

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ROSEANE MONTEIRO VIRGINIO

**O ESPAÇO LAGUNAR NA FILMOGRAFIA DE CELSO BRANDÃO (1975-1989):
MUNDAÚ-MANGUABA**

Maceió

2017

ROSEANE MONTEIRO VIRGINIO

**O ESPAÇO LAGUNAR NA FILMOGRAFIA DE CELSO BRANDÃO (1975-1989):
MUNDAÚ-MANGUABA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Lima

Maceió
2017

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecária Responsável: Janaina Xisto de Barros Lima

V817e Virginio, Roseane Monteiro.

O espaço lagunar na filmografia de Celso Brandão (1975-1989): Mundaú-Manguaba /Roseane Monteiro Virginio. – 2017.
175 f.: il.

Orientadora: Maria de Lourdes Lima.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Alagoas.
Instituto de Ciências humanas, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em História. Maceió, 2017.

Bibliografia: f. 153-161.

Glossário: f. 162-164.

Apêndice: f. 165-170.

Anexo: f. 171-175.

1. Brandão, Celso, 1951- - Documentários. 2. História cultural. 3. Cinema alagoano.
4. Complexo Lagunar Mundaú-Manguaba (CELMM) - Alagoas. I. Título.

CDU: 930.85:791.43(813.5)

Folha de Aprovação

ROSEANE MONTEIRO VIRGÍNIO

O Espaço Lagunar na Filmografia de Celso Brandão (1975-1989): Mundaú-Manguaba

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 31 de agosto de 2017.

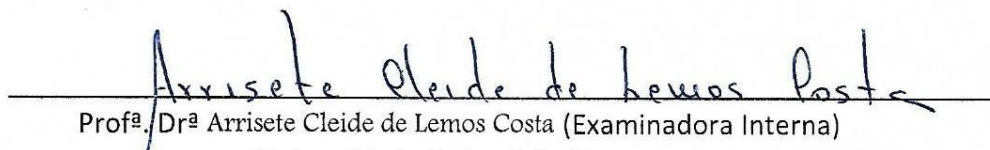


Prof.ª. Dr.ª. Maria de Lourdes Lima (Orientadora)
Universidade Federal de Alagoas

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Luiz Manoel Castro da Cunha (Examinador Externo)
Centro Universitário CESMAC



Prof.ª/Dr.ª Arrisete Cleide de Lemos Costa (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Alagoas

Dedico

A minha mãe, Rosenilda Monteiro, e a
minha vovó, Renilda Monteiro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus; e a minha mãe, Rosenilda Monteiro, por ter acreditado no meu sonho, de que eu poderia chegar à Universidade e conseguir fazer uma pós-graduação, me dando amor e apoio para continuar. A minha grande família, por estar sempre presente: minha vovó Renilda; tias Lena e Zi; tios Roberval, Ninha e Val; às primas Yasmin, Ana Beatriz e Hérica Viviane; ao primo Alex e a mais nova priminha da família, a pequena Isabelly Luiza. Agradeço principalmente ao meu amado Fabio Cassiano pela paciência, companheirismo e amor. E à família Cassiano pelo apoio (Fátima, Flávio e Flaviane). À amiga Ângela Grangeiro, pela oportunidade, confiança e carinho. Ao querido Rafael Durães, por todo carinho.

Agradeço a minha orientadora, Profa. Dra. Maria de Lourdes Lima, por ser paciente, compreensiva, amiga e excelente profissional. Assim como à Profa. Dra. Arrisete Costa, pelas conversas e amizade que me acompanham desde a graduação. Agradeço aos professores do Curso de História: Prof. Dr. Alberto Saldanha, Prof. Dr. Alberto Flores, Profa. Dra. Ana Claudia Martins, Profa. Dra. Célia Nonata, Profa. Ma. Clara Suassuna, Prof. Esp. José Roberto Santos, Prof. Dr. Osvaldo Maciel, Prof. Filipe Caetano, Profa. Dra. Irinéia Franco, Profa. Dra. Janaína Cardoso, Profa. Dra. Michelle Reise, Prof. Dr. Pedro Vasconcelos. Agradeço às técnicas administrativas do PPGH-UFAL: Luciana Pimentel, a atual; e Caroline Fialho, a antiga, pelo auxílio nos momentos difíceis e pela amizade. Agradeço ainda ao Coordenador do Programa, Prof. Dr. Gian Carlo.

Agradeço também à amiga Crislaini Dias pela inspiração e orgulho, estamos dividindo este momento juntas! Às amigas Renata Martins, Leylane Oliveira, Robertina Teixeira, Tarcyelma Lira e Nadjane Oliveira, pelo amor, compreensão e apoio incondicional. Agradeço ao Marivaldo Omena, que, mesmo longe, estava pronto para uma boa discussão sobre as nossas pesquisas. Aos amigos: Jéssica Patrícia, Lara, Ingrid, Julinha, Jéssica, Paulo Sérgio, Profa. Sarah Gomes, Amanda Duarte, Herbson, Emerson, Beatriz Vilela, Viviane Melo, Jasmin, Paulo Silver e Diego Araújo, pelo apoio. Aos amigos Flavio Tenório, Robson, Malu, Eugênia Frassy, Zélia, Fabiana, Ariana, Danielle, Marcelo, Diana, Lauro, Lopes, Mara, Rita e Gabriel, pela força. E aos amigos do Curso de História da Graduação e do PPGH-UFAL: Alicia, Taciara, Gustavo, Ana Beatriz Melo, César, Luana Araújo, Klíscia, Ivo

Farias, Adson, Wellington José, Rodrigo, Paulo Vitor, Magno, Osnar, Alex Rolim, Anne Karolline, Izabela, Marta, Gabriela, Leonardo, Luana Claudino, Rafaela Silva, Rafaela Santos, Ana Maria, Milena, Joaquim, Gustavo Mariano, Batera e Sandra, pelas conversas e debates.

Agradeço ao pessoal do Mirante Cineclube e do Ateliê Sesc de Cinema 2015 e 2017.

Agradeço em especial ao Prof. Elinaldo Barros, que, com sua sabedoria e gentileza, me iniciou no cinema alagoano. E ao Prof. Dr. Luiz Cunha pela sugestão do objeto desta pesquisa e pelas boas conversas. Igualmente, à Larissa Lisboa por dividir seus conhecimentos e me auxiliar nos momentos difíceis. À Profa. Ma. Regina Coeli Marques, pelas indicações de leituras e pelo apoio. E ao Prof. Celso Brandão pela sensibilidade, disponibilidade e simplicidade.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas – FAPEAL e à CAPES, por me concederem um ano de bolsa. Esse auxílio foi primordial para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço a todos familiares e amigos que me apoiaram diretamente e indiretamente nesta jornada!

O Homem é parte integrante da Natureza, mas não é um boneco de engonço nas mãos dela. A Natureza atua sobre o Homem e, inversamente, o homem atua sobre a natureza. Resulta, daí, uma ação recíproca.

(Octávio Brandão, *Canais e Lagoas*)

RESUMO

Ao longo das últimas décadas, tem alçado notoriedade na comunidade acadêmica o interesse acerca da relação Cinema e História. A interdisciplinaridade adotada pelos franceses da escola dos *Annales*, através da ampliação do universo das fontes e a *Nova História*, nos anos 1960, responsável pela tríade *novos objetos-problemas-abordagens*, criou as condições possíveis dessa investigação. Esta pesquisa se propõe a examinar parte da filmografia do cineasta alagoano Celso Brandão como objeto de estudo. Desse modo, destacam-se as contribuições de três estudiosos do Cinema na sua relação com a História, a saber: Siegfried Kracauer (1889-1966), Marc Ferro (1924-) e Robert Rosenstone (1936-), acrescidas das leituras de Carlo Ginzburg, no que tange aos aspectos teórico-metodológicos relacionados à pesquisa. A preocupação desta investigação está relacionada à capacidade da fonte audiovisual de entregar pistas e sinais a respeito das transformações e permanências do Complexo Estuarino Mundaú Manguaba. São examinados cinco filmes de autoria de Celso Brandão: *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989), todos ambientados no complexo lagunar. Nossa proposta é revisitar as fontes locais e a trajetória do Cinema em Alagoas por meio da inserção do cinema de Celso Brandão.

Palavras-chaves: Fontes Audiovisuais. Celso Brandão. Complexo Estuarino Mundaú-Manguaba.

ABSTRACT

This research has as objective the relation between Cinema and History. Therefore, we have based on some ideas of French historian Marc Ferro (1924-), about the films as historical sources. And we use of the Indicator Paradigm emphasized by Carlo Ginzburg to find trails, clues and signs in the films of Celso Brandão. He is a famous photographer and filmmaker from Alagoas. Then we can discover changes and permanences of Mundaú Manguaba Estuary Complex by intermediary of the films of Brandão. Let's review five movies from his filmography: *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989). Furthermore, we seek to revisit local sources and the trajectory of the Alagoas's cinema.

Keywords: Audiovisual sources. Celso Brandão. Mundaú-Manguaba Estuary Complex.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O olhar fotográfico de Celso Brandão	111
Figura 2 – Frame de <i>Reflexos</i>	121
Figura 3 – Frame de <i>Ponto das Ervas</i>	126
Figura 4 – Antes e depois do Aterramento do Canal da Levada	129
Figura 5 – Antes e depois da drenagem do Canal do Trapiche.....	130
Figura 6 – Vista área do Trapiche da Barra.....	131
Figura 7 – Aterramento para o Dique-Estrada.....	132
Figura 8 – Frames de <i>Reflexos</i> e <i>Chão de Casa</i>	137
Figura 9 – Frame de <i>Memória da Vida e do Trabalho</i>	139
Figura 10 – Frame de <i>Papa Sururu</i>	142
Figura 11 – Frames de <i>Papa Sururu</i>	143
Figura 12 – Frames de <i>Papa Sururu</i>	144

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	– Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1975 ...	92
Gráfico 2	– Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1976 ...	95
Gráfico 3	– Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1977 ...	97
Gráfico 4	– Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1978 ...	99
Gráfico 5	– Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1979 .	101
Gráfico 6	– Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1980 .	103
Gráfico 7	– Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1981 .	104
Gráfico 8	– Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1982 .	106
Gráfico 9	– Quantitativo das produções alagoanas durante o Festival de Penedo (1975-1982).....	107
Gráfico 10	– Produção fílmica de Celso Brandão (1975-2016)	146

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

APA	Arquivo Público de Alagoas
CCQ	Complexo Cloro-Químico
CEASA	Central de Abastecimento de Alagoas
CELMM	Complexo Estuarino Mundaú-Manguaba
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
COHAB	Companhia de Habitação de Alagoas
DOEAL	Diário Oficial do Estado de Alagoas
IHGAL	Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas
MISA	Museu da Imagem e do Som de Alagoas
MTB	Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore
PCA	Polo Cloroquímico de Alagoas
PLEC	Projeto de Levantamento Ecológico Cultural das Lagoas Mundaú e Manguaba
SEPLAN	Secretaria de Planejamento de Alagoas
UFAL	Universidade Federal de Alagoas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 ROTEIRO: COORDENADAS PARA UMA PESQUISA	17
2.1 Siegfried Kracauer	19
2.2 Marc Ferro.....	36
2.3 Robert Rosenstone	47
2.4 Ressonâncias da relação cinema e história	52
3 PLANO GERAL: VERTENTES DO CINEMA ALAGOANO	58
3.1 Em Maceió: do Cineteatro ao Cinejornal de Guilherme Rogato.....	63
3.2 O Contexto: Revolução Cultural, Cinema Novo e Ditadura	70
3.3 O Festival de Cinema de Penedo: o Super-8 e o Cinema Autoral	84
3.3.1 I Festival de Cinema de Penedo	90
3.3.2 II Festival de Cinema de Penedo	92
3.3.3 III Festival de Cinema de Penedo	95
3.3.4 IV Festival de Cinema de Penedo.....	98
3.3.5 V Festival de Cinema de Penedo.....	100
3.3.6 VI Festival de Cinema de Penedo.....	101
3.3.7 VII Festival de Cinema de Penedo.....	103
3.3.8 VIII Festival de Cinema de Penedo.....	105
4 CLOSE UP: O CINEMA DE CELSO BRANDÃO NO CONTEXTO DO COMPLEXO LAGUNAR MUNDAÚ- MANGUABA	110
4.1 Zoom in: Celso Brandão trilhas e planos.....	110
4.2 Sinais, Raízes, Indícios e Fontes Fílmicas: homem e natureza.....	115
4.2.1 Plano Detalhe: <i>Reflexos</i>	120
4.2.2 Plano Detalhe: <i>Ponto das Ervas</i>	123
4.2.3 Plano Detalhe: <i>Chão de Casa</i>	134
4.2.4 Plano Detalhe: <i>Memória da Vida e do Trabalho e Papa Sururu</i>	138
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	153
GLOSSÁRIO	162
APÊNDICES	165
ANEXOS	171

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propõe a analisar cinco filmes do cineasta alagoano Celso Brandão, realizados no período compreendido entre 1975 e 1989, questionando-se acerca da sua potencialidade em indicar as mudanças e transformações no espaço lagunar Mundaú-Manguaba, partindo da ideia que um filme pode ser uma fonte histórica, de acordo com os estudos do historiador francês Marc Ferro (2010).

Com base nesta investigação, utilizamos as películas: *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e, por último, *Papa Sururu* (1989) que, de forma explícita ou implícita, abordam o espaço Lagunar Mundaú-Manguaba. Assim, com base nos filmes de Brandão, buscamos identificar as alterações e permanências do meio natural e da relação entre homem e natureza nesse espaço. Sendo assim, estamos visando à relação entre homem e natureza a partir da cidade de Maceió (Mundaú) e a Ilha de Santa Rita (Manguaba).

Os filmes foram debatidos a partir do viés teórico de Siegfried Kracauer, Marc Ferro e Robert Rosenstone, com o intuito de vislumbrar nesta pesquisa algumas das perspectivas de análise elucidadas por estes autores.

A relação interdisciplinar Cinema-História é desenvolvida na segunda seção desta pesquisa, quando discutimos os trabalhos de Kracauer, Ferro e Rosenstone, autores que influenciaram inúmeros estudos acerca da relação estabelecida entre as duas áreas. A seção intitula-se “Roteiro: coordenadas para uma pesquisa”, e elabora um debate sobre os trabalhos de Kracauer (2013), Ferro (2010) e Rosenstone (2015), com o auxílio dos estudos de Carlo Ginzburg (2012). Iniciamos com a pesquisa multidisciplinar de Siegfried Kracauer (1985), pois ele observa que os meios de entretenimento podem refletir as tendências psicológicas de um povo, de uma nação. A partir dos estudos apontados por Kracauer, é possível entender o que se passa nos estratos mais profundos da mentalidade coletiva através de um filme.

Outro ponto levantado por esse historiador é a propriedade que os filmes têm de expor a realidade, sem disfarces, sem *make up*. O que para James D. Andrew (2002), é a perspectiva realista do cinema. Por fim, Kracauer (2013) salienta a importância da microanálise para observar o cinema.

Marc Ferro (2010), um dos primeiros historiadores a analisar esse envolvimento entre Cinema e História, propôs que o filme tem o poder de modificar a

vida das pessoas, na forma de pensamento ou na sua relação com outro, podendo assim, transformar a realidade. Para ele, um filme pode ser uma contra-história, outra visão histórica da dita “oficial”; e pode ser um testemunho, uma fonte histórica. Esta pesquisa se pauta na perspectiva do cinema como uma fonte histórica.

Robert Rosenstone (2015) defende a possibilidade de os filmes históricos contribuírem para a escrita da história, porque eles retratam o passado e, deste modo, podem alterar a forma como os espectadores o compreendem. No entanto, para esse autor, o maior erro dos historiadores é tentar achar os furos de roteiros (no linguajar, nas roupas e nos artefatos). Desse modo, Rosenstone levanta a hipótese de que a história escrita não é a única prática de se produzir história. Ele defende a possibilidade de os filmes fazerem história. Para dar consistência ao debate, ele afirma que um cineasta pode ser cineasta/historiador, ou seja, alguns têm a habilidade de escrever à sua maneira, através de imagens, a história.

A partir de pistas e indícios, analisamos a testemunha ocular, a filmografia de Celso Brandão, observando o meio natural e a dependência do homem em relação a este meio. Temos como recorte temporal um período que extrapola mais de uma década, o que nos permite observar as transformações e permanências das Lagoas Mundaú e Manguaba nos filmes de Brandão, assim como conhecer a conjuntura socioambiental que o povo alagoano vivia.

Através dos filmes de Celso Brandão, investigamos os indícios, as pistas, na perspectiva de Carlo Ginzburg (2012, 2014). Sendo assim, baseamo-nos no método do Paradigma Indiciário, bem como na microanálise sugerida por Kracauer. Considerando a linguagem própria do cinema, tornou-se necessário o uso de um conjunto de termos técnicos referentes à descrição de planos, enquadramentos, ângulos, movimento de câmera, trilha sonora, técnica de uso de voz (*off*, *over*) e montagem, como recursos para auxiliar na identificação das mudanças e das permanências no que tange ao meio social, urbano, cultural, econômico, político e ambiental do Complexo Lagunar Mundaú-Manguaba.

A produção de Brandão analisada nesta pesquisa está inserida no contexto da Ditadura Militar brasileira (1964-1985) e início da redemocratização do País. A familiaridade do cineasta alagoano com o meio ambiente traz alguns pontos a serem ressaltados, já que ele capta as modificações no espaço lagunar durante o recorte de 1975 a 1989.

No começo de sua carreira de cineasta, Celso Brandão retrata as Lagoas (Mundaú¹ e Manguaba²) e o homem em uma relação de equilíbrio, tendo como foco principal uma abordagem plástica e contemplativa. Entretanto, com o passar dos anos, Brandão muda seu modo de produzir, partindo de uma abordagem mais interligada com o social.

Celso Brandão tem uma significativa filmografia, com mais de 50 películas produzidas desde 1975, sendo que iniciou com a bitola³ Super-8⁴, depois experimentou a de 16 mm⁵; posteriormente usou a bitola de 35 mm⁶, e atualmente usa a tecnologia digital para criar os seus filmes.

Brandão é professor, cineasta e fotógrafo. Lecionou na Universidade Federal de Alagoas nos cursos de Jornalismo e Arquitetura; executou trabalhos fotográficos e cinematográficos para o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da UFAL. Algumas de suas obras estão salvas no Centro Nacional de Folclore e Cultural Popular (CNFCP)⁷, localizado no Estado do Rio de Janeiro. Celso Brandão transita entre a fotografia e o cinema, no entanto, essa pesquisa faz uso apenas dos seus filmes como fonte histórica. Sendo assim, visamos demonstrar a importância das contribuições de Brandão para a história do cinema alagoano e para a história cultural.

A filmografia de Celso Brandão tem como característica a produção de filmes em curta-metragem. Dentro desse estilo de produção, destaca-se o gênero documental, que é voltado para o registro das pessoas, das festas, dos mestres de folgedos, da culinária, dos blocos de carnaval, ou seja, suas películas se interessam pelas expressões da cultura popular.

Na terceira seção, que tem como título “Plano Geral: vertentes do Cinema Alagoano”, abordamos os primórdios do cinema alagoano e o pioneirismo do fotógrafo italiano Guilherme Rogato (1898-1966). Posteriormente, é dada ênfase ao contexto vivido no Brasil durante os governos militares, acrescido de um esforço pelos segmentos vinculados à produção, exibição e à distribuição, visando implantar

¹ A Lagoa Mundaú possui um dos maiores ecossistemas do Estado de Alagoas, está localizada entre os municípios de Maceió, Santa Luzia e Coqueiro Seco. Também é conhecida como Lagoa do Norte.

² A Lagoa Manguaba é a maior em extensão, está localizada nos municípios de Marechal Deodoro e Pilar. É conhecida como Lagoa do Sul.

³ As bitolas são as larguras das películas fílmicas, sendo as mais usuais são de 35mm, 16mm e 8mm.

⁴ Bitola cinematográfica amadora de 8 milímetros.

⁵ Bitola cinematográfica semiprofissional de 16 milímetros.

⁶ Bitola cinematográfica profissional de 35 milímetros.

⁷ Ver em <<http://www.cnfcp.gov.br/index.php>>

uma indústria do cinema nacional. Um dos efeitos dessa política foi a realização dos Festivais de Cinema de Penedo (1975-1982). Essa seção é embasada nas pesquisas produzidas sobre o cinema alagoano a partir de: José Maria Tenório da Rocha, Elinaldo Barros, Larissa Lisboa, Ana Flávia Ferraz e Sérgio Araújo.

Ao traçar o impacto da Ditadura Militar, foram consultados os Atos Institucionais, como meio de situar a conjuntura político brasileira naquele momento, assim como leis e decretos-leis promulgados pelo governo brasileiro (1967-1975) e pesquisas no Diário Oficial do Estado de Alagoas (1975-1984), estas com o intuito de apresentar as intercorrências entre as políticas de governo e o cinema.

Por último, a quarta seção – “*Close up: o cinema de Celso Brandão no Complexo Lagunar Mundaú-Manguaba*” – analisa as películas: *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989). A análise é feita através do método do Paradigma Indiciário, elaborado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1939-), articulado com a descrição de planos, ângulos, enquadramento e movimento de câmeras, incorporando também as leituras de textos produzidos por: Octávio Brandão, Jorge de Lima, Lêdo Ivo, Dirceu Lindoso, Félix Lima Júnior, Projeto de Levantamento Ecológico Cultural da Região das Lagoas Mundaú e Manguaba (1980) – PLEC, bem como as dissertações de mestrado de Isadora Cavalcanti e Rubens Oliveira. Tais referências tornaram possível, com base nas pistas e indícios, localizar as alterações e permanências do espaço lagunar, restringindo-se à Ilha de Santa Rita e Maceió (Fernão Velho, Dique-Estrada, Trapiche da Barra e Levada).

Portanto, a relação entre cinema e a história cultural advém de uma profunda inquietação pessoal em fazer pesquisas com fontes audiovisuais. Como moradora do bairro Trapiche da Barra, local de nascimento e onde vivo até o presente, este trabalho me proporcionou uma imersão em termos de memória afetiva, fazendo emergir vivências, descobertas e reflexões sobre uma História Cultural recente de Alagoas.

2 ROTEIRO: COORDENADAS PARA UMA PESQUISA

Esta pesquisa tem como propositura acatar cinco filmes do cineasta alagoano Celso Brandão como fonte para observar transformações e permanências do Complexo Estuarino Mundaú-Manguaba⁸ no período de 1975-1989. Podemos dar continuidade a esse trabalho graças à ampliação do *métier* histórico, das fontes, dos objetos de pesquisas e das problemáticas impulsionadas pelos historiadores pertencentes à Escola dos *Annales*⁹.

É importante perceber as ressonâncias das pesquisas sobre Cinema e História a partir dos trabalhos do teórico alemão e historiador do cinema, Siegfried Kracauer (1889-1966), assim como dos historiadores Marc Ferro (1924-) e Robert Rosenstone (1936-) na comunidade acadêmica.

Contudo, antes de nos aprofundar nesses estudos, torna-se necessária a compreensão de que os filmes têm suas diferenças de acordo com os seus “gêneros¹⁰ cinematográficos” (NOGUEIRA, 2010, p. 3). Ou seja, eles podem ser classificados entre ficção, documentário, experimental e animação¹¹.

