uma grande preocupação em filmar a natureza que os cerca e destacar a devastação ambiental provocada pela seca e o derrame tóxico no rio Doce quando do transbordamento da represa de Fundão, Mariana (MG), em 2015.

Tínhamos o apoio de um dos líderes da comunidade, Douglas Krenak, e dois de seus parentes. Oredes e seu filho Yako, nos guiaram ao encontro dos depoentes e dos locais que favoreciam as filmagens. Fomos sempre bem recebidos e o único lugar que não tivemos autorização para gravar foi a escola, pois no dia em que fomos os alunos estavam numa atividade que não podia ser interrompida.

O clímax das gravações foi a subida à montanha dos 7 Salões, conjunto de grutas que fica a 1.500 m de altura. A excursão começou às 5h da manhã. Douglas, Oredes, seu primo Waketân e nós da equipe fomos até o município de Santa Rita do Itueto, que dista 50km da terra krenak, e durante duas horas e meia caminhamos em direção ao espaço considerado sagrado pela etnia.

As primeiras três cavernas são amplas, mas a partir da quarta a entrada é muito estreita e próxima do chão, obrigando a pessoa a rastejar para conseguir. A dificuldade persiste nas grutas seguintes e, ao longo do tempo, poucos índios conseguiram chegar até a última. Segundo a crença dos krenaks, só conseguem atingir a sétima aqueles realmente

preparados espiritualmente. Desde tempos remotos a etnia usa o lugar para meditar, mas a última demarcação da Terra Indígena não incluiu aquele terreno. Hoje pertencente ao Estado de Minas Gerais, que o transformou num parque, está abandonado e é constantemente depredado pelos visitantes. Uma Ação Civil Pública movida pelos procuradores do Ministério Público Federal de Minas Gerais solicita, entre outras coisas, que aquele território seja incorporado à Terra Indígena Krenak.

Na terceira gruta Oredes, iluminado por pequeno refletor, foi filmado explicando a composição dos salões. Douglas tocou flauta indígena durante longo tempo na penumbra e registramos sua silhueta.

Seguimos para o ponto mais alto da montanha que é o pico do Garrafão. O dia estava claro e foi possível vislumbrar toda a região. Filmamos os três índios olhando as terras que tanto amam, às margens do rio Doce.

A produção prosseguiu na Fazenda Guarani, município de Carmésia, que fica aproximadamente 200km ao norte de Belo Horizonte. Pedimos autorização ao cacique Mezak dos pataxós, etnia que atualmente vive ali, e gravamos cenas da antiga sede. Uma placa da Funai ainda está pendurada no portal de uma das salas da imensa casa e ao fundo desta área se encontra a cadeia com grade na porta e na janela, como se estivesse em uso.

Seguimos dali para Itabira com intuito de filmar a estação de trem aonde chegaram os krenaks em 1972 quando foram expulsos de Resplendor, mas desistimos, pois o prédio havia sido reformado não guardando qualquer resquício do passado.

Fomos para Belo Horizonte onde estava programada a última entrevista do vídeo, a do procurador do Ministério Público Federal, Dr. Edmundo Antonio Dias, um dos responsáveis pelo pedido de anistia política e a Ação Civil Pública. Em seguida voltamos a São Paulo. A viagem durou 14 dias.

## **A edição**

A partir das gravações elaborei o roteiro abaixo para edição.

### Reformatório Krenak

#### CENA 1

Douglas Krenak sentado numa pedra no leito seco de um rio fuma cachimbo.

Ele conta a história do povo Krenak desde os tempos de Dom João VI, quando o imperador determinou que fosse travada a Guerra Justa, com o objetivo de exterminar os indígenas. Seu relato chega até os dias atuais comentando a devastação da natureza, que não permite aos krenaks viver do Rio Doce como faziam seus antepassados.

#### CENA 2

Zeção (José Cecílio Damasceno) conduz o bote com motor de popa pelo Rio Doce e explica que o derrame de lama com dejetos minerais ocorrido em 2015 mudou o nome do rio para Amargo.

Em língua krenak, depois em português, lamenta a morte do rio, que para seu povo representa uma tragédia.