Os filmes selecionados para essa análise pertencem à filmografia do cineasta alagoano Celso Brandão, a saber: *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989). Posteriormente, iremos inserir essas películas de acordo com os gêneros cinematográficos a que pertencem.

⁸ Segundo o *Projeto de levantamento ecológico cultural da região das lagoas Mundaú e Manguaba*, essa região dos canais e lagoas possui uma área de 1.366 km², distribuída em torno das lagoas Mundaú – ao Norte – e Manguaba – ao Sul –, bem como ao longo do conjunto de canais que as interliga. Ela abrange seis dos sete municípios que compõem a microrregião de Maceió (estando excluído apenas o município de Rio Largo), abrigando uma população de cerca 500 mil habitantes.

⁹ Movimento historiográfico que teve início em 1929, advento da Revista *Annales d'histoire économique et sociale* (1929) liderada por Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956). Tal publicação propunha críticas, segundo o historiador Peter Burke (1997), às produções excessivas que abrangiam a história política, história dos eventos e história tradicional.

¹⁰ Gênero é uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras. Ver em Nogueira (2010, p.3).

¹¹ No campo do cinema, temos como exemplo de gêneros cinematográficos: a ficção (que tem como objetivo essencial o entretenimento, e que assenta formalmente na narrativa), o documentário (que tem como objetivo fundamental o testemunho e a reflexão sobre a realidade, partindo desta), o experimental (cujo objetivo é, sobretudo, expandir e explorar as formas, as técnicas e os métodos da criação cinematográfica) e a animação (cuja propensão para o maravilhoso assegura à imaginação um papel absolutamente fulcral no seu processo criativo e na sua pluralidade estética). (NOGUEIRA, 2010, p. 5-6)

O ponto de partida da filmografia de Celso Brandão ocorreu quando ele decidiu registrar a paisagem¹² lagunar através dos espelhos criados pelas águas da lagoa Manguaba, tendo como objetivo primordial explorar a diversidade das formas imagéticas de acordo com a variação rítmica da música *Reflexos na Água*, de Claude Debussy. Deste modo, *Reflexos* (1975) pode ser considerado um filme experimental. Já as demais películas de Brandão podem ser vistas como documentários, porque, segundo Fernão Ramos:

[...] é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagem de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagem-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa com *asserção* sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 22, grifos do original)

Ponto das Ervas, *Chão de Casa*, *Memória da Vida do Trabalho* e *Papa Sururu* buscam assertivas sobre o mundo histórico, por meio de pessoas ou objetos, com intuito de testemunhar, problematizar e discutir com o mundo exterior e, por isso, esses filmes são conhecidos como documentários, enquanto os filmes de ficção visam entreter por meio de um universo ficcional, através de personagens imaginários, com os quais se busca a verossimilhança.

Todavia, a forma como produzimos um documentário ou uma ficção pode ser totalmente híbrida. Os filmes ficcionais podem usar os recursos de *voz over*¹³, câmera na mão e entrevistas, mas têm como objetivo nos entreter, a exemplo do curta-metragem brasileiro *Recife Frio*¹⁴ (2009), de Kleber Mendonça Filho. Assim como os documentários que utilizam atores e depoimentos escritos em roteiro, formas de filmes de ficção também têm espaço nos documentários, como bem exemplifica a película *Jogo de Cena*¹⁵ (2007) de Eduardo Coutinho.

¹² Segundo o geógrafo Milton Santos, a paisagem é "o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza [...]. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão." (SANTOS, 2009, p. 103).

¹³ Voz over ou Voz de Deus é uma voz que informa e destrincha as ações do filme. Essa voz não pertence a nenhuma personagem do filme.

¹⁴ É um "documentário" sobre uma estranha mudança climática em Recife. De uma hora para outra, a cidade está coberta pelo frio e pela neve.

¹⁵ Através de um anúncio de jornal, mulheres são convidadas a participar de um documentário para contar a sua história de vida em um teatro. Posteriormente, atrizes são convidadas a interpretar as

Nesta perspectiva, as obras fílmicas escolhidas para esta pesquisa não se envolvem nesses processos híbridos da criação, pois Celso Brandão estabelece características bem definidas em seus filmes. O documentário: possui depoimentos, faz uso do som no momento da ação, locução, captação da imagem de fazeres e saberes de personagens reais e, portanto, exhibe o mundo dessas pessoas para o público. O experimental: visa à busca da contemplação das imagens, das paisagens, dos reflexos e das músicas. Sendo assim, percebemos que os filmes de Celso Brandão não se enquadram na concepção híbrida entre os gêneros cinematográficos, como nos casos de Mendonça Filho e Coutinho, acima citados.

Esclarecidos alguns aspectos sobre a filmografia de Brandão, é essencial perceber como os estudos sobre Cinema e História foram levados a efeito por Kracauer, Ferro e Rosenstone; e como essas perspectivas elucidadas por esses teóricos podem ser aplicadas à filmografia do cineasta alagoano Celso Brandão.

2.1 Siegfried Kracauer

Kracauer iniciou as suas atividades como jornalista e crítico de cinema no *Frankfurter Zeitung* – jornal com tendência democrática – na década de 1920, período conhecido como República de Weimar (1919-1933), no contexto do Pós-Guerra Mundial. A Alemanha estava inserida em caos, pois havia grandes índices de desemprego, com a inflação em alta e a economia abalada. Porém, foi um dos momentos mais férteis nas Artes e na produção intelectual:

Bertolt Brecht no teatro; Max Ernst e Paul Klee na pintura; Arnold Schoenberg e Anton Webern na música; Herman Hesse e Thomas Mann na literatura; Fritz Lang e F. W. Murnau no cinema; a escola de *Bauhaus* na arquitetura; o Instituto de Pesquisas Sociais (posteriormente Escola de Frankfurt), com Adorno, Horkheimer e Benjamin, na filosofia (SOCHA, 2010).

Kracauer tem no conjunto de sua obra: *Ornamento da Massa* (1963) e *Teoría del Cine: la Redención de la Realidad Física*¹⁶ (1960). A sua obra *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947), cuja edição só aconteceu em 1988, tornou-o mais divulgado entre o público brasileiro, de acordo com Simis (2005, p.135). Com interesse interdisciplinar, Kracauer aprofundou os seus estudos sobre os filmes de época antes da ascensão de Hitler e da República de Weimar.

histórias das depoentes no mesmo teatro. O filme intercala a exibição da personagem real com a das atrizes interpretando a história de vida das entrevistadas.

¹⁶ Essa obra não tem uma versão brasileira. Contudo, em uma tradução livre, o título seria: *Teoria do Cinema: a redenção da realidade física*.

Aqueles filmes eram conhecidos e vistos como mórbidos, sinistros e macabros¹⁷; no entanto, eles traziam profundas tendências psicológicas do povo alemão. Para conhecer uma sociedade, nada melhor de que analisar obras fílmicas como um meio de investigar e conhecer a mentalidade de uma nação:

Las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos, por dos razones. Primero, las películas nunca son el resultado de una obra individual [...] En segundo lugar, as películas se dirigen e interesan a la multitud anónima. Puede suponerse, por lo tanto, que los filmes populares [...] - satisfacen deseos reales de las masas (KRACAUER, 1985, p.13).¹⁸

Para Kracauer, rádios, *best-sellers*, publicações populares, anúncios e principalmente o cinema, oferecem valiosas informações de tendências dominantes ou íntimas de um povo, ou seja, “Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que - más o menos- corre por debajo de la dimensión consciente” (KRACAUER, 1985, p.14).¹⁹

Com base nessas ideias, percebemos que Kracauer visava entender a sociedade alemã e suas ações que culminaram na ascensão de Adolf Hitler ao poder. Por meio dos filmes, enxergamos os sentimentos coletivos (o medo e a humilhação) que fez jus ao difícil contexto alemão. Esse viés analítico do cinema por intermédio da psicologia almejava explicar a situação política da Alemanha e, conseqüentemente, criou uma nova perspectiva interdisciplinar para as pesquisas sobre o cinema.

Kracauer afirma que tanto os filmes documentais quanto os ficcionais podem e devem ter relações com o mundo visível, pois eles refletem os aspectos da realidade que o cerca. “[...] Al registrar el mundo visible - trátese de la realidad cotidiana o de universos imaginarios, las películas proporcionan claves de los

¹⁷ O período conhecido como Expressionismo Alemão tem como características: os filmes de enredo de pesadelo, com cenários distorcidos, personagens sinistros, maquiagem pesada e fotografia sombria. Eram elementos que criaram um mundo tortuoso e imprevisível como em *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene, de 1920.

¹⁸ Os filmes de uma nação refletem sua mentalidade de forma mais direta que outros meios artísticos, por duas razões. Primeiro, os filmes nunca são o resultado de uma obra individual [...]. Em segundo lugar, os filmes se dirigem e interessam à multidão anônima. Pode-se supor, por tanto que os filmes populares [...] - satisfazem desejos reais das massas. (KRACAUER, 1985, p.13, tradução nossa)

¹⁹ Mais que credos explícitos, o que os filmes refletem são tendências psicológicas, os estratos profundos da mentalidade coletiva que - mais ou menos - corre por debaixo da dimensão consciente. (KRACAUER, 1985, p.14, tradução nossa).

procesos mentales ocultos” (KRACAUER, 1985, p.15)²⁰. Se aceitarmos essa afirmação como premissa, podemos vislumbrar os filmes do alagoano Celso Brandão como um meio para enxergar as ressonâncias do que se passava em Alagoas de 1975 a 1989.

Algumas ideias usadas em “*De Caligari a Hitler*”, de Siegfried Kracauer, se aprofundam a partir do seu livro *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (1960). No entanto, a contribuição do teórico alemão está centrada na identificação do seu trabalho com a “**estética material** baseada na propriedade do **conteúdo**, enquanto todos os outros teóricos haviam se interessado pela **forma** artística” (ANDREW, 2002, p.94, grifo do autor).

Siegfried Kracauer percebe a importância da forma, dos subsídios técnicos do cinema, em relação à cor, composição, iluminação e montagem²¹, porém, não é uma alternativa de sua pesquisa possuir uma configuração somente atrelada às questões formalistas, mas sim, um trabalho direcionado ao conteúdo, ou seja, uma tendência realista que almeja a representação do real. “A lo largo de toda la historia de la fotografía y del cine tenemos, por un lado, la tendencia al realismo, que culmina en el registro de la naturaleza y, por el otro, una tendencia formativa que aspira a la creación artística” (KRACAUER, 2013, p. 32)²².

Esse debate está presente desde os primórdios do cinema, a partir das concepções e obras cinematográficas dos irmãos Lumière e de Georges Méliès. O cinema teve sua exibição para o público em 28 de dezembro de 1895, pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, no Grand Café em Paris. A película em preto e branco, filmada em câmera fixa, sem captação de som, com duração de um minuto, mostrava um trem chegando à Estação Ciotat. Do conjunto da obra cinematográfica dos irmãos Lumière temos: *A saída dos operários da Fábrica Lumière* (1895), *O almoço do bebê* (1895) e *Demolição de um muro* (1896). Esses filmes tinham a perspectiva de registrar a vida cotidiana.

²⁰ “[...] Ao registrar o mundo visível - trata-se da realidade cotidiana ou de universos imaginários, os filmes proporcionam chaves dos processos mentais ocultos” (KRACAUER, 1985, p.15, tradução nossa).

²¹ É a próxima etapa que o filme segue após as filmagens. Nesse momento, os fragmentos do filme, os seus planos, serão colocados em uma ordem determinada de antemão pelo diretor do filme. (AUMONT, 2006).

²² Ao longo de toda história da fotografia e do cinema temos, por um lado, a tendência ao realismo, que culmina no registro da natureza e por outro, uma tendência formativa que aspira à criação artística.

Já Georges Méliès (filmografia entre 1896 e 1912), mágico, encenador e ilusionista, possuía uma tradição do teatro. Após prestigiar a exibição dos filmes dos Lumière, iniciou-se no ramo do cinema. Através de Méliès, aprendemos que o cinema pode contar histórias, criar fantasias e efeitos de trucagem. Segundo Sadoul (1963, p.30), ele “Foi o primeiro a usar maquetes e um aquário para as filmagens e maioria dos recursos que estavam disponíveis apenas no teatro: argumento, atores, trajes, maquiagem, cenografia, maquinaria, divisão em cenas ou em atos.”

Georges Méliès teve seu apogeu com o filme *Viagem à Lua* (1902), e ficou conhecido por transformar cada vez mais o cinema em arte de encenação e de ficção.

Siegfried Kracauer percebe que o cinema pode ser dividido em duas classes: as propriedades básicas e as propriedades técnicas. As propriedades básicas advêm da fotografia, ou seja, a de possuir toda a capacidade de registrar e revelar a realidade física. Já as propriedades técnicas visam aos procedimentos de montagem, iluminação e os diversos efeitos do primeiro plano; comportam-se de maneira subjacentes em relação às propriedades básicas, pois suas funções são de ajudar a revelar a realidade física. Mas, afinal o que seria essa realidade?

[...] pero la única realidad de la que aquí nos ocupamos es la realidad física efectivamente existente, el transitorio mundo en que vivimos. (A esta realidad física la denominaremos también ‘realidad material’, ‘existencia física’, ‘realidad efectiva’ [actuality] o, lisa y llanamente, ‘naturaleza’. Otra expresión adecuada es ‘realidad de la cámara’ [...]) (KRACAUER, 2013, p. 51).²³

Seria este mundo transitório em que vivemos e que também chamamos de natureza. Ainda neste ínterim, o cinema, para o historiador alemão, teria a capacidade de expor essa realidade para as pessoas.

Ese real en primer lugar, la fotografía tiene una franca afinidad con la realidad no escenificada. Las imágenes que nos impresionan como intrínsecamente fotográficas parecen perseguir el propósito de representar la naturaleza elemental, la naturaleza tal como existe con independencia de nosotros (KRACAUER, 2013, p. 40)²⁴,

²³ [...] Mas a única realidade da que aqui nos ocupamos é a realidade física efetivamente existente, o transitório mundo em que vivemos. (A esta realidade física a denominaremos também ‘realidade material’, existência física’, ‘realidade efetiva’ [actuality] ou, lisa e claramente ‘natureza’. Outra expressão adequada é ‘realidade da câmera’[...]). (KRACAUER, 2013, p. 51, tradução nossa)

²⁴ Esse real em primeiro lugar, a fotografia, tem uma franca afinidade com a realidade não encenada. As imagens que nos impressionam como intrinsecamente fotográficas parecem perseguir o propósito de representar a natureza elemental, a natureza tal como existe com independência de nós. (KRACAUER, 2013, p. 40, tradução nossa)

Herdeiro da fotografia (registrar o real), o cinema tem a função de expor a realidade sem interferências. O papel do cinema, na perspectiva dialética cinema-realidade de acordo com Kracauer, é ordem do testemunho, no sentido de que o cinema registra os aspectos já vistos para revelar aquilo que não é compreensível de imediato. (GUTFREIND, 2009, p. 135).

A filmografia de Celso Brandão é conectada a uma das principais características do cinema: testemunhar sobre a sociedade e a cultura, no tempo presente ou longínquo. Não como um espelho refletido da realidade, e sim, com evidências e nuances dessa realidade. Essa característica se relaciona bem com o pressuposto dos historiadores, em relação à observação histórica. Como bem lembra o historiador francês Marc Bloch (1886-1944), há impossibilidade de os historiadores constatarem os fatos que estudam, é por isso que precisamos fazer com que as testemunhas falem, pois todo conhecimento da humanidade, qualquer que seja, no tempo, seu ponto de aplicação, irá beber sempre nos testemunhos dos outros uma grande parte de sua substância. (BLOCH, 2001, p.70).

Portanto, poderíamos imaginar que o historiador é como um investigador, que se esforça para reconstruir um crime que não presenciou. Por isso, a importância dos relatos das testemunhas para encontrar evidências históricas.

Segundo Bloch, “a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele” (BLOCH, 2001, p.79). No entanto, ele adverte que nem todos os testemunhos são voluntários ou isentos de erros ou de mentiras.

No livro *Teoría del cine*, Kracauer faz referência à perspectiva microanalítica, ao associá-la ao primeiro plano (*close up*). Observamos a característica do cinema: “[...] registra en forma mecánica los detalles más pequeños y la secuencia ininterrumpida de gradaciones infinitamente sutiles que van del blanco al negro [...]” (KRACAUER, 2013, p. 28) ²⁵. Continuando, “otro punto a favor es la capacidad fotográfica de la cual emergen, uno por uno, detalles que permanecían insospechados en la copia original (y en la realidad). Esta es otra reacción muy típica frente a las fotografías” (KRACAUER, 2013, p. 44) ²⁶. Não é à toa que um dos

²⁵ “[...] registra em forma mecânica os menores detalhes e a sequência ininterrupta de gravações infinitamente sutis que vão do branco ao preto [...]” (KRACAUER, 2013, p. 28, tradução nossa).

²⁶ Outro ponto a favor é a capacidade “fotográfica da qual emergem, um por um, detalhes que permaneciam insuspeitos na cópia original (e na realidade). Esta é outra reação muito típica nas fotografias” (KRACAUER, 2013, p. 44, tradução nossa)

historiadores mais influentes da contemporaneidade, o italiano Carlo Ginzburg (1939), percebe a preocupação de Kracauer referente à microanálise, que é base de sustentação da corrente micro-histórica, iniciada na década de 1970.

Sem o cinema, sem o *close-up*, Kracauer teria podido falar de micro-história? Trata-se, é óbvio, de uma pergunta retórica. Não é por acaso que Kracauer, para frisar o nexos entre pesquisa macro-histórica e *close-ups* baseados em micropesquisas[...]. A fotografia e seus prolongamentos (cinema, televisão) abriram, como no passado a perspectiva linear, uma série de possibilidades cognitivas: um novo modo de ver, de contar, de pensar (GINZBURG, 2014, p. 240).

Ginzburg percebe que o historiador alemão tinha uma perspectiva ousada sobre a narrativa histórica, pois Kracauer formulava uma aproximação entre as narrativas históricas e cinematográficas, em que o historiador pudesse escrever por meio de imagens e buscar retalhos e fragmentos da realidade. Outras questões desenvolvidas por Kracauer são sobre a pluralidade narrativa, ou seja, a inserção de vários pontos de vista (ângulos, planos, movimentos) sobre a realidade atrelada ao olhar micro e a ideia de uma descrição minuciosa, na qual podemos perceber cheiros, barulhos com a possibilidade de visualizar cores, cenários, cenas, cidades através da escrita, explorando “um discurso não linear, fragmentário, com cortes, planos sequência, e *close ups*” (BORRMANN, 2014). Então, concordamos com o que afirma a pesquisadora de audiovisual Mônica Kornis:

Kracauer relacionava a tarefa do historiador à do fotógrafo, considerando que ambos deviam examinar meticulosamente os detalhes e os fatos objetivos. A imaginação do historiador, assim como a do fotógrafo, devia ser usada para servir aos fatos (KORNIS, 1992, p.241).

Observando as características do cinema, de acordo com Kracauer, a mais sublime seria a de registrar a natureza e sua capacidade de assimilar e decifrar a realidade.

[...] Mas é uma receptividade que se tece na escolha, na construção: a fotografia não é mero espelho da realidade. O fotógrafo poderia ser comparado, observa Kracauer, com ‘um leitor cheio de imaginação’, absorto em estudar e decifrar um texto cujo significado não consegue captar [...] (GINZBURG, 2014, p. 239).

Outro ponto para ser lembrado é a condição de estrangeiro, de exilado, que o historiador já esqueceu. O distanciamento e estranhamento podem nos dar uma nova compreensão dos fatos, um olhar não cristalizado sobre realidade, sobre as outras culturas por outra perspectiva:

[...] É somente nesse estado de autoanulação, ou nesse ser sem pátria, que o historiador pode entrar em comunhão com o material que concerne à sua pesquisa. [...] estrangeiro em relação ao mundo evocado pelas fontes, ele

deve enfrentar a missão – missão típica do exilado – de penetrar as suas aparências exteriores, de modo a poder aprender a compreender esse mundo de dentro (GINZBURG, 2014, p. 238).

Mas como Kracauer enxerga o cinema e sua relação com a sociedade? Para ele “os filmes são o espelho da sociedade constituída. [...] A sociedade é muito poderosa para tolerar películas diferentes daquelas que lhe convêm. O filme precisa espelhar essa sociedade, quer queira, quer não” (KRACAUER, 2009, p.311-312). O cinema reflete os desejos, os anseios e representa principalmente a classe dominante da sociedade, que não aceita filmes que tragam outro viés de suas ideologias.

Kracauer salienta que alguns filmes usam períodos históricos longínquos como o Antigo e o Medieval para contar romances, guerras, conflitos etc., contudo, esses filmes representam questões, desejos e ideologias do tempo em que foi produzido. “Os numerosos filmes históricos que ilustram meramente o passado [...] são tentativas que têm a finalidade de iludir o público” (KRACAUER, 2009, p. 313), pois revisitam a História para ilustrar o presente. Por essa razão, Kracauer propôs que para estudar a sociedade atual, é necessário ver e ouvir o que os filmes revelam.

Retomando o debate sobre o cinema, o que seria um filme documentário para Kracauer? O que ele reconhecia como um filme cinematográfico? E o documentário está inserido nessa propriedade? É importante lembrarmos as propriedades do cinema, elucidadas por Kracauer: a básica e a técnica. A básica tem como característica primordial captar e registrar a realidade (conteúdo); já a técnica tem como competência esconder a realidade através dos truques de montagens e de iluminação (forma). Um filme que consegue ter esse equilíbrio entre as propriedades é conhecido por ser cinematográfico.

Incorporando a filmografia de Celso Brandão analisada neste trabalho, *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989), são um “el otro tipo de film no argumental es el film de tipo documental llamado así porque evita la ficción en favor del material no manipulado [...]” (KRACAUER, 2013, p. 246)²⁷. O filme documental é nomeado por Kracauer como filme: “sem história” ou “sem enredo”.

Kracauer afirma que os filmes do tipo documental têm suas variedades:

²⁷ “o outro tipo de filme não argumental é o filme de tipo documental chamado assim porque evita a ficção em favor do material não manipulado. [...]” (KRACAUER, 2013, p. 246, tradução nossa).

1) el noticiario; 2) el documental propiamente dicho, incluyendo subgéneros como las narraciones de viajes, los films científicos, educativos, etc.; 3) el género, relativamente nuevo, de las películas sobre arte. Es cierto que este último comprende un grupo de producciones que tienen todas las características de cine experimental [...] (KRACAUER, 2013, p. 246)²⁸.

No entanto, Kracauer enxerga o cinema documental – no nosso caso, os filmes *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989) – como desarmônico, pois a tendência realista sobrepõe à forma. Justamente por querer captar o momento instantâneo e o testemunho improvisado, as atenções direcionadas para as técnicas acabam literalmente em segundo plano. Nesse sentido, a teoria proposta por Kracauer não atribui características cinemáticas a esses documentários, sendo que, para ele, não há equilíbrio entre as especialidades básicas e técnicas. Portanto, o propósito primordial dos documentários:

Cualquiera que sea su propósito, los documentales propiamente dicho tienen cierta inclinación hacia lo real [...] Además del hecho, que consideraremos más tarde, de que los documentales no exploran al máximo el mundo visible, son muy distintos en lo que se refiere a su actitud hacia la realidad física. Sin duda, parte de ellos manifiesta un sincero interés por la naturaleza salvaje, transmitiendo mensajes que emanan palpablemente del trabajo de la cámara, de sus imágenes (KRACAUER, 2013, p. 256)²⁹.

Kracauer admite que os filmes documentários têm uma tendência de captar o real, mas não exploram a realidade visível (realidade física/natureza) como deveria; por isso não conseguem o balanceamento entre as propriedades técnicas e básicas. Em outras palavras, “são filmes que não possuem qualquer tensão entre o realizador e a realidade a registrar e revelar” (PENAFRIA, 2007, p.178). Consequentemente, os documentários produzidos por Brandão não seriam cinemáticos por esse motivo.

O estudioso do cinema Bill Nichols tem um olhar abrangente sobre os filmes de ficção e os documentários, pois entende que todo filme é um documentário; a ficção mais mirabolante evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas da realidade física. Para Nichols, existem dois tipos de filmes: 1) o

²⁸ 1) o noticiário; 2) o documentário propiamente dito, incluindo subgêneros como as narrações de viagens, os filmes científicos, educativos, etc.; 3) o gênero, relativamente novo, dos filmes sobre arte. É certo que este último compreende um grupo de produções que têm todas as características de cinema experimental [...] (KRACAUER, 2013, p. 246, tradução nossa).

²⁹ Qualquer que seja seu propósito, os documentários propiamente ditos têm certa inclinação para o real [...] Além do fato que consideremos mais tarde, de que os documentários não exploram ao máximo o mundo visível, são muito distintos no que se refere a sua atitude até a realidade física. Sem dúvida, parte deles manifesta um sincero interesse pela natureza selvagem, transmitindo mensagens que emanam palpavelmente do trabalho da câmera, de suas imagens. (KRACAUER, 2013, p. 256, tradução nossa).

documentário de satisfação de desejos, que expressam aquilo que desejamos ou tememos, normalmente conhecidos como filmes de ficção. 2) o documentário de representação social, ou não ficção, que tem o intuito de representar aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos, dando um novo olhar a esse mundo comum para explorar e perceber.

Kracauer ainda propõe uma divisão entre os filmes do tipo documentário: 1) os que se “preocupam com a realidade material”, ou seja, se abdicam do uso em grandes proporções de técnicas formativas em favor do registro simples fotográfico, o que para Kracauer causava o excesso de realismo, como por exemplo, no documentário inglês *Housing Problems* (1935), de Arthur Elton e Edgar Anstey, película que pretende mostrar as péssimas condições de vida da classe trabalhadora inglesa através dos depoimentos dos trabalhadores. *O Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989) se adéquam a essa abordagem por se interessarem pela realidade material. Esses filmes não abusam das técnicas formativas, preferem planos³⁰ fixos, nos quais os entrevistados em sua maioria são os protagonistas, assim como expõem saberes e fazeres. 2) Os ‘indiferentes à realidade material’ são aqueles que manifestam a sensibilidade poética/abstrata dos seus realizadores, e Kracauer enxerga o excesso de formalismo, já que manifesta indiferença pela ‘realidade material’, como por exemplo, o filme documentário *Berlin, Sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, que tem o intuito de fazer um passeio musical, visual e estético para retratar o cotidiano da cidade de Berlim em perspectiva abstrata (PENAFRIA, 2007, p.179).

Existem outros estudiosos que, como Bill Nichols, perceberam outras formas de subdivisões dos documentários. Nichols admite:

No vídeo e no filme documentário, podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático (NICHOLS, 2014, p.134).

Abaixo, podemos verificar, em resumo, a premissa de cada abordagem do cinema documental³¹:

³⁰ Segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont (2006), a palavra “plano” é considerada substituto aproximativo de “quadro” ou “enquadramento”. Plano Fixo é um enquadramento que permanece fixo durante a cena filmada.

³¹ Todos os modos de representação do cinema foram resumidos a partir das teorias de Bill Nichols (2014).

O modo poético não explora a montagem em continuidade porque não visa à localização de tempo e espaço; geralmente não tem atores sociais³² personagens com uma complexidade psicológica ou uma visão de mundo bem clara; a retórica é pouco desenvolvida, pois preferem inovar com os padrões abstratos de forma e cor. Enfatiza temas como a chuva, as luzes, o mar, a cidade, ou seja, utiliza da matéria-prima que o mundo histórico oferece para fazer uma releitura poética, estética e contemplativa do mundo. Esse tipo de filme se iniciou nos anos de 1920.

O modo expositivo é estruturado através de argumentação, comunicando-se diretamente com o espectador – por meio de legendas e vozes expõem perspectivas e argumentos. Utiliza-se o comentário ou a narração com a voz-over, mais conhecida como voz de Deus, em que só ouvimos, mas não vemos o narrador. Também existe a possibilidade de ter uma voz de autoridade, como, por exemplo, apresentadores de telejornais, em que a ideia está atrelada à fala; contudo, a imagem fica em segundo plano, com um papel ilustrativo. A montagem de evidência é utilizada porque não tem a intenção de dar continuidade espacial e temporal, e sim utilizar imagens que a ajudem a expor o argumento desenvolvido pelo narrador; por isso, são filmes extremamente didáticos. Esse modo de fazer filme teve seu início nos anos de 1920.

O modo observativo foi desenvolvido a partir das mudanças tecnológicas nos anos de 1960, com câmeras e gravadores mais leves, deixaram o cineasta apto para gravar e filmar o que acontecia enquanto acontecia. Esse modo visa à observação espontânea da experiência vivida. Para demonstrar essa ideia de registro do imediato, os filmes têm como características a ausência de comentário em voz-over, música ou efeitos sonoros complementares, legendas, reconstituições históricas, situações repetidas ou até entrevistas. São filmados festivais de músicas, habitações, culturas diferentes e reuniões de partidos. Ou seja, as pessoas/atores sociais interagindo sem se preocupar com a presença do cineasta e os espectadores se tornam às vezes testemunhas de acontecimentos não tão éticos como assassinatos e crimes captados pelo cineasta. Esses filmes visam à sensação de duração real dos acontecimentos.

O modo participativo iniciou nos anos de 1960, e visa oferecer aos espectadores a sensação de vivenciar uma determinada situação. Só temos essa

³² Atores sociais são encarados nessa pesquisa como pessoas que dispõem a sua imagem, voz, vida, pensamentos para construção de filme.

possibilidade pela presença do ator social, que se faz presente na figura do cineasta. Nesse tipo de filme, podemos constatar o que o cineasta ouve, como ele age e reage aos acontecimentos. Às vezes, ele pode optar por entrevistas e encarnar o repórter investigativo, sendo essa uma das formas de encontro entre o cineasta e o tema. Esse estilo é conhecido como cinema verdade.

O modo reflexivo tenta problematizar as questões de representação do mundo histórico: “como representamos o mundo” e “o que está sendo representado”, tendo como princípio desconstruir argumentos e representações cristalizadas. Utiliza-se dos meios tradicionais de documentário para desconstruir visões de mundo e a própria visão de verdade que os filmes argumentam; para tanto, utiliza atores profissionais para representar atores sociais, afirmam que estão filmando em um determinado local; no entanto, não estão. Essa forma de construção fílmica, que se tornou ascendente nos anos de 1980, tinha como principal objetivo estimular o espectador a ter consciência do papel do documentário como um formador de opinião e perceber o poder de representação dessas películas.

O modo performático teve maior abrangência nos anos de 1980. Sua principal característica é o olhar subjetivo, pessoal e emocional. Ele pretende dar oportunidade aos marginalizados da sociedade, como negros, mulheres, homossexuais, torturados e presidiários, trazendo dessas pessoas a perspectiva narrativa dos acontecimentos, ou seja, através desse olhar, podemos nos colocar no lugar dessas pessoas, observar o que elas sentem, como elas reagem aos acontecimentos históricos; isto é, tendo, como ponto de vista, o subjetivo e afetivo dos atores sociais e do próprio cineasta. Para esse tipo de documentário, existe uma liberdade em combinar o real e o imaginado, utilizando licenças poéticas, estruturas de contar histórias nada convencionais e formas de representação com tendências mais subjetivas. (NICHOLS, 2014)

Das subdivisões de Bill Nichols, o Modo Poético é o que mais se aproxima das classificações de Siegfried Kracauer a respeito dos documentários que evitam a realidade material. Observamos que *Reflexos* (1975) é um filme experimental que tem uma ligação com os documentários do modo poético, ou seja, não tem como fator primordial o registro da realidade material e sim, uma abordagem que visa à contemplação dos reflexos, da música e da paisagem. Sendo assim, este filme experimental flerta com o modo poético de Nichols e com os documentários que são “indiferentes à realidade material”, vislumbrados por Kracauer, pois seu objeto

principal é exibir os reflexos da lagoa Manguaba através de uma montagem atrelada ao ritmo da música, configurando-se como uma obra que preza a sensibilidade, a poética e a forma.

Ponto das Ervas (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989) fazem uso de algumas características das subdivisões elaboradas por Nichols e das características esboçadas por Kracauer.

O modo observativo é presente no filme *Papa Sururu* (1989), assim como a vertente do documentário que foge da realidade material, elaborada por Kracauer. Isso, pois a câmera está o tempo todo fixa no trabalho dos pescadores de sururu³³ que submergem e emergem da lagoa Mundaú com lama e sururu. Posteriormente, o sururu retirado da lagoa é levado para ser comercializado no Mercado Público³⁴, o filme se propõe a exibir o caminho que o sururu percorre desde a pesca até a venda. Celso Brandão não faz uso de entrevistas e nem de voz over, a trilha sonora³⁵ não tem música, apresenta apenas o barulho direto da ação. O objetivo do filme é registrar e observar a ação, bem ao modo observativo de Bill Nichols. Da mesma maneira, o filme se aproxima de uma abordagem contemplativa e cheia de sensibilidade, que tem uma conexão com os documentários que são indiferentes à realidade, ou seja, a vertente elaborada por Kracauer.

Em *Chão de Casa* (1982) e *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) observamos como cerne o social, isto é, uma forma de denúncia às condições da comunidade formada em sua maioria por pessoas de baixa renda. Esses filmes utilizam *voz over* para explicitar as informações sobre a local, sobre as origens e o presente daquelas comunidades da Ilha de Santa Rita e de Fernão Velho.

Chão de Casa explora os depoimentos que relatam a construção de casas de taipa e adentra na relação da posse da terra para a edificação de casas, assim como registra a conexão entre o meio ambiente (os pobres que dependem das matas *versus* os donos de usinas que desmatam para o enriquecimento próprio). Através das imagens, Celso Brandão captou todo o processo de edificação, o papel das mulheres e dos homens, o trabalho coletivo e colaborativo da comunidade de

³³ O molusco conhecido como Sururu (*Mytella falcatta*) tem grande valor biológico e sociocultural para os alagoanos e é retirado da lagoa Mundaú, esta última possuidora de uma das grandes reservas naturais do mundo.

³⁴ O Mercado Público é localizado na Levada, bairro de Maceió, conhecido por abrigar algumas feiras livres e comerciantes.

³⁵ Trilha sonora é todo conjunto sonoro de filme, ou seja, a música, os diálogos e os efeitos sonoros.

pescadores e tiradores de coco. Ou seja, esse filme retrata, ao modo kracaaueriano, a realidade material.

As películas nos entregam várias imagens das fases de construção da casa, planos que exibem de onde os futuros moradores retiram água e matéria-prima, intercalando com os testemunhos e *voz over*. Esse filme tem aspectos híbridos entre o modo observativo e expositivo elaborado por Nichols, porque *Chão de Casa* fica entre observar todo o processo de edificação e de explicar toda a complexa relação dos pescadores, tiradores de coco e horticultores, para conseguir levantar as suas casas. E de modo igual à perspectiva de Kracauer, podemos dizer que esses filmes se preocupam com a realidade material.

Memória da Vida e do Trabalho apresenta uma trilha sonora com música ao fundo (flauta, zabumba, triângulo), e se utiliza de fotografias e filmes de propaganda da antiga fábrica para exibir os tempos de opulência e lucro da Fábrica Carmen, em Fernão Velho. O filme registra as imagens do cotidiano dos moradores das vilas operárias como uma forma de reiterar o argumento sobre a situação de vulnerabilidade em que as vilas operárias se encontravam com o fechamento da Fábrica Carmem. Ou seja, o filme tem a intenção de expor a realidade material, no sentido de Siegfried Kracauer, pois a película toca em pontos que tentam retratar o mundo como ele é.

Ademais, *Memória da Vida* flerta como o modo expositivo e modo observativo de Bill Nichols, primeiro porque o filme visa à observação do fato que está acontecendo (o cotidiano, a vila em decadência, a falência da fábrica) e da mesma maneira expõe didaticamente: a implementação das vilas operárias, os tempos áureos das fábricas, a relação de exploração que a fábrica tinha com os seus operários.

Os recursos utilizados em *Chão de Casa* (1982) e *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) possuem elementos que configuram o modo expositivo, como, por exemplo, a utilização de entrevistas, voz over e montagem expositiva, que tem um papel didático. Contudo, há elementos que exibem as abordagens do modo observativo, como som retirado da ação, entrevistas, o registrar o cotidiano, cortes secos na montagem e planos construídos com a câmera na mão.

Os três filmes usufruem da abordagem observativa, entretanto, *Chão de Casa* e *Memória da Vida e do Trabalho* tendem ao modo expositivo como proeminente; já em *Papa Sururu*, sobressai-se o modo observativo. Dessa maneira, esses filmes

utilizam uma diversidade de tendências; e enquadrá-los em uma só perspectiva não é a melhor maneira de entendê-los.

O Ponto das Ervas difere dos outros filmes, principalmente porque este é centrado em apenas um personagem, o Professor Oliveira. Celso Brandão nos apresenta a rotina do Professor desde sua saída para a busca de animais e plantas, perpassando o preparo de remédios naturais armazenados em garrafas de vidro, até as consultas realizadas na sua loja-consultório localizada no Mercado da Produção de Maceió, no bairro da Levada. Não temos *voz over*, porque Oliveira é o próprio narrador. De maneira natural, a câmera observa e registra o conhecimento do Professor Oliveira sobre plantas, sementes, animais e cosmogonia. A partir dos ensinamentos de Kracauer, podemos afirmar que a figura do Professor Oliveira retrata uma preocupação com realidade material, como, por exemplo, o cotidiano desse curandeiro e vendedor de ervas medicinais. Se pensarmos nas teorias de Bill Nichols, o modo que esse filme tem mais afinidade é o observativo, porque ele não explora um didatismo e nem a argumentação sobre algo ou sobre um acontecimento, mas nos entrega um filme comum olhar de observador, como se fosse um antropólogo que colhe informações sobre comunidades diferentes.

Os filmes experimentais são percebidos por Siegfried Kracauer (2013) como películas sem “enredo”, “sem história”, assim como os documentários. Contudo, os experimentais são herdeiros das vanguardas europeias do início do Século XX, que almejavam a inovação das expressões artísticas e a ruptura das antigas tradições; o cinema, assim como as outras artes, também foi influenciado pelas vanguardas³⁶ como surrealismo³⁷, o cubismo³⁸ e o expressionismo. Para Kracauer, os filmes

³⁶ Vanguarda (do francês *avant-garde*, que significa estar à frente do seu tempo) foi um movimento das artes plásticas e da literatura, que ficou conhecido no começo do XX em diversos países, como Alemanha, França, Suíça e Itália. As Vanguardas tinham como objetivo as descobertas de práticas inovadoras, a subversão das tradições e captar as tendências do futuro. As vanguardas tinham as suas correntes que diferenciavam e estilo e formas, a saber: Cubismo, Dadaísmo, Expressionismo, Futurismo e Surrealismo.

³⁷ O Surrealismo foi uma corrente ligada as Vanguardas Europeias dos anos 1920, nas artes plásticas e na literatura. Tinha como influências os estudos de Sigmund Freud (1856-1939). Os Surrealistas propunham através das suas artes: a liberdade, a imaginação, a poética, a exibição dos anseios e das frustrações. O cinema foi contagiado pelas ideias surrealistas e temos como expoente o cineasta espanhol Luís Buñuel (1900-1983), com o curta-metragem *Um Cão Andaluz* (1929), que teve como parceria na criação do filme o pintor Salvador Dalí (1904-1989).

³⁸ Movimento das artes plásticas e da literatura que está entrelaçado com os outros movimentos no início do XX. Tem como característica enxergar o mundo além de um ângulo, de uma perspectiva, além do uso de formas geométricas na composição da natureza. E assim como na literatura, o cubismo fez uso da geometria e da fragmentação da realidade na escrita de poemas. O cinema também sofreu a influência deste movimento, temos como exemplo o pintor cubista Fernand Léger (1881-1955), que decidiu fazer um *Balé Mecânico* (1924).

experimentais jogam as diversas imagens, de vários ângulos, com uma montagem de planos aparentemente desconexos, simbólicos e cheios de movimentos, para que o público se liberte de uma história roteirizada e pragmática.

No entanto, para Kracauer, a associação entre poética e enredo é conflituosa, porque os filmes experimentais se apoiam nas propriedades técnicas que têm como objetivo camuflar a realidade física e, conseqüentemente, as propriedades básicas são subjacentes nessas películas experimentais. Nesta perspectiva, também podemos pensar *Reflexos* (1975) como um filme experimental, que tem como característica a Música Visual. Esta peculiaridade é destrinchada no texto de Kracauer, através de Jacques B. Brunius, que identifica este tipo de filme como “he visto (...) um fenómeno técnico admirable. He visto el ritmo.” (BRUNIUS apud KRACAUER, 2013, p.235)³⁹ e de Henri Chomette, que propõe “un nuevo género de film cuyas imágenes ‘se siguen la una a la otra, no a la manera de las frases de una narración, sino de una suite musical’.”⁴⁰ (apud KRACAUER, 2013, p.235). Esses filmes são ditados pelo ritmo e a experimentação da construção das imagens.

Reflexos (1975) é um passeio pelos canais da lagoa Manguaba, ditado pelo ritmo dos acordes da música de Claude Debussy (1862-1918), tendo o atributo dos filmes experimentais do tipo Música Visual. A película de Brandão também capta em alguns momentos os pescadores, a paisagem, a beleza do amanhecer da lagoa Manguaba, que nos remete aos documentários que são “displicentes a realidade material” na forma kracaueriana de dizer, como o filme de Walter Ruttmann (*Berlin, Sinfonia de uma Capital*, de 1927) que mostra o dia, a tarde e a noite da cidade, movida a base das estradas de ferro, da multidão, das luzes e da calma ao caos. Nesse sentido, entendemos o filme de Brandão como uma obra híbrida, que é, em seu cerne, experimental, e que bebe dessas duas vertentes do cinema.

Os estudos de Nichols dão uma amplitude à maneira de produzir documentários e afirmam que atualmente as películas utilizam uma abordagem heterogênea. Sendo assim, um cineasta pode rodar o seu filme com imagens encenadas, intercalando-as com imagens de eventos e acontecimentos reais. Já Kracauer não tinha uma perspectiva abrangente, porque, para ele, ou o filme tinha uma característica que buscava a relação com a realidade – com personagens e

³⁹ “vi [...] um fenómeno técnico admirável. Vi o ritmo.” (KRACAUER, 2013, p.235, tradução nossa)

⁴⁰ “um novo género de filme cuyas imágenes 'seguem uma à outra, não da maneira das frases de uma narración, mas de uma suite musical.” (KRACAUER, 2013, p.235, tradução livre).

problemas verídicos – ou ele não tinha interesse na realidade física e sim, no abstrato, na imaginação e no contemplativo. Para Siegfried Kracauer, o filme do tipo documental não apresentava tensão entre as características técnicas e básicas, pois o seu objetivo era destrinchar o real. Por isso, Manuela Penafria, estudiosa do cinema, argumenta que para Kracauer o documentário não teria a característica cinematográfica:

[...] recusa pelo extremo realismo e pelo extremo formalismo, e permite-lhe avançar no esclarecimento da qualidade de um filme cinematográfico, a saber, um filme equilibrado. Notamos alguma aversão ou relutância em considerar o documentário um filme cinematográfico. No documentário, o estado de tensão entre a 'imaginação do artista' e 'realidade material', ingrediente fundamental do filme cinematográfico é escassa. (PENAFRIA, 2007, p.181).

Já em relação aos filmes experimentais, Kracauer os percebe como filmes onde a técnica é eminente na sua construção e o desinteresse pela realidade material é vigente. Isso porque nessas películas, as propriedades técnicas são relevantes em relação às propriedades básicas, pois a realidade material é encoberta pelas propriedades técnicas. Ou seja, tanto o documentário quanto o experimental não possuem harmonia e, por conseguinte, estes filmes não são cinematográficos, o que englobaria a filmografia de Celso Brandão: *Reflexos* (1975), *O Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989).

O historiador alemão vê as películas do neorrealismo italiano (1945-1952) como filmes que abarcam o balanceamento entre as propriedades técnicas e básicas. O neorrealismo italiano nasceu do Pós-Segunda Guerra Mundial, atrelado a partidos de esquerda, e visava contribuir para a formação de uma consciência social e cultural através dos filmes, direcionando-se para as classes populares, como também apresentava uma alternativa para conter a expansão dos filmes hollywoodianos.

“O ‘cinema objetivo’ (neorrealismo), no qual a realidade seria captada de imediato, é representado por filmes como *Roma, cidade aberta*; *Paisá*; *Vítimas da Tormenta* e *Ladrões de bicicletas* [...]” (FABRIS, 2008, p.196). Os trabalhos de Roberto Rossellini (1906-1977), Luchino Visconti (1906-1976), e Vittorio De Sica (1901-1974) são os mais conhecidos. Os temas explorados são a realidade da vida, dos costumes populares italianos, o desemprego, o fascismo, a guerra, a condição da mulher, dentre outros. O povo era protagonista da história, e para produzir uma película que retratasse de maneira mais fiel a realidade, os diretores buscavam

atores não profissionais para dar um ar de naturalidade; a câmera era geralmente fixa, para dar a capacidade de registro, assim como no documentário tradicional, em que as filmagens aconteciam em cenários reais e tinham a preferência pelo uso dos diversos dialetos nos diálogos (siciliano, napolitano, dentre outros). Todas essas maneiras de produzir os filmes tinham um objetivo gerado pelo inconformismo, a sede por mudanças na realidade social e cultural.

Esses filmes seriam um contraponto à história oficial inventada pelo fascismo de Benito Mussolini (1883-1945), na qual era pregada a unidade territorial e linguística, que retratava uma realidade que não fazia jus à verdadeira Itália, cheia de contradições e diferenças. Essa forma de produzir filmes que transmitia um engajamento político-social serviu de norte para futuros movimentos cinematográficos dos anos 1960. Então, podemos observar que o neorealismo:

Trata-se de um conjunto de filmes que destacam as afinidades do cinema com o mundo material, deixando respeitar o fluxo próprio da realidade. O neo-realismo italiano constitui-se, assim, no filme cinemático, no cinema por excelência. Nos filmes cinemáticos cabe o realizador a tarefa de registrar a realidade através das **propriedades básicas** e de revelar essa mesma realidade (dando a conhecer o mundo na sua corporalidade), fazendo um uso judicioso e equilibrado das **propriedades técnicas** (PENAFRIA, 2007, p.176, grifo do autor).