#### CENA 3

Dr. Edmundo Antônio Dias, procurador, em sua sala no Ministério Público Federal, discorre sobre o Reformatório Krenak, instalado na Terra Indígena Krenak entre os anos de 1969 a 72, pelo regime militar. Diz que era um autêntico presídio, para onde eram enviados indígenas de todo país que porventura estivessem impedindo a ocupação de suas terras pelos fazendeiros.

#### CENA 4

Douglas no sopé de uma montanha, ao lado de Oredes e Waketã Krenak, diz que vão subir em direção aos 7 Salões, conjunto de grutas que é sagrado para seu povo.

Eles iniciam a caminhada.

#### CENA 5

Imagens das ruínas do Reformatório.

#### CENA 6

Depoimentos de pessoas que estiveram presas, trabalharam ali ou conhecem histórias daquele período, como Manelão (Manoel Vieira das Graças), Cacique Nêgo (José Alfredo de Oliveira), Djanira, Maria Júlia, Maria Sônia, Oredes e Basílio. Imagens dos depoentes se alternam com as ruínas do Reformatório e a voz dos índios em off.

Detalhes da planta baixa do prédio que consta na tese de mestrado “A ordem a se preservar: a gestão dos índios e o reformatório agrícola indígena Krenak”, de José Gabriel Silveira Corrêa.

#### CENA 7

Douglas, Oredes e Waketã sobem a montanha.

#### CENA 8

Dr. Edmundo fala da transferência do Reformatório para a Fazenda Guarani, município de Carmésia, de 1972 a 1980. Sua voz vai para off e surgem imagens da estrada para a fazenda e do casarão que serviu de sede do presídio, com sua cela.

#### CENA 9

Depoimento do índio guarani Lírio Garcia que conheceu a Fazenda Guarani no período em que os krenaks estavam lá, casou com Djanira e hoje vive na Terra Indígena Krenak.

#### CENA 10

Douglas, Oredes e Waketã chegam aos 7 Salões.

Douglas toca flauta na penumbra de uma das grutas.

Oredes explica como se constitui o espaço das sete cavernas.

Douglas fala sobre a importância daquele território para seu povo e que eles reivindicam sua integração à Terra Indígena Krenak.

#### CENA 11

Dr. Edmundo discorre sobre o pedido de anistia política coletiva para os krenaks pelos crimes que a ditadura cometeu. Foto de dois GRIN (Guarda Rural Indígena) carregando um índio no pau-de-arara num desfile militar de 1970.