Kracauer não criou um instrumento de avaliação explícito para definir se um filme é cinemático ou não, mas através da sensibilidade podemos utilizar suas ideias da busca pelo equilíbrio. Hoje essa percepção balanceada das propriedades básicas e as propriedades técnicas estão diluídas, pois temos documentários híbridos nos quais a representação da realidade e a ficção se camuflam, assim como o uso das técnicas (ângulos, iluminação e cores) que eram geralmente utilizadas nos filmes de ficção, faz-se atualmente presente nos documentários.

O cinema teve sua primeira exibição em 1895 com *A chegada do Trem na Estação*, dos irmãos Lumière, e desde a sua apresentação, os espectadores sentiram o impacto dessa nova invenção humana que transformaria para sempre o modo de compreender a arte e o seu significado. Para o filósofo alemão Walter Benjamin, o cinema trouxe algumas modificações, como o fato de reproduzir uma pintura, uma escultura ou um artefato; pois “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1987, p.167). O cinema alterou o sentido do aqui e agora da obra de arte, da sua existência única, e do lugar onde ela se encontra. Esse “aqui e agora” foram alterados, pois a pintura, a

escultura, arquitetura e os artefatos têm sua existência única, assim como um lugar onde ela se encontrava.

Neste sentido, a questão da autenticidade da arte foi alterada porque a sua proposta era de ser um objeto único, produzido de forma manual. Assim, uma reprodução significaria a falsificação, pois as técnicas manuais não alcançariam a perfeita reprodução. Já no caso da fotografia e do cinema, a reprodução técnica possui a vantagem de reproduzir fielmente o objeto, além da possibilidade de melhorar ou aprimorar as características do original.

Para Benjamin, essa reprodução é danosa para a aura das obras de arte, porque acaba com a sua existência e seu sentido único. Mas o que é aura? E ela está em declínio? Aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p.170). No entanto, na era da reprodutibilidade técnica da arte, tem-se a necessidade de possuir o objeto, ou na sua cópia ou na sua imagem, levando-se à retirada do objeto de seu invólucro, que é uma maneira de destruir a sua aura; isso pois, antes da fotografia e do cinema, para contemplar uma obra de arte, pintura ou escultura, tínhamos de ir ao museu, que era o seu lugar único. Ver uma obra autêntica induzia várias pessoas à visita, para o apreço de uma escultura, de uma pintura e de um ornamento. Fazemos uma ressalva de que as exposições dessas obras ficaram um tanto restritas com o passar do tempo.

Contudo, a película fílmica modificou esse panorama da arte, pois ela pode estar em várias salas de exibição de diversos países, onde várias pessoas ao mesmo tempo podem sentir, chorar, rir e abstrair. Essa foi uma das viradas proporcionadas pelo cinema: a sua apreciação massificada. A exposição da obra está irrestrita, induzindo o declínio do local único de apreciação da obra arte.

2.2 Marc Ferro

Mas em que momento os historiadores que eram ligados à economia, à política, ao social, iniciaram a investigação sobre a Arte? E ela estava atrelada à ideia de cultura? Por muitos anos o termo cultura era sinônimo de “civilização”, uma herança do pensamento colonizador europeu que, por muitas vezes ainda se perpetua no imaginário coletivo, principalmente quando há questionamento sobre se uma nação, um grupo social, ou até se um indivíduo possui cultura. Utilizaremos a

perspectiva do filósofo e crítico literário inglês Terry Eagleton, que aborda, em seu livro *A ideia de cultura*, o sentido etimológico da palavra cultura e as mudanças de significados ao longo da História.

Ele explana que o termo cultura tem em sua raiz uma resultante da relação com a natureza, como o cultivo agrícola e a lavoura. “Nossa palavra para a mais nobre das atividades humanas, assim, é derivada de trabalho e agricultura, colheita e cultivo” (EAGLETON, 2011, p. 9-10). Nesse sentido, cultura tinha uma ideia relacionada ao processo material rural que foi se transformando em questões do espírito estabelecidos principalmente na urbe:

A palavra, assim, mapeia em seu desdobramento semântico a mudança histórica da própria humanidade de existência rural para urbana, da criação de porcos a Picasso, do lavrar o solo à divisão do átomo. [...] Mas essa mudança semântica é também paradoxal: são os habitantes urbanos que são ‘cultos’, e aqueles que realmente vivem lavrando o solo não o são. Aqueles que cultivam a terra são menos capazes de cultivar a si mesmos. A agricultura não deixa lazer algum para a cultura. (EAGLETON, 2011, p.10).

Com essa mudança de perspectiva, a ideia de cultura foi se transformando no sinônimo de civilização, ligado aos preceitos de um desenvolvimento secular e progressivo Iluminista, no qual havia a ideia de levar esse modelo para os não esclarecidos (“os outros”). As atividades intelectuais gerais como Ciência, Erudição, Filosofia e as atividades mais imaginativas como a Música, a Pintura, e a Literatura, são tidas como cultura, mas ainda estão associados a uma elite. [...] “Tão logo cultura venha a significar erudição e as artes, atividades restritas a uma pequena proporção de homens e mulheres, a ideia é ao mesmo tempo intensificada e empobrecida”. (EAGLETON, 2011, p. 29).

No Século XIX várias pesquisas se basearam em torno de uma elite e de um cânone, pois “algumas obras são admiradas para além das fronteiras dos países e das épocas de sua criação, porque elas são julgadas mais sofisticadas e mais verdadeiras que as outras [...]” (TODOROV, 2010, p. 49). Os historiadores Jacob Burckhardt, suíço de nascimento, com *A Cultura do Renascimento na Itália* (1860); e o holandês Johan Huizinga, com *Outono da Idade Média*, (1919) foram os maiores expoentes da historiografia da época. Burke infere que eles foram os precursores de uma história cultural no Ocidente. Eles “liam pinturas, poemas etc. específicos, como evidências da cultura e do período em que foram produzidos” (BURKE, 2008, p. 17) com o intuito de demonstrar o espírito de sua época (ou *Zeitgeist*). Para o historiador inglês, essa forma de escrever era conhecida como história cultural clássica.

Nas primeiras décadas do Século XX, os estudos do historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929) contribuíram para um aprofundamento na investigação sobre as artes de tradição clássica e suas mudanças de longo prazo. Warburg defendia a ideia da busca pelos detalhes das coisas, nas obras de artes, influenciando, talvez, o método do paradigma indiciário elaborado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg.

Erwin Panosfky (1892-1968) era professor da Universidade de Hamburgo, enquanto Warburg estava internado na Suíça. Houve uma cooperação entre a Universidade e a família Warburg, pois com o afastamento de Aby Warburg, a sua biblioteca, que possuía obras diversas sobre arte, religião e ciência, foi aberta para estudantes e professores. Posteriormente, a biblioteca foi transformada em Instituto de Pesquisa e, conseqüentemente, iniciaram-se ali intercâmbios de intelectuais e o amadurecimento de estudos. Inseridas nesse contexto, as pesquisas de Panosfky tinham o intuito de ser uma reação contra a análise formal predominante das artes visuais que visavam à composição e à cor, em detrimento do tema. Como sugere Burke:

Os 'iconografistas', como seria conveniente denominar esses historiadores da arte, enfatizam o conteúdo intelectual dos trabalhos da arte, sua filosofia ou teologia implícitas. [...] Pode-se dizer que para os iconografistas, pinturas não são feitas simplesmente para serem observadas, mas também para serem 'lidas'. (BURKE, 2004, p.44).

Para Panosfky, era crucial decifrar os códigos, as cifras das artes para fazer com que as imagens falassem, revelassem os seus significados e as suas mudanças. No entanto, as suas análises visavam delinear que uma única pintura representava a homogeneidade de um período histórico. Para Burke, essa forma de examinar a arte ainda possui uma ligação com os estudos de Burckhardt e Huizinga.

As pesquisas do húngaro Arnold Hauser (1892-1978) levaram a algumas mudanças na forma de observar a arte. Como Hauser advém dos estudos marxistas, ele contribuiu para uma análise que renega o conceito de homogeneidade e do espírito de uma época. "Hauser via as pinturas como múltiplos reflexos ou expressão de conflitos sociais entre a aristocracia e a burguesia, por exemplo, ou entre a burguesia e o proletariado" (BURKE, 2004, p. 39).

Hauser ressalta a questão do conflito existente na sociedade e que a arte o reflete. Ele tem seu olhar voltado para as condições de sua produção, o consumo e o mercado de arte, que é conhecido como um viés da História Social da Arte.

Podemos dizer que essa forma de analisar e questionar a postura da arte como apolítica, e que ela é um mero meio de fugir dos conflitos político-sociais, foi colocada em xeque, pois, para Hauser, arte é conflito. Como a arte está inserida em um dos vértices da cultura, como revela Terry Eagleton “se a palavra ‘cultura’ é um texto histórico e filosófico, também é o lugar do conflito político. [...]” (EAGLETON, 2011, p. 34). Então, nesta pesquisa, a concepção de cultura está atrelada a essa forma de vê-la como um jogo de contrastes e conflitos.

Percebemos assim que os estudos da arte sofreram várias mudanças e contribuições ao longo da história, mas, quando o cinema entra em cena como objeto de estudos da História?

Em 1929 foi fundada a Revista *Les Annales*, sobre a tutela dos historiadores franceses Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956). Essa revista pretendia estudar a Sociedade e a Economia. Eles pensavam a Historiografia com relações estreitas com as Ciências Sociais, e criticavam a História Política tradicional, que enaltecia reis, parlamentares, fatos históricos e a percepção de fontes históricas restritas à documentação oficial. Bloch (2001) afirma que a História não é a ciência do passado; para o historiador francês, a História é a ciência dos homens no tempo e o dever do historiador é farejar, esmiuçar o homem. O Tempo está reconfigurado, pois ele não é pensado como linear, teleológico e nem como um acontecimento único. Bloch está preocupado com as durações, estruturas, repetições e ciclos.

Depois da morte de Lucien Febvre, em 1956, Fernand Braudel (1902-1985) assumiu a direção dos *Annales* até 1969, tendo como característica os estudos sobre as classes, os diversos grupos sociais, matrimônio e mobilidade social; criando o intercâmbio entre a História e a Geografia. Braudel explorou a metodologia imersa no quantitativo, pois lidava com grandes volumes documentais e visava a uma história de longa duração. Ele estudava as estruturas que estavam literalmente interligadas a sua própria noção de tempo.

O tempo braudeliano é dividido em longa duração, o de mudança lenta, quase imperceptível, das transformações da Geografia, da natureza, das mentalidades, dos modos de comportamento e hábitos; a média duração, formando estruturas e impondo conjunturas das trocas culturais, da economia de mercado, próprias do capitalismo; e a curta duração seria o tempo do evento, do acontecimento político,

de um vendaval, de um tsunami, algo que ocorre com rapidez. Para Braudel, este é o tempo mais apropriado ao cronista e ao jornalista.

A Nova História, proposta iniciada pela terceira geração dos *Annales*, tendo Jacques Le Goff (1924-2014) como líder da escola francesa nos anos de 1970 almeja discutir o papel dos objetos, dos problemas e das abordagens praticados pela História.

Le Goff (1995) observa o momento em que a historiografia está passando, enxerga as influências das novas disciplinas nas Universidades como Sociologia, Demografia, Antropologia, Ecologia, Psicologia etc. e a possibilidade de quebrar barreira entre as ciências, reacendendo os desejos de Febvre e Bloch. Naquele momento, há uma crítica aos métodos quantitativos, a massa documental e a perspectiva braudeliana do tempo de longa duração. Le Goff aponta a existência de um afastamento da História com relação à Economia, pois a Nova História objetiva uma relação mais estreita com a Antropologia, dando ênfase à história sociocultural.

O Cinema veio a ser encarado como fonte para a pesquisa histórica, graças às novas abrangências da História Nova, praticada por essa terceira geração dos *Annales* (1969-1988). Além de Jacques Le Goff, temos a liderança Emmanuel Le Roy Ladurie (1929-) e Marc Ferro (1924-). Agregando a transformação do conceito de Fonte Histórica, herdado dos primeiros *Annales*, não mais se limita ao documento textual de fontes oficiais, expandiu-se de tal forma que hoje a arquitetura, os artefatos, a moda, a literatura popular, as imagens manuais (pintura, desenho, gravura, escultura) e as imagens técnicas (fotografia, cinema, vídeo e digital) são aceitas como fontes historiográficas:

[...] fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma história baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, etc. Uma estatística, uma curva de preço, uma fotografia, um filme [...] são, para a história nova, documentos de primeira ordem (LE GOFF, 1995, p.28).

Marc Ferro crítica alguns historiadores e pensadores que discorriam a respeito do cinema como um objeto indesejável, pois era uma arte que não era apreciada pelas elites e nem vista como uma fonte autêntica ou crível para maioria dos historiadores tradicionais. O documento textual e o oficial eram tidos como as únicas fontes verdadeiramente “confiáveis” e históricas (cartas, documentos oficiais, manuscritos de reis, inventários, processos, textos jurídicos, administrativos e legislativos etc.). O historiador francês Marc Ferro responde categoricamente: “O

filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (FERRO, 2010, p. 32) e nesse sentido que baseamos esta pesquisa, pois acreditamos que os filmes dirigidos por Celso Brandão, mais especificamente *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989) podem ser fontes históricas. Tal entendimento é possibilitado pelo pontapé dado pela coletânea *História: Novos Objetos, Novas Abordagens, Novos Problemas*, organizado por Pierre Nora, Jacques Le Goff e Marc Ferro, publicada em 1974. Com ele, os estudos sobre o cinema ficaram mais próximos dos historiadores.

O texto que se encontra inserido na coletânea, elaborado por Marc Ferro, intitulado *O filme, uma contra-análise da sociedade?* teve muito impacto nos circuitos universitários, permitindo o aprofundamento de suas ideias iniciais no livro chamado *Cinema e História* (1977), com várias traduções nos Estados Unidos, Itália, Espanha, Turquia, China e Brasil. (KORNIS, 2014, p.147).

Antes de se estabelecer como autor, conhecido pelos estudos sobre a relação entre o cinema e a história, precisamos conhecer um pouco da sua trajetória de vida e intelectual. Marc Ferro nasceu em Paris, em 1924, é judeu, foi perseguido nos anos 40 e fugiu da capital francesa. Foi para universidade, e, segundo a pesquisadora brasileira Mônica Kornis, teve um papel importante e engajado na resistência contra os alemães. Trabalhou como professor de História e Geografia, dando aulas em colégios privados e escolas públicas, e posteriormente foi trabalhar na Argélia.

Possui interesses sobre os estudos da Revolução Russa (1917), e defendeu a tese sobre *A opinião europeia face à Revolução Russa* (1967), a História da União Soviética, as duas Grandes Guerras Mundiais e o Colonialismo. Na década de 1960, Ferro inicia os seus trabalhos como pesquisador e consultor de documentários históricos e séries históricas sobre Lenin, Revolução Russa, Tratados e Guerras.

Em 1964, Marc Ferro foi chamado por Fernand Braudel para trabalhar como secretário da redação da Revista *Annales*. Posteriormente, em 1970, Ferro torna-se diretor da revista juntamente com Emmanuel Le Roy Ladurie e Jacques Le Goff. Justamente nos anos de 1970, houve uma maior produção dos textos de Marc Ferro sobre cinema. Com a experiência adquirida como realizador de filmes, Ferro contribuiu em muito para as pesquisas que almejavam uma interdisciplinaridade e/ou

transdisciplinaridade entre História e Cinema. Segundo o historiador brasileiro Marcos Napolitano:

A preferência historiográfica pelos *actuality films* (documentários) e a desconfiança em relação à 'manipulação' do material filmado são tributárias originalmente de uma tradição iniciada por Marc Ferro, que possui o mérito de ter sido um dos primeiros historiadores de ofício a refletir sobre o filme como material de pesquisa, numa perspectiva além da História do cinema *stricto sensu*. (NAPOLITANO, 2011, p. 243)

Desses estudos, podemos tirar conceitos que servem como coordenadas para uma pesquisa na área de história. Antes de embarcamos nesses conceitos, Marc Ferro nos adverte, pois precisamos nos situar e perceber que estamos vivendo no império da imagem, “uma imagem vale mais de que mil palavras” (do filósofo chinês Confúcio), e por muitas vezes acreditamos que a imagem seja verdadeira, porque ela foi exibida na televisão, nos jornais, na internet e no cinema.

Como qualquer outra fonte histórica, a fílmica precisa ser criticada; faz-se necessário perceber que ela foi montada por pessoas, grupos, classes, a fim de disseminar suas visões de mundo. Ou seja, “[...] a imagem televisiva vem se juntar à imagem fílmica: ela é por sua vez documento histórico e agente da História numa sociedade que a recebe, mas que também – e não se pode esquecer isso – a produz.” (FERRO, 2010, p.14).

Atualmente a imagem televisiva abre uma disputa cultural e política, a fim de solidificar o monopólio de emissoras de televisão, para prevalecer os interesses de grupos dominantes.

Para esse autor, o cinema, desde os seus primórdios, tem a capacidade de intervir na História com filmes, documentários ou de ficção, que, desde a sua origem, sob a aparência de representação, doutrinavam e glorificavam, ou seja, tinham a capacidade de serem agentes da história. Observa Ferro (2010) que desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço, sem haver nenhuma distinção entre os dirigentes orientais e ocidentais. Por isso, o historiador francês crê na autonomia, na subversão e na resistência que o cinema pode contrapor quanto a essa visão hegemônica da própria história oficial.

Por outro lado, os cineastas podem ir contra as correntes ideológicas dominantes, criando consciência própria. Eles se utilizam de artifícios que fogem dos componentes escritos (como, por exemplo, os roteiros e os diálogos) e se apoderam das imagens, porque, para Marc Ferro, há iletrados em cultura visual. O cineasta

pode, então, criar uma contra-análise, uma contra-história, um contradiscurso, ou seja, uma visão diferente da dita “oficial”, buscando a visão dos fatos dos vencidos e da resistência.

O historiador brasileiro Eduardo Morettin afirma que “Para Ferro, o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo.” (MORETTIN, 2011, p.40)

Os filmes, mesmo sendo fiscalizados, como, por exemplo, pela censura de governos totalitários, testemunham. E é nessa brecha que o historiador deve atuar, atento para as manipulações que o documento sofre.

O recorte que estamos trabalhando se inicia com o filme *Reflexos* (1975) até *Papa Sururu* (1989); se pensarmos no contexto político, a filmografia de Celso Brandão perpassa a Ditadura Militar (1964-1985) até a retomada democrática no governo José Sarney (1985-1989). Portanto, dos cinco filmes de Brandão utilizados nessa pesquisa, quatro são do período correspondente à Ditadura Militar, a saber: *Reflexos* (1975), *O Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982) e *Memória da Vida e do Trabalho* (1984); já *Papa Sururu* (1989) é do período democrático. Se conectarmos o período político com a abordagem utilizada nestes filmes, o que podemos identificar? Vejamos o quadro abaixo:

Quadro 1 – Gêneros e abordagens dos filmes de Celso Brandão (1975-1989)

Filmes	Gênero	Tema	Abordagem	Ano
Reflexos	Experimental	Reflexos na lagoa Manguaba	Contemplativa	1975
O Ponto das Ervas	Documentário	Medicina e conhecimento popular	Contemplativa	1978
Chão de Casa	Documentário	Construção de casas de taipa	Social	1982
Memória da Vida e do Trabalho	Documentário	O fim das vilas operárias alagoanas	Social	1984
Papa Sururu	Documentário	O processo da cata à venda do sururu (<i>Mytella falcatta</i>)	Contemplativa	1989

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Temos que ter em mente que, para Marc Ferro, todos os filmes agem de forma direta e indireta na sociedade, por exemplo, estimulando ou desconstruindo comportamentos e visões de mundo. Os filmes de Celso Brandão tendem a uma abordagem mais contemplativa no período mais rígido da Ditadura Militar, que perdura até 1978, e uma abordagem mais social, no período que se caminha para a abertura política.

Podemos encarar de maneira abrangente a filmografia de Celso Brandão como uma porta de entrada para se conhecer a diversidade da cultura Alagoana tanto para quem vive no Estado quanto para quem é de fora. Os filmes de Brandão têm uma perspectiva vista de baixo, pois ele dá voz e imagem para artesões, músicos, operários e pescadores, ou seja, agregam visões de mundo, saberes e fazeres.

Para Mônica Kornis, o historiador francês Marc Ferro entende que “[...], o filme revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa a ideologia de uma sociedade” (KORNIS, 1992, p.244).

O cinema, assim como as outras fontes, sejam textuais ou orais, pode ser visto como uma evidência histórica, uma testemunha ocular. No entanto, as fontes têm que ser refutadas e não apenas descritas, pois existe uma grande diferença entre o que elas querem deixar transparecer e o que elas querem omitir: Desta maneira, obras de arte que parecem as mais inocentes no que diz respeito ao poder, na sua perseverante atenção aos impulsos do coração, podem servir ao poder precisamente por essa razão. (EAGLETON, 2011, p. 76).

O cinema intervém na história e é difícil medir e avaliar essa ação, porque diretamente ou indiretamente o filme, através da indústria cultural, ações estatais ou por usos políticos atrelados ao sistema de propaganda e marketing, pode construir um poderoso meio de difusão ideológica. Apoiado pelo que chamamos de linguagem do cinema (ângulos, fotografias, cores, iluminação, montagem), um filme pode criar mitos, personalidades e nações perfeitas, porque em uma construção fílmica nada é inocente, seja em filme do tipo documentário, propaganda política ou uma ficção. Ferro cita o exemplo do filme *O judeu Süß* de 1940, dirigido por Veit Harlan e financiado pelo ministro da propaganda alemão Joseph Goebbels, durante o governo de Hitler. A película é uma propaganda explícita ao antissemitismo, em que se constrói o estereótipo de judeus sem escrúpulos e insaciáveis por dinheiro e

poder, que tiveram como destino a morte. Esse filme alcançou um enorme sucesso na Alemanha e foi exibido em Marselha. Após a sua exibição, judeus foram molestados nessas regiões.

O interesse pela linguagem do cinema não tem ênfase nos trabalhos de Marc Ferro, mas, ele admite a sua importância e faz sugestões de leituras de teóricos da área, como Jean Mitry e Christian Metz. No entanto, para Kornis “Ferro se afasta de uma análise semiológica, estética ou ligada à história do cinema” (KORNIS, 1992, p.244). Ferro procura uma relação mais próxima com os estudos sobre condições de produção, apoio financeiro do Estado e a censura, ou seja, dá destaque às condições externas do filme, preferindo uma análise do contexto, assim como as inclinações realistas de Kracauer ocorrem devido a sua escolha por atribuir à forma, ao parâmetro técnico, a ideia de subserviente, pois sua finalidade seria dar visibilidade aos fatos, isto é, os dois autores têm a preferência pelo estudo do contexto e do conteúdo, deixando em segundo plano as questões técnicas.

O cinema é produto da história, e como todo produto, é um excelente meio para a observação do “lugar que o produz”. Portanto, a sociedade institui suas temáticas, suas próprias linguagens e estabelece fazeres; conseqüentemente, os filmes oferecem indícios, retratos da sociedade que o produziu (BARROS; NÓVOA, 2012). Ou seja, o cinema como fonte histórica nos possibilita analisar visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, hierarquias sociais, espaços habitados, paisagens, etc. Os filmes do cineasta alagoano Celso Brandão podem ser uma fonte para perceber mudanças e continuidades no Complexo Mundaú-Manguaba? De acordo com os estudos de Marc Ferro, todo filme pode ser utilizado como fonte histórica.

Podemos perceber um olhar parecido que Siegfried Kracauer fez em *De Caligari a Hitler*, sobre a influência do cinema. “Kracauer considerava que os filmes de ficção refletiam de forma imediata a mentalidade de uma nação, estabelecendo assim uma relação direta entre o filme e o meio que o produz” (KORNIS, 1992, p.241), permitindo-nos associar com as propostas de estudo de Marc Ferro, pois ele vê o cinema como fonte para analisar a sociedade. Esse viés é conhecido por Ferro como a leitura histórica do cinema. Logo, optamos pelo método da microanálise, que consiste em investigar os detalhes, as nuances e indícios que passam despercebidos no trato com o cinema e a história. Ver em escala reduzida nos proporciona estar mais próximo aos detalhes, perceber alguma repetição/mudança

de elementos, de temas e de objetos dos filmes. Podemos observar a visão do diretor sobre o filme, desde a escolha de ângulos e perspectivas. Observamos nessas referências como o diretor enxerga a realidade ao seu redor. Por isso, defendemos o uso da microanálise como ferramenta para descobrir nuances, diferenciações e permanências que compõe o mundo real. É dessa maneira que vislumbramos entender os filmes de Brandão a partir do olhar microanalítico que nos auxilia a problematizar e a refletir sobre a fonte audiovisual.

A Leitura Cinematográfica da História, ou representação histórica, visa à característica do cinema em retratar épocas, eventos, processos e personagens históricos. Podemos perceber nos documentários históricos, em filmes de ambientação histórica e nos filmes épicos, que seus roteiros são inspirados em fontes de época, manuscritos, crônicas e obras historiográficas. No entanto, o papel dessas fontes é de pura inspiração para criação dos seus enredos. Essa proposta não cabe aos filmes de Celso Brandão, porque o foco dos seus filmes não é a representação da História, mas sim a busca de personagem, grupos e lugares que estavam inseridos no contexto vivenciado pelo cineasta nas décadas de 1970 e 1980.

Geralmente, o cinema perpetua o discurso historiográfico tradicional, cheio de estereótipos e repletos de ideologias, todavia, alguns filmes se opõem e resistem, contribuem com um olhar diferenciado, embutido de uma contra-história que nos faz repensar sobre o nosso passado e sobre a sociedade atual. Portanto, a filmografia de Celso Brandão inclui outras vozes, rostos e corpos que compõem a diversidade cultural alagoana.

Quando fazemos um filme com o intuito de registrar um acontecimento, uma determinada classe, um ambiente, ou criar uma ficção popular – como *Star Wars*, *Senhor dos Anéis* e *Harry Potter* – pretendendo enaltecer ou denunciar, temos um compromisso com a realidade, mas, não é sua totalidade, pois estamos representando a nossa visão de mundo, podendo usar as imagens para expressar nosso posicionamento diante do mundo. O cineasta, como qualquer outro artista, leva consigo na produção dos seus filmes seu posicionamento político, ideológico, o seu papel social e cultural. Podemos interligar essa concepção com a do historiador francês Roger Chartier:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre

determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1988, p. 17).

Por isso, é importante perceber que essas representações são construídas a partir das percepções adquiridas, e não podemos assimilá-las como verdade universal.

Todavia, o termo representação, como salienta Carlo Ginzburg, é ambíguo, é um jogo de espelhos porque “por um lado, a ‘representação’ faz às vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade apresentada e, portanto, sugere a presença” (GINZBURG, 2001, p. 85). O historiador italiano segue explanando sobre a origem da prática de representar: na Roma antiga, a partir das imagens de cera dos imperadores mortos; na Idade Média, como a utilização de manequins de madeira, couro e cera como representação dos reis mortos dos ingleses e franceses. As imagens reproduzidas substituíam os cadáveres nesses ritos tanto na forma como na função. Podemos nos lembrar do quadro do pintor surrealista René Magritte (1898-1967), *Isto não é um Cachimbo* (*Ceci n'est pas une Pipe*) de 1929, no qual ele retrata na tela um cachimbo com uma frase abaixo informando que não se tratava de um cachimbo. Porque se utilizarmos a reflexão de Ginzburg, o cachimbo de fato não existe em sua matéria, pois não podemos fumá-lo (ausência) ainda assim ele remete a sua presença na forma de representação simbólica da sociedade.

Por mais realista que um filme possa transparecer, como no caso do documentário, temos que investigar a fundo, pois para os espectadores a sensação de estar diante de um testemunho verdadeiro é uma representação universal ilusória.

2.3 Robert Rosenstone

O historiador Robert Rosenstone nasceu em Montreal, no Canadá em 1936, e lecionou por décadas no curso de História do *The California Institute of Technology* (EUA). Suas pesquisas historiográficas são *Romantic revolutionairy: a biography of John Reed* (1975) e *Crusade of the left: the Lincoln Battalion in the Spanish Civil War* (1969). Foi consultor histórico durante sete anos para o drama histórico *Reds* (1981) de Warren Beatty, em que a película retrata o escritor norte-americano John Reed, autor do livro sobre a Revolução Russa, *Os Dez Dias que Abalaram o Mundo*. Ele

continuou os seus trabalhos como consultor histórico para o documentário *The Good Fight: The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War* (1984) de Noel Buckner, Mary Dore e Sam Sills – esse documentário faz uma ressalva a uma milícia comunista norte-americana que lutou pelos Republicanos espanhóis na Guerra Civil de 1936 a 1939 – e no drama histórico e biográfico *Darrow*, de John David Coles, lançado em 1991, onde se exhibe a vida e a carreira de um notório advogado americano durante a Guerra Civil de 1861-1865.

Depois dessa experiência com o cinema, Rosenstone iniciou e aprofundou os seus estudos sobre a relação cinema-história: *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (1995), *Revisioning History: Filmmakers and the Construction of a New Past* (1995) e *History on Film / Film on History* (2006). Este último foi publicado em 2010, com o título em português *A História nos filmes, os filmes na história*, e traz uma nova abordagem para a relação entre cinema e história.

Autodenominando-se um historiador pós-moderno, Rosenstone possui uma relação intelectual com o teórico norte-americano Hayden White (1938-), e afirma que a sua intenção, como a dos demais pós-modernos, é trazer a prática da história para o século XXI com vitalidade. Segundo o autor “Queremos que o nosso profundo interesse e cuidado com o passado seja expresso em formas agradáveis tanto para uma sensibilidade contemporânea quanto para sistemas intelectuais consoantes com a nossa própria era.” (ROSENSTONE, 2015, p.16).

Ele supõe que uma forma de expressão contemporânea que vai conduzir a nossa cultura tanto para o presente quanto para futuro e, mais ainda, irá agradar a todos, é o das mídias visuais (filmes, séries, novelas).

Primeiro, o cinema e, mais tarde, o seu rebento eletrônico, a televisão, se tornam, em algum momento do Século XX, o principal meio para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma – quer elas se desenrolem no presente ou no passado, sejam elas factuais ou uma combinação das duas coisas. Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. (ROSENSTONE, 2015, p.17).

As películas detêm um poder exorbitante sobre os conhecimentos que temos a respeito da nossa história nacional, mundial e das diversas culturas de outras nações. Por diversas vezes, aprendemos história pela óptica da tela, dos sons, das cores, das músicas, dos ângulos e pela capacidade de condensar uma era, cem anos em apenas duas horas. “[...] os filmes históricos, mesmo quando sabemos que

são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado [...]” (ROSENSTONE, 2015, p.18). No entanto, Rosenstone ressalta aos historiadores acadêmicos que a história escrita não é a única prática de se produzir história, porque os filmes também têm essa qualidade. Ele foi inspirado por Hayden White e pelo historiador holandês Frank Akersmith (1945-), que formaram a base dos seus escritos e contribuíram para uma visão para além da história tradicional, pois possibilitaram a busca de novas maneiras e diferentes formas de representar o passado. Para ele, são as mídias visuais que dão essa vitalidade para a historiografia, ou seja, afirma que há uma escrita fílmica da história.

Já o historiador francês Marc Ferro acredita que os filmes e a televisão são como uma “escola paralela”, onde o conhecimento histórico e a história escrita estão à mercê das mídias, e seria algo preocupante. Dessa maneira, o cinema é uns dos meios mais didáticos, como no caso do *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein, filme que auxilia na compreensão dos espectadores sobre a Revolução Russa (1917). Ferro não acredita ao cineasta se tornar um historiador, e, por mais que Eisenstein tenha uma abordagem marxista que ignora a visão individualista e particular, ele não justifica suas metodologias e nem suas escolas teóricas, pois o que interessa a Eisenstein não é resolver problemáticas e sim dar o seu testemunho sobre a realidade existente. Ou seja, para Ferro, um cineasta pode deixar um tema inteligível através dos seus filmes, mas isso não o faz um verdadeiro historiador, porque:

Ora, tanto num caso como no outro, o cineasta seleciona, na história, os fatos e os traços que possam alimentar sua demonstração, deixando de lado os outros, sem ter que justificar ou legitimar suas escolhas. Assim, ele agrada a si mesmo e àqueles que compartilham de suas crenças, que constituem de seu ‘público’. Se a causa assim defendida for amplamente compartilhada, os negócios irão bem para o cineasta, e seu desejo de prestígio será satisfeito. Porém não necessariamente a análise histórica, isto é, a inteligibilidade dos fenômenos (FERRO, 2010, p.183-184).

O historiador francês percebe que “há cineastas que contribuem, de modo criativo, para que certos fenômenos históricos se tornem inteligíveis” (FERRO, 2010, p.184) como os italianos Roberto Rossellini e Luchino Visconti (1906-1976), e Jean-Luc Goddard (1930-). Esses cineastas possuem uma visão engajada, alternativa da história e do tempo presente, construindo uma contra-história, pois “[...] é uma contribuição original para inteligibilidade dos fenômenos passados, ou de sua relação com o presente [...]” (FERRO, 2010, p.186).

Outro ponto das reflexões de Robert Rosenstone é a possibilidade de o cineasta ser um historiador, todavia, fazendo o discernimento de que há diferenças quanto à mídia, a forma de abordagem e o produto final. O diretor transmite através das imagens os acontecimentos políticos, os movimentos sociais em ação, a forma de se vestir, a música, a comida e a maneira de se impor diante do contexto vivido. Isso tudo, na forma de representação, seja nos filmes de ficção, dramáticos, documentário, experimentais ou naquelas películas que visam a uma contra-história, no sentido pensado por Marc Ferro. Esses filmes fazem com que os espectadores pensem, reflitam, questionem suas realidades e o seu passado.

Rosenstone considera alguns cineastas como verdadeiros historiadores, dentre os quais podemos citar os norte-americanos Oliver Stone (1946-), D. W. Griffith (1875-1948); os italianos Roberto Rosellini (1906-1977), os irmãos Vittorio e Paolo Taviani, respectivamente, nascidos em 1929 e 1931, o polonês Andrzej Wajda (1926-), e o brasileiro Cacá Diegues (1940-). Rosenstone constrói sua argumentação ao afirmar que alguns desses diretores utilizam diversas teorias nos seus filmes, como a de Bertold Brecht (as películas que não pretendem causar emoções, pois almejam que o público pense), as questões sobre a cultura e história inspirados nos trabalhos de Antônio Gramsci, e filmes que são visões da história dos colonizados e dos excluídos.

Mas por que alguns são cineastas/historiadores? Rosenstone afirma:

O que esses diretores têm em comum é uma espécie de **interesse pessoal pela história. Todos parecem obcecados e oprimidos pelo passado. Todos continuam voltando a tratar do assunto fazendo filmes históricos**, não como uma fonte simples de escapismo ou entretenimento, mas como uma maneira de entender como as questões e os problemas levantados continuam vivos para nós no presente. (ROSENSTONE, 2015, p.174, grifo nosso).

Não acreditamos que apenas os cineastas envolvidos com o passado podem ser designados como historiadores, mas também aqueles que têm o seu tempo presente como objeto. Questões do presente também são discutidas, reavaliados e replicados com os recentes trabalhos de alguns cineastas brasileiros, como o de Anna Muyleart, do filme *Que horas ela volta?* (2015), no qual é narrada a vida de uma empregada doméstica que abdica de sua vida pessoal e de sua filha em prol do seu trabalho na casa de uma família de classe média brasileira; o filme de Kleber Mendonça Filho, *O som ao redor* (2013), que relata o cotidiano das pessoas que vivem em uma rua de classe média em Recife, e que, para fugir da violência, se

aliam a uma milícia; e os filmes do diretor pernambucano Claudio Assis, que têm uma visão aos marginalizados: anarquistas, gays, prostitutas e usuários de drogas.

O cineasta alagoano Celso Brandão não é um aficionado pelo passado e muito menos um realizador de filmes que têm como tema primordial a História, mas, sim, observador do seu presente. Anna Muylaert, Kleber Mendonça e Claudio Assis não têm o passado com foco em seus filmes, e sim problemáticas contemporâneas.

Para Rosenstone, os diretores usam três maneiras de tornar o passado mais significativo. A primeira: visualizar é colocar indivíduos em situações reais, dramatizar acontecimentos, apresentar pessoas/personagens que podemos nos identificar. Essa forma faz com que os espectadores adquiram experiências e emoções vividas no passado. A segunda: contestar é fornecer diversas visões que contradizem do conhecimento tradicional, mostrar outras interpretações sobre temas, pessoas e acontecimentos no âmbito pessoal, nacional e internacional. E por último: revisar versões da história de um fato com um olhar novo, utilizando-se de meios formativos como técnicas e narrativas para fazer com que a plateia repense o que já conhece. E esses historiadores-cineastas criaram ao longo de suas carreiras um conjunto importante de filmes que abordam uma era, um tema, uma nação e um campo de estudos (ROSENSTONE, 2015). Rosenstone avalia que o cineasta pode ser um historiador quando ele tem uma fixação em relação ao passado, que é exteriorizada através de filmes ficcionais e documentais históricos. Essa perspectiva não se aplica aos trabalhos desses cineastas: Anna Muyleart, Kléber Mendonça Filho e Celso Brandão, que buscam principalmente histórias e personagens contemporâneos.

O sentido de história para Rosenstone “Significa aceitar a ideia de que a história não é mais (nem menos) do que uma **tentativa de recontar, explicar e interpretar o passado**, dar sentido a acontecimentos, momentos, movimentos, pessoas, períodos que desapareceram” (ROSENSTONE, 2015, p.191, grifo nosso).

Levando em consideração o peso dos seus argumentos, Rosenstone afirma que não importa se o diretor tem em seu currículo filmes dramáticos ou filmes de ficção que inventam situações, lugares, personagens ou condensam acontecimentos em prol de uma melhor narrativa; todavia, o documentário não está longe das invenções em benefícios da narrativa fílmica, “é evidente que o passado na tela não visa ser literal ‘a história visa?’, mas sim sugestivo, simbólico, metafórico” (ROSENSTONE, 2015, p. 54).

Se entendermos que a “História é a ciência do homem no tempo” (BLOCH, 2001), o historiador não está preso apenas à análise do passado, e sim atento às diversas temporalidades que demandam da sua pesquisa histórica. Acreditamos que os filmes podem auxiliar de maneira didática a compreensão do passado, mas temos que ter o discernimento de que os filmes buscam entreter, denunciar, evadir, educar e polemizar, e não produzir ciência.

Rosenstone, Ferro e Kracauer, com suas diversas perspectivas teóricas, contribuem para uma melhor compreensão acerca da relação entre o cinema e a história. Eles propõem repensar o papel do historiador, rever a história acadêmica e a capacidade do cineasta em problematizar e investigar o passado e o presente. Percebemos a importância do filme como agente das ações humanas, e que ele não é concebido de forma inocente.

2.4 Ressonâncias da relação cinema e história

Os trabalhos de Kracauer, Ferro e Rosenstone influenciaram vários historiadores brasileiros, dentre os quais se destaca um dos trabalhos mais significativos para a relação cinema e história; trata-se da perspectiva de Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos em *Cinema e história do Brasil* (1988). Este livro foi um dos pioneiros na discussão sobre o cinema e a história, incluindo debates sobre o filme como documento, a representação da história nas películas e a relação ficção e documentário (SANTIAGO JÚNIOR, 2012, p.157). Já nos anos de 1990, foi publicado um artigo intitulado *História e Cinema: um debate metodológico*, de Mônica Almeida Kornis, de grande importância para o debate, porque explicitava as variedades das metodologias disponíveis para investigar a interdisciplinaridade entre a história e o cinema.

Essa mesma época coincidiu com o momento em que alguns historiadores defenderam teses e dissertações nas quais o filme era objeto e fonte de suas pesquisas, como as de Eduardo Morettin, em 1994; e Alcides Freire, em 1996, que, “dedicaram-se aos estudos da representação cinematográfica da história” (SANTIAGO JÚNIOR, 2012, p.158) usando filmes brasileiros como espinha dorsal das pesquisas.

Marc Ferro é dos autores mais conhecidos entre os que se dedicaram ao tema Cinema-História. Por isso, percebemos a influência de suas pesquisas, que

foram difundidas em vários países, inclusive no Brasil. O historiador Alcides Freire Ramos também trilha esse caminho em sua tese de doutorado, que posteriormente foi transformada no livro *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil* (2002), ou seja, de certa forma, esses trabalhos são resquícios da pesquisa de Ferro.

Primeiramente, Ramos aponta o direcionamento de suas investigações quando encara que um filme é visto como fonte e quando estabelece o alicerce de sua pesquisa em um filme de ficção. Deste modo, encontramos proximidades no que Ferro percebe: a atuação da História no Cinema, assim como do Cinema na História. Neste ponto de vista, Alcides Ramos (2002) tem sua análise atrelada à leitura da História feita pelo Cinema, através do filme ficcional *Os Inconfidentes*⁴¹ (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, situado no contexto da Ditadura Militar Brasileira (1964-1985).

Ramos (2002) fez referência aos estudos de Pierre Sorlin e Michèle Lagny, que de certa forma criaram novas possibilidades de enxergar a relação entre o Cinema e a História. Uns dos apontamentos de Pierre Sorlin é que toda obra fílmica que se utiliza do passado, faz um contato direto com o seu presente. Em segundo, a ideia de que o filme histórico é uma forma de saber histórico, no sentido de que reproduz hegemonias; e Sorlin legitima esta narração fílmica da História, pois há, nos filmes históricos, elementos ficcionais (encenação de gestos e entonação de vozes dos atores) e reais (eventos, datas e personagens reais).

Michèle Lagny tem as orientações intelectuais próximas às de Pierre Sorlin, quando sugere que cineastas também escrevem a história. No entanto, tem perspectivas contrárias às de Siegfried Kracauer (1889-1966) e Marc Ferro, quando afirma que Ferro, por analisar a imagem, sem som, sem diálogos e descontextualizadas, não serviria de auxílio para as pesquisas dos historiadores. E por fim, prefere ter suas interpretações sobre filmes longe da relação que Kracauer almeja, ou seja, Lagny discorda que um filme reflète e expõe a mentalidade coletiva de uma sociedade.

Os estudos de Michèle Lagny têm um elo com o trabalho do historiador norte-americano Robert Rosenstone (1936-), pois Rosenstone ressalta que a história escrita não é a única prática de se produzir história, porque os filmes também têm

⁴¹ O filme é uma observação crítica da Inconfidência Mineira (1789) desde o início ao fim trágico dos participantes do movimento.

essa qualidade e estão à frente do historiador acadêmico, já que têm um alcance e atratividade abrangente. E Robert Rosenstone é enfático sobre a ideia de que alguns cineastas podem ser historiadores.

O historiador brasileiro Eduardo Morettin, em seu livro *Humberto Mauro, Cinema, História* (2013), faz em sua pesquisa a análise de dois filmes de representação histórica *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os Bandeirantes* (1940) ambos de Humberto Mauro⁴² foram produzidos no governo de Getúlio Vargas visando à perspectiva de um cinema educativo. O trabalho de Morettin tem como base a análise fílmica, pois visa aos aspectos técnicos como fotografia, diálogos, a trilha sonora, o som, os enquadramentos, ou seja, tudo que compõe a cena. Atrela-se, assim, à investigação do contexto vivido pela produção e lançamento dos filmes na Ditadura do Estado Novo (1937-1945). Conseqüentemente, essa concepção no fundo também se inspira nas coordenadas de pesquisa proferidas por Marc Ferro.

Essas experiências das pesquisas de Alcides Ramos e Eduardo Morettin contribuíram para o debate teórico e metodológico sobre a relação Cinema e História, que está diretamente ligada às concepções estudadas das vertentes da História Cultural e da História Social. O Cinema é uma arte inserida em um dos vértices da concepção de cultura, que teve seu conceito ampliado pelas definições cunhadas por Roque Laraia (2001).

Segundo a historiadora Sheila Schvarzman (2007) a ideia de trabalhar o cinema era vigente desde os anos 1960 e nos 1970, pois pesquisadores americanos já se dedicavam ao registro da produção fílmica, praticando uma História do Cinema atrelada à Economia. Sendo assim, os estudiosos norte-americanos buscaram exibir como eram produzidos os filmes; quem estava nos bastidores; e a relação Cinema-Indústria estadunidense, que se apresentava cada vez mais influente.

Essa maneira de pesquisar e conceber, nas perspectivas de Schvarzman, era uma espécie de uma História Social do Cinema. Portanto, o filme para os americanos “[...] foi sempre pensado primordialmente como um negócio que devia render, atrair público, e por isso se renovar tecnologicamente com constância, há ênfase sobre esses criadores, construindo-se hagiografias sobre suas realizações”. (SCHVARZMAN, 2007, p. 21).

⁴² Importante cineasta brasileiro que produziu filmes educativos para o Governo de Getúlio Vargas (1937-1945).

Já havia uma fertilidade na investigação sobre o Cinema, entretanto, alguns historiadores não aceitavam fontes que fossem além do papel, como a pintura, os poemas, as músicas, as roupas e arquitetura. Eles pleiteavam os documentos oficiais de instituições e de monarcas, dando prioridade às biografias da elite intelectual e política.

No Brasil, ainda na década de 1990, foi lançada pelo grupo de pesquisadores da Universidade Federal da Bahia (UFBA) a revista *O olho da história*, onde ainda hoje se produzem dossiês sobre a temática, resenhas de filmes históricos, traduções dos textos de Rosenstone a Ferro. Os historiadores Jorge Nóvoa e Cristiane Nova são exemplos dos representantes da interdisciplinaridade entre cinema e história na UFBA.