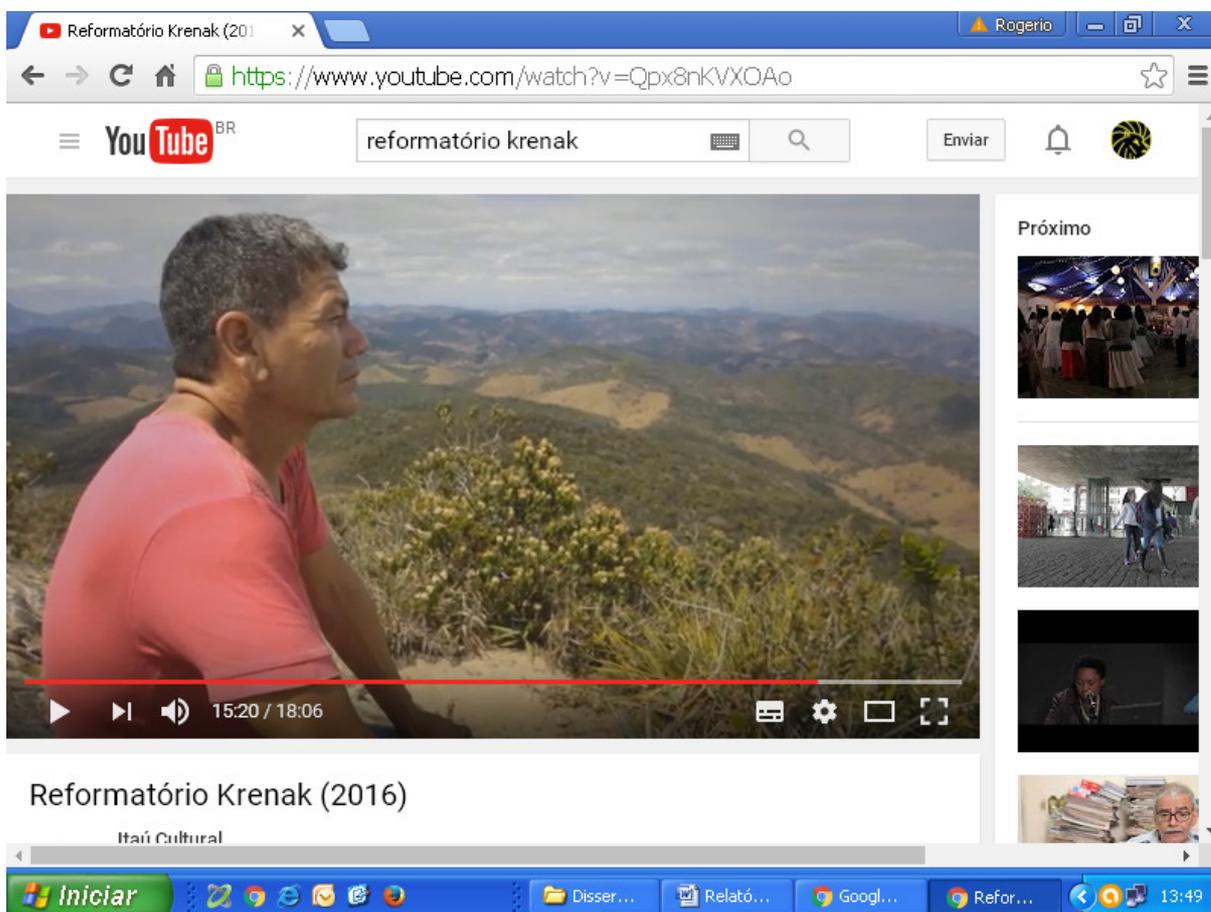
Ele comenta a Ação Civil Pública solicitando várias ações de reparação, das quais a principal é a reintegração dos 7 Salões à Terra Indígena Krenak.

#### CENA 12

Douglas, Oredes e Waketã chegam ao Pico do Garrafão, ponto mais alto da montanha, de onde se avista a região do rio Doce, lugar em que o povo krenak viveu desde tempos remotos.

Seus olhos refletem o amor que sentem por este território ancestral (Fig. 48).

Fig. 48 – REFORMATÓRIO KRENAK



Oredes Krenak no Pico do Garrafão (Youtube)

Durante a edição de Fernando Watanabe, chegamos à conclusão que a ordem de algumas cenas deveriam ser mudadas. A cena 2, com o depoimento de Zezão sobre o rio Doce, não foi colocada após a cena 1, pois ela trazia um tema diverso daquele que estava sendo introduzido, que era o presídio. A cena 2 ficou para o encerramento do filme, pois representa o momento atual da etnia, às voltas com o envenenamento do rio devido à lama tóxica.

As cenas 4 e 7, da subida da montanha dos 7 Salões, foram agrupadas com a 10 e a 12 e ficaram mais para o final do filme. A minha idéia de fazer com que a caminhada pontuasse todo filme não funcionou.

Os depoimentos de Maria Sonia e Lirio Garcia foram descartados por mim assim que os ouvi novamente na ilha de edição, pois o dela era semelhante ao de sua irmã, Maria Julia, que discorreu sobre o trabalho de cozinheira do reformatório com mais clareza; do

Lirio era sobre a sua família, da etnia guarani, e tocou a trajetória dos krenaks em poucos momentos.

No restante, o roteiro de edição foi mantido, tendo como fio condutor o depoimento de Douglas, que fala de uma forma mais abrangente sobre a história do seu povo desde os tempos pré-coloniais e assume uma clara postura de defesa. Dr. Edmundo discorre sobre os aspectos jurídicos. Os índios Manelão e Cacique Nêgo contam episódios de suas prisões. Oredes se concentra no encarceramento do pai e Basílio recorda dos tempos de criança e juventude, quando viu as atrocidades perpetradas pelos policiais militares e os guardas rurais indígenas.