Tivemos várias publicações de coletâneas no âmbito nacional, como *A história vai ao cinema* (2001), *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual* (2007), *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema* (2008), *Cinematógrafo* (2009), que ressaltam o amadurecimento das pesquisas e o aprofundamento dos autores pioneiros. Uma contribuição interessante e nova é do historiador Alexandre Valim (2012), pois ele tem como preocupação a história social e visa estudar a emissão, a mediação, bem como a ideologia e a hegemonia dos filmes, um direcionamento que difere dos trabalhos de Alcides Ramos e Eduardo Morettin.

Esses estudos modificaram a forma como vemos o cinema, deixando para trás os aspectos que somente o ligavam ao entretenimento. Através da tela, podemos enxergar as representações políticas, sociais, culturais e paisagísticas de âmbito local ou internacional.

Por isso, ressaltamos o trabalho do cineasta alagoano Celso Brandão, que teve o seu *debut* como cineasta em 1975, utilizando uma película amadora de 8mm (Super-8) para participar da primeira edição do Festival de Cinema de Penedo⁴³. Ele tem contribuído para a cultura alagoana há quarenta dois anos, com as suas fotografias e seus filmes documentários a partir do registro da vida e da arte de artesões, mestres de folgedos, operários e pescadores. Sendo assim, suas películas salvaguardam a cultura e dão visibilidade e voz aos marginalizados, ou seja, elas transmitem a perspectiva de uma contra-histórica, nos dizeres de Marc

⁴³ O aprofundamento desse momento do cinema alagoano está inserido na próxima seção.

Ferro, pois Brandão tem uma construção que foge da história dita oficial, apresenta uma visão que denota fazeres e práticas dessas pessoas.

Com isso, o cinema de Brandão nos dá pistas e representações da realidade física alagoana, pois vemos o filme como uma fonte histórica que nos auxilia a visualizar e a refletir as condições do meio natural, as hierarquias e os atores sociais. Por isso, tomamos a perspectiva realista de Siegfried Kracauer em detrimento das propriedades técnicas (formativa), porque esses aspectos são importantes nessa pesquisa como ferramentas para análise e não como objetivo central.

Contrariamos aqui o ponto de vista de Robert Rosenstone, segundo o qual alguns cineastas têm a propriedade de escrever a história com imagens através da sua fixação com o passado, porque no caso de Brandão, ele não é um historiador acadêmico e nem seus filmes fazem representação histórica, mas, no entanto, contribuem para a formação de uma memória cultural das pessoas que vivem à margem dos interesses da elite política alagoana.

Nesse sentido, essas películas dão visibilidade e possibilitam a polifonia ao trazerem as vozes dos pescadores, operários, mestres de folguedos, levando Brandão a assumir uma das características elaboradas por Rosenstone, a de visualizar, pois ele consegue tornar visíveis as dificuldades e habilidades dos nossos atores sociais, fazendo com que tenhamos algum tipo de identificação com os personagens. Sendo assim, esses filmes trazem um novo olhar sobre a sociedade alagoana.

Dos pensamentos elaborados por estes autores (Kracauer, Ferro e Rosenstone) podemos indagar se a filmografia de Celso Brandão pode ser analisada através das vertentes ou não. Escolhemos problematizar uma das elucidações de Ferro sobre a relação Cinema-História, se os filmes de Brandão podem ser usados com fonte histórica (FERRO, 2010) para identificar mudanças e continuidades no Complexo Mundaú-Manguaba no período de 1975-1989.

Contudo, as próximas etapas dessa pesquisa têm como objetivo aprofundar o olhar sobre essa filmografia “[...] para usar uma metáfora cinematográfica sugerida por Kracauer – entre o plano geral em grande-angular e o *close up*” (LIMA, 2006, p.146). Sendo assim, a próxima seção remete a uma visualização panorâmica do contexto político, social e cultural. E por seguinte, nos atrelamos ao olhar voltado

para a filmografia de Celso Brandão, no intuito de descobrir que essas fontes informam sobre o Complexo Lagunar.

3 PLANO GERAL: VERTENTES DO CINEMA ALAGOANO

Entre os anos de 2003 e 2011, sob o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, as preocupações com relação às políticas culturais⁴⁴ se deram de modo a reforçar o papel do Estado na fomentação da cultura. A criação de uma política de editais foi um dos tentáculos do compromisso firmado pelo Governo brasileiro para a disseminação da cultura. Essa nova concepção atingiu o Estado alagoano, inflando um novo ciclo audiovisual. Nos anos 2000, o cinema alagoano começa uma nova etapa, a partir dos Editais de níveis federal, estaduais e municipais, que passaram a financiar a produção audiovisual contemporânea.

Através das contribuições de Larissa Lisboa, pesquisadora do cinema e responsável pelo catálogo de filmes do site Alagoar, iremos entender o cenário do cinema alagoano atual e sua relação com os editais de financiamento de filmes. Werner Salles Bagetti trabalhava no ramo publicitário e inscreveu, em 2004, o seu projeto *Imagem Peninsular de Ledo Ivo*⁴⁵ para o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro — DOCTV⁴⁶ —, e foi contemplado. O intuito do DOCTV era dar visibilidade às produções do País. Essa seletiva era realizada por Estados da Federação e, por conseguinte, a oportunidade de expor os documentários em canais públicos e educativos de televisão. Em 2005, Werner Salles foi vencedor do segundo edital DOCTV-AL com *História Brasileira da Infância Parte 1*⁴⁷, e do Programa Petrobrás Cultural 2006/2007, com *Interiores ou 400 anos de Solidão*⁴⁸. Esse edital destinava verbas para produções de vários segmentos da arte em nível nacional.

⁴⁴ Segundo Rubim (2012), Políticas Culturais é uma maneira das autoridades públicas terem responsabilidade com a vida cultural da população, ou seja, a política seria um recurso para expandir o seu acesso.

⁴⁵ O documentário expõe a vida e a obra do escritor alagoano Ledo Ivo (1924-2012). Direção e roteiro: Werner Salles Bagetti. Direção de fotografia: Roberto Iuri. Co-produção: Núcleo Zero, Staff, IZP e TV Cultura. Realização: DOCTV, Ministério da Cultura, TV Cultura, Abepec, Secretaria do Audiovisual. 2005. Média-metragem (55min), sonoro, cor, documentário, Betacam.

⁴⁶ Lançado em agosto de 2003.

⁴⁷ O documentário propõe investigar e refletir sobre as versões da morte de Dom Pero Fernandes Sardinha, o primeiro bispo do Brasil, através das diversas perspectivas de historiadores, antropólogos, padres e pescadores. Direção e roteiro: Werner Salles Bagetti. Edição: Charles Northrup. Co-produção: Núcleo Zero, Staff, IZP e TV Cultura. Realização: DOCTV, Ministério da Cultura, TV Cultura, Abepec, Secretaria do Audiovisual. 2005. Média-metragem (55min), documentário, Betacam

⁴⁸ Documentário que se assemelha a um verdadeiro ensaio de imagens, sonoridades e personagens reais que vivem no sertão de Alagoas. Direção: Werner Salles Bagetti. Roteiro e pesquisa: Weber Salles Bagetti e Werner Salles Bagetti. Fotografia: Roberto Iuri, Charles Northrup, Tato Salles e Michel Rios. Produção: Durval Leal e Rafehael Barbosa. Som: Roco e Weber Salles Bagetti. Mixagem

Pela primeira vez, em 2007, dois filmes de realizadores alagoanos foram selecionados pelo DOCTV-AL: *1912 O Quebra de Xangô*, de Siloé Amorim⁴⁹; e *Calabar*, de Hermano Figueiredo⁵⁰. *Areias Que Falam*⁵¹ (2009), de Arilene de Castro, é uma construção filmica contemplativa e reflexiva sobre a região da Foz do Rio São Francisco. Este foi o último que venceu o DOCTV-AL. Após esse período, o edital mudou de formato e não mais contemplou todos os estados brasileiros.

O projeto “Revelando os Brasis” foi outro agente catalisador que estimulou o cenário audiovisual alagoano. Com o incentivo do Ministério da Cultura e parceria do Instituto Marlin Azul, o projeto tinha o interesse na formação de indivíduos nos diversos segmentos audiovisuais com oficinas de: roteiro, direção, produção, montagem, som, fotografia e direção de arte. Posteriormente, esses materiais produzidos foram transformados em filmes de curta-metragem, e somente nos anos de 2005, 2006 e 2011 é que tivemos projetos alagoanos selecionados. Em 2005, tivemos os seguintes filmes: *Borboletas*, de Vicentina Dalva Lyra de Castro; *Cadê Calabar?*, de Joaquim Alves de Oliveira Neto; e *Nelson Noslen*, de Thalles Gomes. No ano de 2006, tivemos apenas um filme selecionado: *Infância no Sertão*, de Maria do Carmo Silva Ferreira. Em 2011, o filme contemplado foi *As Ilhas da Minha Vida*, de Zezinha Dias.

Em 2011, houve uma única edição do Prêmio de Incentivo à Produção de Filme em Curta Metragem, do Serviço Social da Indústria (SESI), sendo vencedor o projeto do cineasta Pedro da Rocha, *Trama da Memória Urdida do Tempo*. O filme é uma reflexão sobre a construção do Estado de Alagoas e sua relação com a produção de açúcar. O trabalho de Pedro da Rocha no audiovisual foi iniciado nos últimos anos da década de 1990, com a produção de documentários. Rocha é

de som: Gil Braga Dantas. Montagem: Werner Salles Bagetti. Animação: Weber Salles Bagetti. Assistente de produção: Cila Rocha e Mel Vasconcelos. Designer Gráfico: Thiago Oli. Motion Graphics: Ulysses Lins Ribas. Trilha Sonora: Egildo Ribeiro e Xoomei. 2012, 30min, documentário.

⁴⁹ Professor da Universidade Federal de Alagoas. Tem como área de investigação a Antropologia Visual. *O Quebra* retrata o período de 1912, quando uma violenta onda de intolerância religiosa e racial regia a sociedade alagoana.

⁵⁰ Documentarista e coordenador de Cineclubes. Tem como destaque os filmes: *Um vestido para Lia* e *Calabar*. Em *Calabar*, Figueiredo tenta desconstruir e refletir sobre o papel Domingo Fernandes Calabar na história Oficial. Roteiro: Hermano Figueiredo e Regina Barbosa. Direção de fotografia: Ivo Lopes. Direção de Produção: Regina Barbosa. Edição: Charles Nortrup. Assistentes de produção: Maria Cláudia, Luana Brennand, Daniele Mendonça, Nataska Conrado e Adso Mendes. 2007. Médiametragem (52min), sonoro, documentário, vídeo digital.

⁵¹ Direção e Roteiro: Arilene Castro. Direção de Fotografia e Câmera: Gerson Barros. Som Direto, Edição de Som e Mixagem: Pauly di Castro. Montagem: Daniel Gomes e Arilene Castro. Finalização: Daniel Gomes. 2009. 52min, documentário, vídeo digital.

conhecido por ser um documentarista, no entanto, sua filmografia contabiliza a produção de dois filmes de ficção: *A Risonha Morte de Tião das Vacas* (2005) e *Sol Encarnado* (2013).

A Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas publica em 2011 o edital Prêmio de Incentivo à Produção Audiovisual em Alagoas, assim como nos anos de 2012 e 2014. No primeiro ano, foram contemplados cinco filmes, desses, ressalvamos uma das poucas animações alagoanas⁵²: *O Matuto Zé Cará*, que é uma adaptação do cordel de Jorge Calheiros, com direção de Luiz Gustavo; e a ficção *KM 58*, de Raphael Barbosa, que foi exibida na II Mostra Sururu de Cinema Alagoano⁵³ e no Festival Cine-PE de 2012. Barbosa é um dos nomes de destaque no atual cinema alagoano, em seu currículo há ficções e documentários, destacando-se a ficção *O Que Lembro, Tenho* (2012), vencedora de seis categorias da III Mostra Sururu de Cinema Alagoano. A obra percorreu o circuito de diversos festivais nacionais e internacionais.

Na segunda edição do Prêmio de Incentivo à Produção Audiovisual em Alagoas em 2012, foram mais uma vez selecionados cinco filmes: *O Que Lembro, tenho*, de Raphael Barbosa, mencionado logo acima; *Memórias de uma Saga Caeté*, de Pedro da Rocha; *Sobre Relógios, Sonhos e Liberdade*, de Ailton da Costa; *Exú – Além do Bem e do Mal*, de Werner Salles Bagetti; e *Farpa*, de Henrique Oliveira. Em 2014, a lista de contemplados do Prêmio teve o documentário *Relicários de Zumba*, de Vera Lúcia da Silva Oliveira; a ficção *Noturna*, de Nivaldo Vasconcelos; a animação *Dialetos*, de Weber Salles Bagetti; e a ficção *Atirou para Matar*, de Nuno Balducci. No cenário alagoano, frisamos também a filmografia de Nivaldo Vasconcelos, roteirista e diretor; seu filme mais premiado foi *Mwany* (2013) ganhador de seis categorias da IV Mostra Sururu de Cinema Alagoano.

No ano de 2013, a Secretaria Municipal de Maceió lançou o edital de financiamento “Prêmio Guilherme Rogato”, tendo cinco projetos vencedores: *Futebol na Terra da Rasteira*, de Thalles Gomes; *Jorge Cooper*, de Victor Guerra; *O Vulto*, de Wladimir Lima; *Ontem à Noite*, de Henrique Oliveira; *Rua das Árvores*, de Alice

⁵² Segundo Elinaldo Barros, em *Panorama do Cinema Alagoano* (2010), houve a exibição da animação em Super-8, *Fantástico Sonhador* (1978), de Inácio Manoel da Nóbregas, na IV edição do Festival de Penedo.

⁵³ O evento é organizado pela Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas de Alagoas (ABD&C/AL), em parceria com Serviço Social do Comércio de Alagoas (SESC-AL), com apoio do Centro Cultural Arte Pajuçara e Núcleo Zero Comunicação, com o patrocínio da Algás. Teve sua primeira edição em 2009. Ver em <http://mostrasururu.com.br/>.

Jardim. O trabalho de Alice Jardim mostra uma sensibilidade contemplativa, destacando-se em sua filmografia *Rua das Árvores* (2013) e *Entre Céus*⁵⁴ (2014). Este último foi premiado em dois festivais nacionais e exibido em festivais brasileiros e internacionais.

No ano de 2016, a Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas lançou um edital de fomento do segmento de audiovisual, em que foram contemplados 21 filmes ao total, dos quais 10 foram curtas de ficção; sete, curtas de documentário; dois telefilmes; e, pela primeira vez, dois longas-metragens.

Percebemos que os editais de financiamentos para o audiovisual alagoano deram fôlego e criaram um cenário propício para a produção e exibição de filmes.

A Mostra Sururu de Cinema Alagoano é, desde 2009, uma importante janela para exibição dos curtas-metragens alagoanos. No final de dezembro de 2015, houve a premiação da VI Mostra Sururu de Cinema Alagoano, em que foram premiados os jovens cineastas Paulo Silver, com o seu filme *Retina*⁵⁵ (2015); e Laís Araújo, com *Cidade Líquida*⁵⁶ (2015); além do veterano Celso Brandão, com o filme *Tororó* (2015). Este último ganhou os prêmios: Prêmio SESC do Júri Popular, Melhor Direção, Melhor Personagem e Melhor Roteiro. Após 40 anos da estreia de Celso Brandão como cineasta no I Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, ele voltou a ser premiado. Celso Brandão e a história do cinema alagoano caminham juntos.

Atualmente, temos como janela de exibição fílmica a Mostra Sururu de Cinema Alagoano e o Festival de Cinema Universitário de Alagoas. A Mostra Sururu é organizada pela Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas de Alagoas: com edições em 2009, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015 e 2016. Configura-se como a mostra mais importante de Alagoas, voltada unicamente para a produção local.

Já o Festival de Cinema Universitário de Alagoas, criado em 2011 e organizado pela Universidade Federal de Alagoas, é um evento que promove a exibição de filmes no Estado. Ele tem abrangência nacional e consta como pré-requisito principal que o realizador em audiovisual tenha matrícula em uma

⁵⁴ V Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2014); 26º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo (2015); Arquiteturas Film Festival Lisboa – 3ª edição (2015); 7º Festival Internacional de Cinema da Fronteira (2015); 14º RECINE – Festival Internacional de Cinema de Arquivo (2015) e o 4º Curta Brasília (2015).

⁵⁵ O documentário ganhou os prêmios de Melhor Desenho de Som; Melhor Montagem e Melhor fotografia.

⁵⁶ Esse documentário ganhou o Prêmio Algás de Melhor filme e de Melhor Trilha Sonora Original.

instituição de ensino superior. O festival é sediado na cidade de Penedo e abarca outros eventos como: *workshops*, encontros de pesquisadores, debates, mostras de filmes infantis, dentre outros. Esse cenário é fértil para a retomada das produções em Alagoas, onde editais de financiamento, festivais e mostras cumprem o papel de promover o cinema alagoano. Contudo, iremos perceber que esse momento de produtividade não foi permanente ao longo da história do cinema alagoano.

Com a consolidação do Festival Universitário organizado pela UFAL, houve por parte da organização a decisão de retomar o Festival do Cinema Brasileiro de Penedo⁵⁷ em 2016, após 34 anos de hiato. Dessa maneira, o evento denominado atualmente como Circuito Penedo⁵⁸ se insere com uma programação diversificada que abrange realizadores locais e de outros estados. O Circuito Penedo abarca o Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, o Festival de Cinema Universitário de Alagoas, a Mostra Velho Chico de Cinema Ambiental e o Encontro de Cinema Alagoano.

O quesito preservação, difusão e acesso ao audiovisual em Maceió fica a cargo do Museu da Imagem e do Som – MISA. É dele o encargo de salvaguardar fotografias, fitas K7, fitas VHS, filmes 16mm e filmes 8mm. No entanto, o acervo não está disponível para a consulta, pois não existem equipamentos compatíveis para a projeção desses filmes em 8mm ou 16mm; além da ausência de equipamentos que transformem os filmes em mídia digital. Há um espaço físico denominado Laboratório de Restauração; contudo, ele não tem equipamento suficiente e nem pessoas especializadas para o manuseio desses materiais.

Tanto o Instituto Geográfico e Histórico de Alagoas (IGHAL) quanto o Arquivo Público de Alagoas (APA) apesar de apresentarem um acervo diversificado, não têm como objetivo a preservação da produção audiovisual alagoano.

Atualmente, o trabalho de catalogação e acesso das produções audiovisuais alagoanas em formato digital está sendo realizado a partir dos esforços e financiamento próprio da pesquisadora de audiovisual Larissa Lisboa, através do site Alagoar, um catálogo virtual do cinema alagoano disponibilizado para as pessoas que queiram conhecer um pouco da produção local.

⁵⁷ Festival iniciado em 1975. Foi um celeiro para os jovens realizadores, e tinha como característica a presença de atores, diretores e produtores famosos como meio de alavancar o turismo da cidade histórica de Penedo.

⁵⁸ Ver em Circuito Penedo em <http://cinema.iecps.com.br/>

3.1 Em Maceió: do Cineteatro ao Cinejornal de Guilherme Rogato

Para auxiliar nessa viagem sobre a História do Cinema em Alagoas temos como referências as obras de José Maria Tenório Rocha, com *Subsídios à história da cinematografia em Alagoas* (1974); Elinaldo Barros, com os livros *Panorama do cinema alagoano* (1983), *Cine Lux: Recordações de um cinema de bairro* (1987) e *Rogato: A aventura do sonho das imagens em Alagoas* (1994); o trabalho de conclusão do curso de comunicação social (jornalismo) da Universidade Federal de Alagoas, de Larissa Lisboa e Bruna Cynthia Queiroz, *Produção Audiovisual alagoana: catálogo e análise* (2008); o artigo de Ana Flávia Ferraz *Da literatura adaptada: contribuição à história do cinema alagoano* (2013); a pesquisa de Sérgio Araújo e Ándelli da Graça, intitulado *Os Festivais de Cinema de Penedo (1975-1982): impactos para o turismo local* (2013).

Em março de 2015, Larissa Lisboa cria o site *Audiovisual Alagoas*, com fundos independentes. Após um ano no ar, passa a se chamar *Alagoar*⁵⁹, unindo o catálogo produzido na época da pesquisa de graduação com as informações atualizadas das produções locais. Mas afinal, quando o cinema como produção de fato se iniciou em terras alagoanas?

Desde a exibição dos irmãos Lumière no Grand Café em Paris (1895), o cinema chegou ao Brasil, de acordo com o professor e pesquisador Roberto Moura. Sete meses depois da primeira exibição na França, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Nesse momento, o cinema tinha uma influência direta com os espectadores porque o intuito era de surpreender; “os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que com uma maneira de contar histórias” (COSTA, 2008, p. 26), esse modo é conhecido como cinema de atrações, pois tinham outros números artísticos e eram concebidos em quermesses.

Animais amestrados, mulheres barbadas, acrobatas, prestidigitadores, músicos e dançarinos de espetáculos de tradição popular são trazidos dos circos para os espetáculos de palco em teatros ou frente a mesas. E, como atrações suplementares, novidades mecânicas muitas vezes apresentadas pelo mágico da companhia. (MOURA, 1987, p. 13)

Para Flávia Costa, o período denominado cinema de atração tem duas fases: a primeira, de 1894 até 1906-1907, caracterizado pelo domínio de filmes documentais, as atualidades do cotidiano, filmes com plano único; na segunda fase,

⁵⁹ Para visitar o site Alagoar: <http://alagoar.com.br/>

de 1906 até 1913-1915, os filmes eram de ficção, pois tinham em sua essência uma narrativa simples sobre relações casuais e temporais como: os filmes de perseguição, que por sinal, utilizavam vários planos. Esses filmes superaram os filmes de atualidades.

No Brasil “[...] a primeira sala regular de cinema no País é o célebre Salão de Novidades, de propriedade de Paschoal Segreto e José Roberto da Cunha Sales, [...] na Rua do Ouvidor, nº 141, inaugurado em 31 de julho de 1897” (MOURA, 1987, p.16). Segreto era um empresário italiano (1868-1920) que trabalhava no ramo das diversões, tinha negócios com salas de projeção de cinema, teatros, companhias teatrais e parques de diversões etc. “Paschoal [...] passou progressivamente a liderar um império de cinemas, teatros, empreendimentos de luta greco-romana [...] etc.” (MOURA, 1987, p.17). Cunha Sales (1840-1903) era sócio no ramo do entretenimento de Segreto, contudo, ele ainda trabalhava como médico, químico, teatrólogo e bicheiro. Nesse momento, não existia a preocupação e nem a tecnologia para se produzir filmes no Brasil, foi um desenvolvimento ligado às exposições (as casas e os cineteatros⁶⁰).

Afonso Segreto – irmão do empresário do ramo do entretenimento Paschoal Segreto – ao retornar da Europa em 19 de julho de 1898, “roda o primeiro plano em terras brasileiras, flagrando a entrada da baía da Guanabara a bordo do navio Brésil” (MOURA, 1987, p.18). Afonso tem um olhar voltado para os registros de cerimônias, acontecimentos cívicos, festas públicas e alguns personagens do poder. Moura cita como exemplo a filmagem que contém o Presidente da época, Prudente de Moraes,⁶¹ fazendo uma visita ao cruzador *Benjamin Constant*.