### **Estilo**

Apesar de ser um convite de uma entidade cultural a realização deste vídeo só foi possível porque venho pesquisando esta matéria há cinco anos e o interesse do Itaucultural coincidiu com meu desejo de abordar esta questão tão pouco divulgada na atualidade. Entre o material pesquisado destaca-se a dissertação de José Gabriel Silveira Corrêa. (7)

Há muitos anos que queria tratar do período da ditadura militar e o Reformatório Krenak é muito significativo daquele momento, pois, além de ser característico do regime político que imperava é, ao mesmo tempo, uma violência praticada especificamente sobre uma minoria.

Meu interesse não é apenas a denúncia de uma barbárie, mas a oportunidade de fazer uma reflexão sobre a cultura de uma etnia que foi sacrificada e mesmo assim resiste bravamente, apesar de contar somente com a própria força e o apoio de algumas instituições do Estado como o Ministério Público Federal.

Desde que escolhi o assunto minha proposta foi de fazer um filme que assumisse o lado do povo krenak e servisse à causa deles sem cair no proselitismo. Para isso, a idéia era unir reflexão e emoção, duas características que absorvi do Neo-realismo e Cinema Novo.

---

(7) CORRÊA, J. G. S. *A ordem a se preservar: a gestão dos índios e o Reformatório Agrícola Indígena Krenak*. Dissertação (mestrado em antropologia). Rio de Janeiro: UFRJ, 2.000.

No movimento italiano o documentário não foi um estilo muito usado, embora ele impregnasse a ficção. Para os cinemanovistas a linguagem documental representou importante papel, com realizadores que se alternavam entre ela e a ficção e mantiveram este paralelismo ao longo de suas carreiras.

Neste vídeo sobre a prisão para índios utilizei os depoimentos sonoros que, em sincronismo ou não, constroem a narrativa, assumindo o papel que em épocas anteriores era exercido por um locutor. Este recurso se desenvolveu a partir dos anos 50 com o surgimento dos gravadores de som portáteis de alta qualidade como o suíço Nagra, e as câmeras de pequeno porte, que possibilitavam filmagens externas, inclusive sendo operadas nas mãos, e eram blimpadas, ou seja, o ruído do seu mecanismo não vazava permitindo que se registrasse os sons sem interferência.

Para filmar os depoentes utilizei a câmera no tripé, com um enquadramento que valorizou o rosto dos índios, marcados por anos de sofrimento e pelo sol forte do leste de Minas Gerais. Também no tripé foram feitas as cenas do cotidiano da etnia e os planos gerais do ambiente em que vivem.

A câmera na mão foi utilizada principalmente nas cenas do ritual noturno e da subida da montanha dos 7 Salões, onde era exigida uma agilidade maior nas mudanças de enquadramento.

A fotografia procurou sempre explorar com simplicidade a luz da região, sem lançar mão de efeitos que provocassem um distanciamento do tema tratado. O único efeito utilizado foi o de *time lapse*, que consiste na gravação de inúmeras fotos em intervalos regulares de alguns segundos, provocando uma impressão de aceleração da imagem quando são vistas em sequência. Isto dá uma sensação intensa de passagem do tempo e foi usado apenas uma vez no filme.

## Referências

### Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.
- BAZIN, André. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean Claude. “*Vicissitudini Ideologiche del Neorealismo in Brasile*”. In: *Il Neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*. Quaderni della 10ª Mostra Internazionale del Cinema di Pesaro, 12/19 settembre, 1974. Jean-Claude Bernadet. pp. 197-201.
- CORRÊA, Rogério. *Bertolucci: “O cinema italiano está morrendo”*. Revista Iris. São Paulo: janeiro/fevereiro 1980, p. 84.
- CORRÊA, José Gabriel Silveira *A ordem a se preservar: a gestão dos índios e o Reformatório Agrícola Indígena Krenak*. Dissertação (mestrado em antropologia). Rio de Janeiro: UFRJ, 2.000.
- CORRÊA, Marcos. *Filmar operários: registro e ação política de cineastas durante a ditadura militar no Brasil*. Curitiba: Appris, 2016.
- EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos - Um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp /Fapesp, 1994.
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FREINET, Célestin. *Pedagogia do bom senso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896 - 1966*. São Paulo: ECA-USP, 1970.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- HENEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e montagem no cinema*. São Paulo: Iris, s.d.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Diretor e ator no cinema*. São Paulo: Iris, s.d.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira, 1963.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.
- VALE, Marco Antônio Pereira do. *Metalúrgicos e motoboys – Retratos audiovisuais de um país sobre rodas*. Tese (doutorado em cinema). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - USP, 2015.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do sub-desenvolvimento – Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