Para o professor Roberto Moura, a família Segreto era praticamente a única que produzia filmes no Brasil até 1903. Segreto recebeu muita influência dos filmes documentais da primeira fase do cinema. Percebemos que existia uma conexão entre a elite política e os primeiros realizadores fílmicos; aparentemente, o cinema era uma peça publicitária moderna nas mãos dos governantes brasileiros.

Em Alagoas, das diversas tecnologias que tinham como objetivo a captação da imagem em movimento, do Kinetoscópio ao Motoscópio, foram apresentadas ao público alagoano. No entanto, as casas de exibição foram fixadas somente no início

⁶⁰ Casas que serviam para a apresentação de companhias teatrais e exibição cinematográfica.

⁶¹ Foi o primeiro presidente eleito pelo voto, seu mandato de 1894-1898.

do Século XX, seguindo à risca o modelo dos empreendimentos dos Segretos. Como afirma José Maria Tenório Rocha:

O cinema foi fixado em Maceió em 1909, com o aparelho de projeção da Pathé Frères (Cinema Veneza), no Polyteama e no Cinema Delícia [...], de propriedade de Manoel Fabriciano Carneiro Tiririca. Daí por diante, são instaladas casas de espetáculo como Cinema Helvética (1910), Cine Popular (1911), Cine Teatro Floriano (1913), Odeon (1915), Cine Pathé (1917), Cine Moderno (1919) e Capitólio (1927). (ROCHA, 1974, p.12)

No entanto, houve experiências anteriores à fixação de casas de exibição, segundo Manuel Diégues Júnior “entre 1890 e 1900 data o cinema em Maceió” (DIÉGUES JÚNIOR, 1981, p. 206). Através de um aparelho Edson, foi projetada imagens em um antigo casarão da Praça Floriano Peixoto; conseqüentemente, podemos perceber a circulação de diversas tecnologias na sociedade alagoana, como o aparelho inventado por Thomas Edison. A criação de Auguste e Louis Lumière, o cinematógrafo, foi exposto em dezembro de 1895, tornando a experiência de captação de imagens em movimento a mais popular dentre as outras máquinas. Sendo assim, a invenção dos irmãos Lumière alterou o ramo do entretenimento para sempre, e após catorze anos da concepção do Cinematógrafo, foram instaladas casas de exibição de cinema em Maceió, em 1909, de acordo com Rocha (1974).

Assim como no Rio de Janeiro, em Alagoas não houve primeiramente uma tentativa de produzir histórias e narrativas através de filmes. No entanto, os empresários da época interessavam-se em construir edifícios de exibição. Infelizmente, não há pesquisas que retratem quem frequentava, os hábitos e os comportamentos dos espectadores antes da entrada e no apagar das luzes.

De acordo com Rocha (1974), Barros (2010), Lisboa e Queiroz (2008), o cinema produzido em Alagoas foi iniciado pelo fotógrafo italiano Guilherme Rogato. Seguindo a “tradição” que existiu nos primórdios do cinema no Brasil, os italianos foram os primeiros cinegrafistas, produtores e diretores.

Guilherme Rogato nasceu em 1898, na Itália. Veio para o Brasil ainda menino, acompanhado dos pais. Posteriormente, casou com uma descendente de italianos, Maria Rosa Greco, e fixou moradia no Rio de Janeiro. Ele estabeleceu um estúdio fotográfico e fez várias viagens para as cidades brasileiras com intuito de divulgar o seu trabalho. Rogato desembarcou no cais de Jaraguá em 1919, para promover uma exposição de fotografia. De acordo com Elinaldo Barros, dois anos depois, Rogato retorna à Maceió, para instalar um ateliê fotográfico, na Rua 15 de novembro, nº 89. Trouxe consigo algumas “máquinas de cinema” e despertou a

curiosidade e o prestígio “do governador de Alagoas⁶², da imprensa e dos exibidores locais” (LISBOA; QUEIROZ, 2008).

Rogato levava consigo “suas maravilhosas máquinas primitivas, em imagens animadas, aspectos gerais da vida e da paisagem brasileira”. (BARROS, 1994, p.24). Contudo, segundo este autor:

Ao contrário do que ocorreu com alguns filmes pioneiros realizados no Brasil, que imitaram os trabalhos dos Irmãos Lumière, captando a chegada de um trem à estação, ou a saída dos operários de uma fábrica, Rogato filmou o carnaval de rua e a inauguração de uma ponte no município de Quebrangulo. (BARROS, 2010, p.21)

Os primeiros passos em relação à produção fílmica de Guilherme Rogato foram acompanhados pelo entusiasmo da imprensa local, porque o italiano iria filmar o carnaval de Maceió, em 1921. Após uma quinzena, Rogato iria a Quebrangulo registrar a inauguração da Ponte Vitória⁶³. O seu terceiro filme foi uma homenagem a reeleição do então governador, Fernandes Lima, também em 1921. Primeiramente, o filme *Carnaval de 1921*⁶⁴ foi exibido no Cineteatro Delícia, com direito à divulgação do *Jornal de Alagoas*, segundo Barros (2010). Posteriormente, os dois curtas-metragens foram exibidos no Cineteatro Floriano Peixoto, em sete de abril de 1921.

Segundo Barros (1994), Larissa Lisboa e Cynthia Queiroz (2008), Rogato (representando agora, a própria produtora Rogato Film) registrou a partida de futebol entre os times: Clube de Regatas Brasil e Ypiranga, disputando a Taça Fernandes Lima, em 1921. Essa maneira de focalizar eventos e notícias se assemelhava aos filmes conhecidos, como cinejornais do tipo documental, que tinham como princípio registrar acontecimentos sociais e culturais.

Atuando como fotógrafo, Rogato fazia retratos artísticos de famílias da alta sociedade alagoana; e como cineasta, fazia um trabalho documental, registrando carnavais, construções, práticas esportivas, o cotidiano. Rogato tinha boas relações com as elites alagoanas, exibia as belezas naturais, culturais e, assim mantinha as relações estreitas com a elite política, igualmente como os Segretos no final do século XIX.

⁶² Na época, o governo era de José Fernandes de Barros Lima (1918-1921)

⁶³ Filme lançado em 27/04/1921, em curta-metragem, sobre inauguração da ponte no município de Quebrangulo, Alagoas.

⁶⁴ Lançado em 27 de abril de 1921, trata-se de um curta-metragem que retrata o carnaval da época.

Os Ciclos Regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930) segundo a pesquisadora do cinema Ana Lúcia Lobato, eram liderados por italianos e portugueses, de forma individualizada e/ou coletiva, às vezes apoiados por governos ou pelo capital privado, com o intuito de registrar a natureza, as belas paisagens e a cultura. Um dos diretores mais importantes desse Ciclo foi o diretor português Silvino Santos, que trabalhou principalmente na região amazônica, e teve os indígenas como os personagens mais abordados em seus filmes. Uma de suas películas mais polêmicas, *Índios Witoto do Rio Putumayo* (1912), foi realizada sobre a encomenda de Júlio César Arana, “dono de propriedades de caucho acusado da prática de frequentes massacres a grupos indígenas, [...] com a intenção de provar a inveracidade de tais denúncias” (LOBATO, 1987, p.73).

Temos ainda na filmografia de Silvino Santos: *Amazonas, o maior rio do mundo* (1920) e *No país das Amazonas* (1922). Em outro filme encomendado, dessa vez por J. G. Araújo, ele dá, como afirma Ana Lúcia Lobato, uma visão bem-sucedida do império de Araújo: “fábricas, barcos, escritórios, seringais, gado”. O filme *No país das Amazonas* foi exibido no Rio de Janeiro em vários cinemas, fez carreira europeia em Paris e Londres e foi para Maceió em 1925⁶⁵.

No país das Amazonas (1922) foi recepcionado com entusiasmo pela imprensa alagoana, porque o cinema foi percebido como um possível meio na produção de uma propaganda eficiente de Alagoas. A imprensa alagoana, segundo Elinaldo Barros, já enxergava o cinema como a melhor propaganda da época.

Todo este furor em torno da defesa de um filme documento de Alagoas visava sensibilizar os homens públicos do Estado, estimulando-os a vender uma bela imagem de Alagoas. O articulista dava a idéia e até mesmo quem poderia executá-la. O brilhante foto-artista Guilherme Rogato. (BARROS, 1994, p.32)

Cedendo à pressão da imprensa e a interesses políticos, no mesmo ano de 1925 foi dado o aval do Governo do Estado de Alagoas para a produção de um filme inspirado no modelo de Silvino Santos. O desejo de Rogato “era percorrer os 36 municípios alagoanos ‘para flagrar-lhes’ todas as atividades e os aspectos melhores” (BARROS, 1994, p.32). Esse filme se chamaria *Terra das Alagoas*, “contando com apoio oficial, Rogato foi ao Rio de Janeiro em busca de material, e em outubro retornou em condições de rodar *Terra das Alagoas*.” (BARROS, 2010, p. 22).

⁶⁵ Período governado por Pedro Costa Rego (1924-1928)

No intervalo das filmagens de *Terra das Alagoas*, Rogato rodou o *Carnaval de 1926*⁶⁶, que foi projetado nos cinemas de Maceió e percorreu algumas cidades do interior. Todavia, houve grandes dificuldades para terminar o filme de propaganda estadual; acreditamos que o repasse financeiro atrasado acarretado pela burocracia governamental foi o fator primordial a demora em sua finalização.

Finalmente, em julho de 1927, foi lançado o documentário-propaganda, em longa-metragem, da cultura e belezas naturais alagoanas, dirigido por Guilherme Rogato. Intitulado *Um pouco de Alagoas*, o filme exibia as Cachoeiras de Paulo Afonso, Penedo, entre outros municípios do estado.

Enquanto isso, na cidade de Recife acontecia o Ciclo Cinematográfico⁶⁷ (1923-1931) diferente de outras cidades, pois eram movimentos iniciados por indivíduos ou grupos pequenos; e, segundo Ana Lúcia Lobato, havia aproximadamente 30 jovens, entre jornalistas, comerciários, operários, artesãos, atletas, músicos populares, ex-atores de teatro. “Costuma ser apontado como ponto fundador desse movimento o encontro entre Edson Chagas, ourives que retorna do Rio de Janeiro, e Gentil Roiz, gravador, ambos ‘maníacos por esse negócio de retratos” (LOBATO, 1987, p. 79). Para o historiador do cinema pernambucano, Paulo Carneiro da Cunha Filho, houve uma importância de Ari Severo, então estudante de engenharia; Chagas, que se identificou mais com a função de cinegrafista; e Roiz, que se fez como roteirista e diretor, para a fundação da produtora Aurora Filmes. (CUNHA FILHO, 2010)

Esses cineastas, inspirados nos filmes norte-americanos, visavam à ficção com melodramas, perseguições e lutas com bandidos⁶⁸. Juntos, esse grupo produziu 12 filmes em longa e 25 curtas, em um período de oito anos. O Ciclo Pernambucano tinha como características os filmes ficcionais, diferentemente da vocação de Rogato, que se dedicava aos filmes de cotidiano e belezas naturais.

Em novembro de 1930, Edson Chagas vem a Maceió. Por desavenças e crise financeira com o grupo pernambucano, entra em contato com Guilherme Rogato e alguns jornalistas, banqueiros e intelectuais, como Aurélio Buarque de Holanda, Guedes de Miranda, Manuel Diegues Jr., Jaime de Altavila, José Lins do Rego, Luiz

⁶⁶ Curta-metragem lançado em 1927, em formato de documentário. Apresentava o carnaval praticado nas ruas do Centro da cidade de Maceió.

⁶⁷ Ver as pesquisas de Ana Lúcia Lobato e os movimentos regionais de cinema.

⁶⁸ Ver filmes como *Retribuição* (1923), *Aitaré da Praia* (1925) de Gentil Roiz; e *A filha do Advogado* (1926), de Jota Soares.

Lavanère e Jorge de Lima. Juntos, criam a “Alagoas Film”, com o intuito de rodar o primeiro filme ficcional de Alagoas (ROCHA, 1974, p. 18). “Em tom de edital, convocando rapazes e senhoritas a comparecerem ao atelier de Rogato, a Rua do Comércio, munidos de fotografia, para participarem do tão esperado primeiro filme de ficção”. (BARROS, 1994, p.44).

Antes do esperado filme ficcional, Edson Chagas filmou dois pequenos filmes documentários: *Saída dos Expectadores da Matinée do Cine Capitólio* (1931) e *Alagoas Jornal n.2* (1931). Esse último era uma coleção de reportagens sobre os acontecimentos importantes no Estado, segundo as pesquisas de Larissa Lisboa e Cynthia Queiroz (2008). Chagas fez parceria com Ernani Rocha Passos, e assim construíram o primeiro roteiro de ficção do Estado, intitulado *Um Bravo do Nordeste*, filmado em União dos Palmares. A trama, como afirma Elinaldo Barros, envolvia roubo de gado, num clima de “nordest western”. O filme foi lançado em oito maio de 1931, no Cine Capitólio. De acordo com Barros (1994); Lisboa e Queiroz (2008) ele foi exibido em diversos municípios alagoanos, e, posteriormente, desapareceu. No entanto, ao menos se encontra catalogado na Cinemateca Brasileira, que é a instituição responsável pela preservação da produção cinematográfica do Brasil. Depois que Chagas produziu esses filmes, foi embora de Maceió.

Nesse período, Guilherme Rogato, com o intuito de produzir a sua primeira ficção, *Casamento é Negócio*⁶⁹ (1933), aliou-se a Moacyr Miranda, empresário fundador do Cine Delícia, que ficava no bairro do Centro; e do Cine Lux, localizado no bairro da Ponta Grossa, ambos situados em Maceió. (BARROS, 1987). O filme foi bem recebido pela imprensa alagoana, pois exaltava as suas qualidades naturais, como a Lagoa Manguaba⁷⁰, e tinha uma trama sobre interesses internacionais, como a descoberta de petróleo na região de Riacho Doce. Posteriormente, Rogato foi para o ramo da indústria, abriu uma cervejaria, uma fábrica de macarrão e tentou administrar a vida de fotógrafo. Morreu em 1966, no anonimato.

Elinaldo Barros afirma que, após o distanciamento de Guilherme Rogato das produções fílmicas, durante as décadas seguintes temos notícia da realização cinematográfica de apenas um filme em Alagoas, chamado *A Marca do Crime*

⁶⁹ Filme lançado no dia 3 de abril de 1933, considerado uns dos filmes mais importantes que já foram produzidos em Alagoas. Sua sinopse relata a história de um espião norte-americano que vem a Maceió com a missão de destruir uma companhia de petróleo que estava localizada em Riacho Doce, bairro localizado na zona norte da capital alagoana. (Ver em *Panorama do Cinema Alagoano*).

⁷⁰ É a maior laguna de Alagoas com 42 quilômetros quadrados e estar localizada nos municípios de Marechal Deodoro e Pilar.

(1954), rodado em 16mm, dirigido conjuntamente por Josué Júnior e Mário Nobre, que foi exibido para familiares, amigos e sócios do Foto Clube de Alagoas.

Esse dado nos mostra esse hiato e a dificuldade do cinema alagoano de se impor como produção nos anos de 1940, 1950 e até a primeira metade de 1960. É quando se tem a ascensão das chanchadas e da tentativa de industrializar o cinema no Rio de Janeiro e São Paulo.

3.2 O Contexto: Revolução Cultural, Cinema Novo e Ditadura

Houve várias transformações no campo social e cultural na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina depois da Segunda Guerra Mundial, sendo um exemplo disso a ascensão econômica dos EUA. Contudo, para o Japão e alguns países europeus, a meta era a recuperação do rastro deixado pela guerra na economia e a superação das relações traumáticas vividas pelas sociedades afetadas pelo conflito armado.

Nesse momento, as indústrias mais agressivas ao meio ambiente foram alcançar os países da América do Sul, da Ásia, da África e da Europa Oriental. Guiada por um ideal de desenvolvimento tecnológico, essa indústria:

[...] Transformou absolutamente a vida cotidiana no mundo rico, em menor medida, no mundo pobre, no qual o rádio podia agora, graças ao transistor e à miniaturizada bateria de longa duração, chegar às mais remotas aldeias, a 'revolução verde' transformou o cultivo do arroz e do trigo, e as sandálias de plásticos substituíram os pés descalços (HOBSBAWM, 2010, p. 260).

A indústria alimentícia passou por mudanças: graças aos “avanços” científicos foram alteradas geneticamente as sementes, fabricados fertilizantes e pesticidas químicos para designar o aumento da produção de grãos do planeta. Contudo, essas descobertas não se restringiram apenas à produção de alimentos, e sim nas inovações como: a televisão, os discos de vinil, as fitas cassete, rádios portáteis, relógios digitais; ou seja, a acessibilidade tecnológica para os diversos seguimentos sociais. Para o historiador inglês Eric Hobsbawm, “um aspecto não menos significativo dessas inovações é o sistemático processo de miniaturização de tais produtos, ou seja, a *portabilidade*, que ampliou imensamente seu alcance e mercados potenciais” (HOBSBAWM, 2010, p. 261), e o intuito dessa economia era produzir consumidores em aspecto global. Os produtos de foto e áudio se modificaram, tornando-se mais leves e mais baratos, como no caso da fabricação da

bitola em 8mm (conhecida como Super-8⁷¹), e as câmeras portáteis transformaram-se em febre entre os jovens.

As mudanças sociais do pós-guerra acarretaram a diminuição do campesinato na Europa e na América Latina. No entanto, houve o aumento de estudantes secundários e universitários. Esses jovens formaram a resistência nas ditaduras brasileira, chilena e peruana; foram protagonistas dos maiores levantes estudantis em Paris, em maio de 68. Outro fator importante no período do pós-guerra foi a multiplicação dos operários, graças a uma industrialização rápida no chamado Terceiro Mundo e na Europa Oriental.

A indústria siderúrgica americana agora empregava menos pessoas do que as lanchonetes McDonald's. Mesmo quando não desaparecem, essas indústrias tradicionais mudaram-se de velhos para novos países industriais. Produtos têxteis, roupas e calçados migraram em massa. [...] Ferro, aço e indústria naval praticamente desapareceram das terras de industrialização mais antiga, mas reaparece no Brasil e na Coreia, na Espanha, Polônia e Romênia (HOBSBAWM, 2010, p. 297).

As tecnologias mudaram o comportamento dos operários; a televisão e o telefone alteraram o modo como vemos os esportes coletivos (especialmente o futebol) e como nos relacionamos agora usando um intermediário, o telefone. O *rock*, a banda britânica *Rolling Stones*, *blue jeans*, *Pop Art*, a militância estudantil e a pílula tornaram-se ícones da cultura jovem. Como diziam os cartazes de maio de 68, “É proibido proibir”, para esses rapazes e moças “nas loucas praias dos anos 60 americanos, onde se reuniam os fãs de *rock* e estudantes radicais, o limite entre ficar drogado e erguer barricadas muitas vezes parecia difuso.” (HOBSBAWM, 2010, p. 327).

O mundo estava sobre pressão mais uma vez, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), devido ao conflito entre as principais potências mundiais, os Estados Unidos e a União Soviética, causando temor a possibilidade de uma Terceira Guerra Mundial. Alguns países se aliaram às ideias do comunismo russo; enquanto outros se aliaram aos preceitos norte-americanos. O alarde sobre o “perigo comunista” era constante, ou seja, qualquer proximidade com os russos tornava-se motivo para um potencial golpe militar em países do Terceiro Mundo como Brasil, Chile e Somália; e alguns europeus, como Grécia e Portugal. Os

⁷¹ Surgiu em 1965, produzida pela Kodak, a bitola nanica fez sucesso entre os jovens, por ser mais barata e por dar acessibilidade a câmeras portáteis.

Estados Unidos eram os maiores financiadores de golpes militares contra as repúblicas democráticas.

Em tais situações, as Forças Armadas eram muitas vezes os únicos corpos capazes de ação política, ou qualquer outra ação, em base estatal ampla. Além disso, como a Guerra Fria entre as superpotências se dava em grande parte através das Forças Armadas dos Estados clientes ou aliados, elas eram subsidiadas e armadas pela superpotência apropriada [...]. Havia mais espaço na política para os homens dos tanques do que jamais antes (HOBSBAWM, 2010, p. 341)

Nesse clima de pressões e incertezas, a América Latina apresentava um crescimento demográfico e de uma pobreza imensa. Assim como outros países do Terceiro Mundo, a população pobre definhava de fome; e alguns países, como a China, atribuíam a miséria à alta taxa de natalidade. Os latino-americanos sofriam com os altos índices de analfabetismo, e a reforma agrária parecia um sonho distante para os camponeses e trabalhadores sem terra.

Mesmo assim, apesar de uma crescente inundação de declarações políticas e pesquisas estatísticas sobre o assunto, a América Latina teve demasiado poucas revoluções, descolonizações ou guerra perdidas para ter muita reforma agrária de fato, até que a Revolução Cubana de Fidel Castro (que a introduziu na ilha) pôs a questão na pauta política (HOBSBAWM, 2010, p.347)

Esses países obtiveram uma industrialização rápida e, logo, alcançaram o desenvolvimento econômico. Entretanto, a distribuição da renda nacional não ocorreu de forma igualitária, porque não diminuiu a desigualdade social. Para Hobsbawm, a América Latina, seguida pela África, estavam inseridas no contexto em que a desigualdade de renda estava em seu ápice. Um mundo onde temos acesso a garrafas de Coca-Cola, embalagem plástica, relógios digitais nos lugares mais remotos, todavia, a pobreza continua intrínseca.

Esse panorama nos dá um vislumbre de como as transformações ocorridas nesse período refletem no cinema que foi produzido no Brasil. Para o crítico Jean-Claude Bernardet (2003), até os anos de 1950, os filmes eram importantes nas suas diversas temáticas: cinejornal, filmes turísticos ou oficiais, números musicais, porque eram materiais que facilitavam o entendimento dos aspectos da sociedade e da produção. No decorrer dos anos de 1950, mais precisamente em seu final, o cinema se torna crítico, pois os diretores alinham o amadurecimento da linguagem do

cinema aos problemas sociais, como no filme *Rio, 40 graus*⁷² (1955), de Nelson Pereira dos Santos.

Esse movimento é conhecido como Cinema Novo Brasileiro, formado nas sessões de cineclubes, nas críticas produzidas nos jornais e, principalmente, na discussão sobre o cinema e a realidade brasileira. Os cineastas desejavam produzir filmes sem se importar com técnicas aprimoradas e recursos financeiros; tiveram como inspiração o neo-realismo italiano⁷³, a *Nouvelle Vague*⁷⁴ francesa e o cinema independente brasileiro dos anos 1950. Os diretores sabiam que teriam dificuldades em relação aos equipamentos de vídeos, com a falta de dinheiro para produzir os filmes e por não possuir um circuito para exibição, porque os filmes americanos dominavam praticamente toda a programação. Esses cineastas perceberam as dificuldades existentes e jogaram na tela. Eles precisavam apenas, como dizia o lema do movimento: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema [...] (CARVALHO, 2008, p.290)

Para Maria do Socorro Carvalho, são considerados os fundadores do Cinema Novo: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diégues, David Neves, Nelson Pereira dos Santos, entre outros. Todos passaram por cineclubes, escreveram críticas e iniciaram suas filmagens em curta-metragem. Existia um intercâmbio de ideias e de cineastas (do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraíba, Minas Gerais e Bahia). A produção dos filmes era coletiva.