### **Filmografia**

- 1900 (Novecento), direção Bernardo Bertolucci, produção Produzioni Europee Associati/Les Productions Artistes Associes/Artemis Film, cor, 317', 35mm, Itália/França/Alemanha Ocidental, 1976.
- A CIVILIZAÇÃO DO CACAU, direção Rogério Corrêa, produção Brasil 1500, co-produção: TV Cultura, Rede Sesc Senac e Leão Filmes, cor, 52', DVCam, Brasil, 2002.
- A ESTRATÉGIA DA ARANHA (Strategia del ragno), direção Bernardo Bertolucci, produção RAI/Red Film, cor, 100', 35mm, Itália, 1970.
- A GREVE (Stachka), direção Sergei Eisenstein, produção Goskino/Proletkult, preto e branco, 82', 35mm, União Soviética, 1925.

ALEMANHA, ANO ZERO (Germania anno zero), direção Roberto Rossellini, produção Tevere Film/Union Générale Cinematographique/Deutsche Film, preto e branco, 71', 35mm, Itália/França/Alemanha, 1948.

ALICE NAS CIDADES (Alice in den Städten), direção Wim Wenders, produção Produktion 1 Filmverlag der Autoren/Westdeutscher Rundfunk, preto e branco, 110', 35mm, Alemanha Ocidental, 1974.

ANTES DA REVOLUÇÃO (Prima della rivoluzione), direção Bernardo Bertolucci, produção Cineriz/Iride Cinematografica, preto e branco, 115', 35mm, Itália, 1964.

ANTES DO FUTURO, direção Rogério Corrêa, produção Leão Filmes, co-produção Rede Sesc senac de Televisão, cor, 52', Brasil, 2005.

CARPINTEIROS DO MAR, direção Rogério Corrêa, produção Leão Filmes, co-produção Rede Sescsenac de Televisão, cor, 52', MiniDV, Brasil, 2005.

CIDADE DE DEUS, direção Fernando Meirelles, produção O2 Filmes/VideoFilmes/Globofilmes, cor, 130', 35mm, Brasil/França, 2002.

DE CRÁPULA A HERÓI (Il generale Della Rovere), direção Roberto Rossellini, produção Zebra Film/Gaumont, preto e branco, 132', 35mm, Itália/França, 1959.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, direção Glauber Rocha, produção Luis Augusto Mendes, preto e branco, 120', 35mm, Brasil, 1964.

DUPLO TERRITÓRIO, direção Rogério Corrêa, produção Leão Filmes, cor, 52', HD, Brasil, 2009.

ENTREFILMES, direção Rogério Corrêa, produção Instituto de Artes da UNESP, cor, 15', HD, Brasil, 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/Ht-JAAScxwU>>. Acesso em 7 de outubro de 2016.

ÍCARO, direção Rogério Corrêa, produção Leão Filmes, cor, 11', 35mm, Brasil, 1986.

LADRÕES DE BICICLETA (Ladri di Biciclette), direção Vittorio de Sica, produção PDS, preto e branco, 93', 35mm, Itália, 1948.

LA LUNA, direção Bernardo Bertolucci, produção Fiction Cinematografica, montagem de Som Michael Billingsley, cor, 142', 35mm, Itália, 1979.

MACUNAÍMA, direção Joaquim Pedro de Andrade, produção Condor Filmes/Filmes do Serro/Grupo Filmes/Instituto Nacional de Cinema, cor, 110', 35mm, Brasil, 1969.

NA ESTRADA DA VIDA, direção Nelson Pereira dos Santos, produção José Raimundo/NAU/Vilafilmes, cor, 100', 35mm, Brasil, 1983.

NA GARUPA DE DEUS, direção Rogério Corrêa, produção Leão Filmes, cor, 26', DVCam, Brasil, 2002.

NEGRA NOITE, direção Rogério Corrêa, produção Barca Filmes, cor, 10', 35mm, Brasil, 1985.

NO DECURSO DO TEMPO (Im Lauf der Zeit), direção Wim Wenders, produção Westdeutscher Rundfunk/Wim Wenders Productions/Wim Wenders Stiftung, preto e branco, 175', 35mm, Alemanha Ocidental, 1976.

NO OLHO DA RUA, direção Rogério Corrêa, produção Leão Filmes, cor, 100', 35mm, Brasil, 2011.

O AMIGO AMERICANO (Der amerikanische freund), direção Wim Wenders, produção Bavaria Film/Filmverlag der Autoren/Les Films du Losange, cor, 125', 35mm, Alemanha Ocidental/França, 1977.

O CONFORMISTA (Il conformista), direção Bernardo Bertolucci, produção Mars Film/Marianne Productions/Maran Film, cor, 111', 35mm, Itália/França/Alemanha Ocidental, 1970.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN (Bronenosets Potemkin), direção Sergei Eisenstein, produção Goskino/Mosfilm, preto e branco, 75', 35mm, União Soviética, 1925.

O HOMEM DO PAU BRASIL, direção Joaquim Pedro de Andrade, produção Lynx Filmes/Filmes do Serro/Embrafilme, cor, 106', 35mm, Brasil, 1982.

O JOGO DA VIDA, direção Maurice Capovilla, produção Documenta, cor, 90', 35mm, Brasil, 1977.

O PADRE E A MOÇA, direção Joaquim Pedro de Andrade, produção Difilm/Filmes do Triângulo/JPA Filmes/Luis Carlos Barreto Produções Cinematográficas, preto e branco, 90', 35mm, Brasil, 1966.

O TETO (Il Tetto), direção Vittorio De Sica, produção De Sica Produzione/Les Films Marceau/ Titanus, preto e branco, 91', 35mm, Itália, 1956.

OS QUEIXADAS, direção Rogério Corrêa, produção do diretor, cor, 30', 16mm, Brasil, 1978.

PAISÁ, (Paisà), direção Roberto Rossellini, produção OFI, preto e branco, 125', 35mm, Itália, 1946.

PERUS, UMA HISTÓRIA FEITA DE FERRO, CIMENTO E AMOR, direção Rogério Corrêa, produção Leão Filmes, cor, 26', HD, Brasil, 2011.

POEIRA E LUZ, direção Rogério Corrêa, produção Leão Filmes, cor, 2', HD, Brasil, 2011.

REFORMATÓRIO KRENAK, direção Rogério Corrêa, produção Itaucultural, cor, 18', HD, Brasil, 2016. Disponível em

<<http://www.itaucultural.org.br/explore/canal/detalhe/krenak-do-reformatorio-a-lama-de-mariana/>> Acesso em 9 de novembro de 2016.

RIO, 40 GRAUS, direção Nelson Pereira dos Santos, produção Moacyr Fenelon, preto e branco, 100', 35mm, Brasil, 1955.

ROÇAS, direção Rogério Corrêa, produção ECA-USP, preto e branco, 30', 16mm, Brasil, 1975.

ROMA, CIDADE ABERTA (Roma, città aperta), direção Roberto Rossellini, produção Excelsa Film, preto e branco, 103', 35mm, Itália, 1945.

TEM COCA-COLA NO VATAPÁ, direção Pedro Farkas e Rogério Corrêa, produção Pedro Farkas/Rogério Corrêa, cor, 30', 16mm, Brasil, 1976.

TERRA EM TRANSE, direção Glauber Rocha, produção Mapa Filmes, preto e branco, 111', 35mm, Brasil, 1967.

### **Siteografia**

IMDb, Internet Movie Data base. [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño.  
<http://cinelatinoamericano.org/>