O objetivo desse movimento era revisitar, problematizar e discutir a história do Brasil, com o intuito de descobrir a “situação colonial” do País. “Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir

⁷² Filme que aborda os problemas sociais do Rio de Janeiro, como a pobreza, os morros, o trabalho infantil.

⁷³ Pós-Segunda Guerra Mundial, o cinema engajado que surgiu na Itália tinha como objetivo levar uma consciência cultural e social para os espectadores. Tinha o povo como protagonista da história, utilizava cenários reais, atores não profissionais, fazia uso dos dialetos existentes. Temas como o desemprego, a guerra, a condição feminina. Era um cinema de baixo orçamento. Teve como principais diretores Vittorio de Sica e Roberto Rossellini.

⁷⁴ Nos anos 1960, jovens cinéfilos iniciam um movimento que tentam salvaguardar a memória do cinema. Inspirados no cinema do neorealismo italiano, em especial nos filmes de Roberto Rossellini e os filmes B americanos. Tinha como objetivo quebrar as narrativas convencionais, com sistemas de beldades hollywoodianas, e com os filmes comerciais. Os expoentes: François Truffaut, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol.

um futuro melhor eram parte do seu ideário”. (CARVALHO, 2008, p.291), perceber os aspectos sociais, políticos e culturais através dos seus filmes poderiam contribuir para a recente história brasileira.

Essa produção pode ser classificada em três grandes áreas temáticas ligadas à vida em um país ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo, religioso e a violência predominantes na região Nordeste. Mais tarde, os cineastas realizam filmes nos quais discutem acontecimentos políticos ocorridos no Brasil, bem como a transformação dos grandes centros urbanos com a modernização do país. (CARVALHO, 2008, p.293).

Através do contexto internacional e nacional, vislumbramos as transformações ocorridas tanto no âmbito social, cultural e político, com o intuito de compreender suas reverberações na cena alagoana. Temos o Cinema Novo brasileiro como um expoente, no qual a arte e engajamento político atuam para denunciar a pobreza, a fome e a desigualdade social.

Destacamos as produções cinematográficas de Glauber Rocha e Cacá Diegues, em razão da repercussão que o cinema novo tem sobre os jovens cineastas alagoanos nos anos de 1970. O trabalho do alagoano Carlos Diegues (1940-) está voltado para a história do Brasil, com filmes como *Ganga Zumba, rei de Palmares* (1963) e *Os herdeiros* (1970). Diegues volta para Alagoas para filmar uma “fabula negra”, sobre o Quilombo dos Palmares. O jovem Antão, Ganga Zumba, é filho de uma rainha africana, mas é escravo de uma fazenda; sua vida muda quando Zumbi o chama para ocupar o lugar do filho morto em uma das batalhas. Conseqüentemente, ele foge da fazenda onde vivia como escravo para ir ao Quilombo, onde será coroadado. Ou seja, trata-se de uma versão fílmica de um herói negro.

Para Maria do Socorro Carvalho, na verdade, o filme é uma grande metáfora sobre a dificuldade da população negra em conquistar direitos básicos. Em *Os herdeiros* (1970), a ideia é construir historicamente a vida de uma família brasileira e a forma como ela lida com as mudanças governamentais de 1930 a 1964. Nesse período, vemos as mudanças de um país agrário para um industrial, acompanhando os diversos governos de Vargas, Kubitschek e Goulart.

Cacá Diegues tem uma perspectiva que revisita a história do País, com a inclusão de heróis negros, de mulheres fortes e astuciosas, e que denuncia a decadência das famílias da elite e sua relação com a politicagem. Diegues, como integrante do Cinema Novo, propõe olhar para o passado do Brasil e esmiuçar erros,

com o intuito de melhorar o futuro do Brasil. Diégues é citado por Robert Rosenstone como um expoente do que é ser um cineasta-historiador.

Já Glauber Rocha (1939-1981) tem em seus filmes a perspectiva do sertão Nordestino pela óptica de cangaceiros, beatos e camponeses que se rebelam contra a miséria e a exploração da região. Na construção dessa temática, temos a presença dos tipos reais dos sertanejos, como os coronéis, matadores, cangaceiros, camponeses e místicos. Rocha, através dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), permite aos espectadores se conscientizarem e lutarem contra essa situação vigente, seja essa luta contra a pobreza nordestina ou a luta contra o regime militar (1964-1985). Em *Terra em transe* (1967), Rocha aborda a política brasileira, os antecedentes e as consequências do golpe, explicitando as diversas lutas ideológicas que culminaram na conjuntura brasileira.

É a partir da “estética da fome” que a concepção de todo o movimento do Cinema Novo enxerga a América Latina como dependente, e o Brasil como um país subdesenvolvido, que tem a fome como fator intrínseco. “Em sua ‘tese’, as imagens da realidade brasileira de pobreza, injustiça social e alienação – ou seja, da “fome latina”- estaria sendo representada e discutida pelo Cinema Novo [...]” (CARVALHO, 2008, p. 296).

Com a ascensão do Golpe Civil-Militar em 1964 e, conseqüentemente, a derrocada de um presidente eleito democraticamente, João Goulart, operários, jornalistas, políticos, estudantes comunistas e socialistas foram perseguidos e presos, criando um clima de tensão. Principalmente, os diretores do Cinema Novo, com os seus posicionamentos críticos da realidade brasileira, sentiram-se amordaçados com uma camisa de força trazida pelo novo regime político.

As ditaduras na América Latina foram apoiadas e financiadas pelos EUA, com o intuito de ceifar qualquer aproximação do “perigo” comunista. Foi assim que o marechal Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967) assumiu o poder, escolhido por eleições indiretas. Enquanto isso, a aplicação do Ato Institucional nº1 declara inimigo da lei qualquer cidadão que tenha atentado contra a segurança pública do País, seja na condição de governante, representante político legislativo ou militar, passando a terem, a partir daquele momento, os seus direitos políticos suspensos, estando sujeitos à cassação, confinamento e exílio político.

Outros dois atos institucionais foram publicados no governo de Castello Branco. O Ato Institucional nº2 tinha como objetivo extinguir as representações políticas, ou seja, sindicatos e partidos políticos, e legitimar a eleição indireta para presidente e vice-presidente da República. O Supremo Tribunal Federal tornou-se refém do poder executivo, pois a ocupação dos cargos de juizes eram feitas por indicação do presidente. Além do mais, ele teria poder de cassar mandatos e extinguir direitos políticos de adversários do regime.

Com o fim dos partidos políticos, em outubro de 1965, as eleições se tornaram bipartidárias com a criação da Aliança Renovadora Nacional (Arena), que tinha como interesse apoiar o governo; em contrapartida, a “oposição” era o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), onde estavam alguns líderes a favor da política dos militares e outros que se opunham à forma ditatorial do governo.

Em 1966, o Ato Institucional nº3 decretava o fim das eleições diretas para governadores e prefeitos. Neste momento, os governadores e vice-governadores passariam por voto da Assembleia Legislativa, já o prefeito seria indicado pelo governador, mediante a aceitação da Assembleia.

Com a saída de Castello Branco já programada, ele lança o seu último ato institucional, quando convoca o congresso nacional para discutir, votar e promulgar a nova Constituição, e defere a lei de Segurança Nacional⁷⁵, a qual pretendia punir e criminalizar atos contra a Ditadura, como promover greves, fazer propagandas subversivas em jornais, panfletos, boletins, nas emissoras de televisão e nas rádios difusoras, assim como destruir a bandeira, emblemas e símbolos nacionais.

Em relação ao Cinema, o mandato de Castello Branco marca a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC), que tem o:

Objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior (BRASIL, Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966)⁷⁶.

Esse Decreto-Lei afirma que a União tem a exclusiva competência de censurar filmes, assim como o dever de auxiliar a produção, a distribuição e a exibição de películas brasileiras. Entretanto, desde o final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o cinema do Brasil travava uma concorrência desleal com a

⁷⁵ Ver a Lei de Segurança Nacional completa em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>

⁷⁶ Ver em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del0043.htm

indústria de Hollywood, pois os governos brasileiros eram subservientes aos interesses dos Estados Unidos e proporcionaram condições para a consolidação da indústria fílmica americana nas salas de cinema de todo Brasil. Este fato desagradava autores, roteiristas, produtores, diretores, intérpretes e exibidores.

Nesse contexto político e cultural da década de 1960, os cineastas do Cinema Novo indagavam e confrontavam o papel do governo brasileiro. Dessa maneira, a fundação do Instituto Nacional do Cinema foi exemplo da lutas e tentativas de se posicionar contra o imperialismo cinematográfico hollywoodiano.

Cabia ao INC: desenvolver a indústria cinematográfica; regular a importação e exibição de filmes estrangeiros; regular a produção, distribuição e a exibição de filmes nacionais, fixando preços de locação; construir normas para tornar obrigatório o uso do idioma nacional em filmes estrangeiros que fossem exibidos nos cinemas existentes no Brasil, produzir e adquirir filmes e diafilmes⁷⁷ educativos ou culturais, bem como adquirir equipamentos audiovisuais, para fornecimento ou distribuição a estabelecimentos de ensino. (BRASIL, Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966).

Com o intuito de desenvolver a indústria do cinema, o Instituto Nacional do Cinema determinava a exibição de filmes nacionais em longa-metragem em todos os cinemas do território brasileiro; era uma forma de garantir acessibilidade do produto nacional nas salas de exibição. O INC ainda tinha como fim criar cópias de todos os filmes brasileiros e exibi-los na televisão. Era uma tentativa de salvaguardar essas produções, todavia, a Indústria Hollywoodiana já tinha o Brasil e vários países da Europa e da América Latina como consumidores do padrão americano. Logo, não seria um mercado que ela abandonaria facilmente. Por isso, para os cineastas brasileiros continuarem produzindo filmes perante essas adversidades era uma questão de reivindicação, de luta e engajamento.

Outro fator importante é percebermos que o Instituto Nacional do Cinema era o órgão que emitia as censuras de todos os filmes e, por isso, os cineastas deveriam enviar os seus filmes para o Instituto, pois somente com esse aval ele poderia ser visto. Se alguma película, não exibisse “filme não censurado”, ou se estivesse com o certificado de censura fora dos prazos estabelecidos, o responsável poderia receber multas.

⁷⁷ Tiras de filme em 35mm que contém fotogramas em positivo, geralmente é destinada a projeções de imagens fixas.

O mandato de Arthur Costa e Silva (1967-1969) foi dos mais turbulentos da Ditadura Militar, graças a uma intensificação das manifestações públicas em repúdio ao regime, por parte de estudantes, operários, setores da classe média, padres progressistas, vinculados à teologia da Libertação, que souberam explicitar ao País as suas insatisfações e reivindicações. Nesse clima, a luta contra o exílio de artistas, políticos e intelectuais passou a ser uma pauta em defesa do Estado de Direito.

Uma das primeiras medidas de Costa e Silva foi criar o Conselho Nacional de Censura, para regular obras teatrais e cinematográficas através da Lei 5.536⁷⁸, de 21 de novembro de 1968. Para esta pesquisa, remeteremos apenas às diretrizes sobre o cinema. A proposta do governo militar de Costa e Silva era censurar os filmes que explicitamente se posicionavam a favor dos movimentos sociais e do comunismo, por exemplo.

Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes (BRASIL, Lei 5.536, de 21 de novembro de 1968)

A Lei 5.536 afirma o que os órgãos de censura devem visualizar o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, das películas. Para o filme ser exibido em cinemateca, cineclubes ou em salas de cinema, ele tem de satisfazer esses itens e ter a classificação total de idade. O Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal era o tentáculo expedidor dos certificados de censuras, que tinham validade de cinco anos.

Junto com essas mudanças mais rígidas sobre as artes, Costa e Silva toma medidas mais repressoras com a promulgação do Ato Institucional nº5, buscando fechar o Congresso Nacional, a Assembleia Legislativa e Câmara de Vereadores, assim como podia decretar a intervenção nos Estados e Municípios e nomear interventores.

Costa e Silva, assim como os seus sucessores, poderia suspender os direitos políticos de qualquer pessoa e cassar mandatos de políticos federais, estaduais e municipais. O AI-5 suspendia *habeas corpus* para os crimes políticos, ou em situações que coloquem em xeque a segurança nacional ou a ordem econômica.

⁷⁸ Ver em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm

Em 1969, Costa e Silva foi afastado da presidência por problemas de saúde. A Junta Militar (um governo provisório formado por vários militares) decreta a criação da Empresa Brasileira de Filmes S. A. - EMBRAFILME⁷⁹, que foi criada como um apêndice do Instituto Nacional do Cinema. Apesar da censura implacável elaborada pelo Conselho Nacional de Censura, a Embrafilme tinha como premissa distribuir e divulgar o cinema brasileiro no mercado internacional:

Tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. (BRASIL, Decreto-Lei 862, de 12 de setembro de 1969)

A Embrafilme e o Instituto Nacional do Cinema tinham perspectivas iguais, tais como o compromisso, a divulgação e a produção de filmes. No decorrer do governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), o programa de financiamento de filmes brasileiros de longa-metragem, que era oferecido pelo INC, passou para a empresa estatal Embrafilme. Essas atividades que foram assumidas fortaleceram a Embrafilme e transformaram o Instituto Nacional do Cinema em um órgão figurativo e burocrático.

Médici colheu os frutos de todo poder de repressão que Costa e Silva articulou com o AI-5. Em nome da segurança nacional e contra qualquer oposição ao vigente governo militar, estava explícito que o papel do Departamento de Ordem Social e Política (DOPS) era o de reprimir e controlar quaisquer movimentos sociais e políticos. Assegurado pelos poderes do Ato Institucional, essa polícia política atuava com prisões e torturas a qualquer cidadão posto em dúvida ou sobre o qual pesasse uma acusação ou denúncia. A censura atuava de modo implacável na arte e nos meios de comunicação.

Entretanto, surgiram vários grupos de guerrilheiros, tanto no meio rural quanto no urbano - eles praticavam assaltos a bancos para financiamento das lutas, sequestros a diplomatas estrangeiros para uma possível troca com companheiros presos pelo DOPS – em oposição aos militares. Entre os mais conhecidos líderes estão: Carlos Marighella, ex-deputado comunista; e o ex-capitão do Exército Brasileiro, Carlos Lamarca.

Somente em 1994 tivemos *Lamarca, o capitão da guerrilha*, de Sérgio Rezende, filme que retrata a biografia de Carlos Lamarca, do início da carreira

⁷⁹ Ver Decreto-Lei em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10862.htm>

militar até o ingresso na luta armada brasileira. Rezende retrata um homem íntegro, que se compadeceu da miséria humana e decidiu lutar contra as injustiças sociais (GUTFREIND; STIGGER, 2013, p.56).

Já, Carlos Marighella foi focalizado em documentário por Sílvio Tendler em 2001, intitulado *Marighella: retrato falado do guerreiro*, no qual é narrada a sua trajetória política, desde a década de 1930 até o fim de sua luta contra a ditadura militar, em 1969. O filme expõe depoimentos sobre histórias contadas por amigos e familiares, que legitimam seu bom caráter, focalizando o homem político que morreu por um ideal (GUTFREIND; STIGGER, 2013, p.54-55). Ou seja, tivemos releituras históricas dessas personalidades no cinema, que diferem da construção do governo militar, segundo o qual eles seriam traidores da nação brasileira.

Com toda essa agitação política, o Brasil seguia com o PIB em alta, construindo hidrelétricas, rodovias e pontes. No entanto, não havia ainda uma melhoria nas condições de vida da população mais pobre. O Brasil virou uma potência econômica, mas os operários e os trabalhadores continuavam passando por dificuldades financeiras, sem acesso a direitos sociais básicos.

No governo de Ernesto Geisel (1974-1979) já havia indícios de avanço para uma abertura democrática; processo que seria feito de maneira gradual, lenta e segura. Tentando seguir esses princípios, Geisel promoveu eleições livres bipartidárias entre o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) para senadores, deputados e vereadores. Nessas eleições, a maioria vitoriosa foi do MDB.

Todavia, esses esforços de encaminhar o Brasil para os civis esbarraram em retrocessos e pela faceta violenta do regime, como nos casos das mortes de presos políticos, dentre os quais, um dos casos mais conhecidos é o do jornalista Vladimir Herzog⁸⁰, que escandalizou a sociedade sobre as atitudes utilizadas para supostamente manter a segurança da nação brasileira.

Às eleições, seguiram-se medidas autoritárias conhecidas como “pacotes de abril”⁸¹, quando o Congresso Nacional foi fechado por 14 dias para garantir que Geisel retomasse a maioria das cadeiras do senado, perdido nas últimas eleições. Então, foi criada a eleição indireta para senadores, segundo a qual o presidente

⁸⁰ O Jornalista foi assassinado nas dependências do DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações –Centro de Operações de Defesa Interna) do II Exército em São Paulo (1975).

⁸¹ Ver em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/PacoteAbril>

indicaria 1/3 dos políticos, que ficaram conhecidos como senadores biônicos. Foi restrita a propaganda eleitoral na televisão e no rádio, e por último, o mandato presidencial foi ampliado de cinco para seis anos. Por fim, ele retira o quinto Ato Institucional.

A economia continuava dependente das construções de hidroelétricas e da exploração de minérios, e a classe média tinha o crédito facilitado para compras de carros, casas e eletrodomésticos; entretanto, a inflação estava alta, assim como endividamento externo.

Mas, quando se trata da relação do governo Geisel e a políticas para o cinema, ocorreu uma mudança significativa? Enfim, as relações do Estado Brasileiro perante o cinema foram modificadas em 1975, com a extinção o Instituto Nacional do Cinema, graças à Lei N° 6281⁸², de 09 de dezembro do referido ano, que atribuiu algumas funções do extinto INC para a Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME. Logo, a empresa brasileira passou a:

- a) Fazer Co-produção, aquisição, exportação e importação de filmes;
- b) Financiar a indústria cinematográfica;
- c) Distribuir, exibir e comercializar filmes no território nacional e no exterior;
- d) Promover e realizar festivais e mostras cinematográficas;
- e) Criar, quando conviesse, subsidiárias para atuarem em qualquer dos campos de atividade cinematográfica;
- f) Conceder prêmios e incentivos a filmes nacionais.

Além desses pontos citados, A Embrafilme tinha como dever investir no que a lei admite ser um campo cinematográfico, em pesquisas e recuperações de filmes; fazer produção, co-produção e difusão de filmes educativos, científicos, técnicos e culturais; participar da formação profissional, produzir documentação, publicar as ações de desenvolvimento no campo cinematográfico e fazer manifestações culturais cinematográficas.

E além do fortalecimento da Embrafilme, o Estado brasileiro criou o Conselho Nacional de Cinema. Segundo Simis (2008, p. 37) “[...] em 1975, o Instituto é extinto (lei 6.281), transferindo suas atribuições para a Embrafilme e, as funções de

⁸² Ver em Lei em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/L6281.htm#art23

regulação do setor cinematográfico, para o Concine.” Através do Decreto nº 77.299⁸³, de 16 de março de 1976, O Concine tinha como objetivo assessorar o Ministro de Estado na formulação da política de desenvolvimento do cinema brasileiro; estabelecer condições de comercialização de filmes nacionais e estrangeiros, inclusive quanto a preços e prazos; fixar o número obrigatório de dias de exibição de filmes nacionais de longa-metragem, a participação percentual do produtor brasileiro na renda de bilheteria, e estabelecer a forma de cumprimento dessa exibição compulsória, por mês ou trimestre; regular a exibição compulsória de filme nacional exibido juntamente com filme estrangeiro; estabelecer normas para exibição obrigatória de filmes nacionais de curta-metragem e jornais cinematográficos, inclusive regulando sua participação na receita de bilheteria.

Podemos perceber que o papel da Embrafilme remetia ao financiamento de filmes produzidos por cineastas brasileiros, cuidava para que existisse uma distribuição nas salas de cinema, assim como o de produzir festivais. Desta forma, a Embrafilme apoiava a realização de mostras e festivais não apenas de caráter internacional, mas passou a fomentar a divulgação e a produção de filmes no Brasil. E já “o Concine era responsável pelas normas e pela fiscalização da indústria cinematográfica do mercado de cinema no Brasil” (MARSON, 2012, 17). No governo Geisel, temos a participação ativa do Estado tanto no financiamento quanto nas medidas de proteção ao cinema brasileiro.

João Batista Figueiredo (1979-1985) assume a presidência do Brasil em um cenário diferente, pois havia a pressão dos movimentos sociais: estudantes, sindicatos, universidades, alguns setores da imprensa e da igreja impulsionaram um clima de abertura política, que passou a ser conhecido como *Diretas Já*.

A pressão popular e o plano de devolver o poder aos civis obtiveram certo êxito, pois a anistia política foi declarada aos cidadãos que tiveram os seus direitos cassados; outro ponto importante foi fim do bipartidarismo no Brasil, que consequentemente impulsionou a criação de alguns partidos: Partido Democrático Social (PDS), antigo Arena; o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), substituto do MDB e o novíssimo Partido dos Trabalhadores (PT). Iniciaram as eleições diretas para governadores (1983), 19 anos depois do golpe militar, e dessa

⁸³ Ver decreto em:

<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=206416&tipoDocumento=DEC&tipoT exto=PUB>

maneira, aumentaram as reivindicações para as eleições diretas para presidencialistas.

O governo Figueiredo estava com a dívida externa grande ao ponto de sempre pedir empréstimos ao Fundo Monetário Internacional (FMI), juntamente com a inflação em alta, o índice de desemprego elevado, greves dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e as demais insatisfações populares.

Em 1985 houve a última eleição indireta para presidente, Tancredo Neves e José Sarney⁸⁴ foram os eleitos, ambos do PMDB, apesar de todos os movimentos sociais ativos, de fato, a democracia foi entregue para os civis de forma “gradual, lenta e segura”.

A chapa Tancredo Neves e José Sarney era responsável pela transição pacífica do governo dos militares para a sociedade civil, pois era fruto de uma eleição indireta e composta por políticos conservadores que apoiavam até há pouco tempo a Ditadura Militar. Segundo o verbete do CPDOC⁸⁵ sobre José Sarney, alguns dos ministros da chapa Tancredo-Sarney eram militares, como por exemplo: o general Ivan de Sousa Mendes, indicado para o Serviço Nacional de Informações; e o general José Maria do Amaral, para o Estado-Maior das Forças Armadas. Ou seja, podemos identificar que essa chapa ainda estava alinhada as ideias do governo Militar.

Com a morte de Tancredo Neves, seu vice José Sarney assumiu a presidência da República. O governo de Sarney (1985-1990) ficou marcado como um período da redemocratização do País, porque restabeleceu o voto direto para presidente e prefeitos das capitais, houve a concessão para que os analfabetos votassem nas eleições, e assim como houve a liberação para a criação de novos partidos, além de os partidos comunistas terem sido legalizados.

Entretanto, o que era referente ao social estava em uma situação difícil, pois a fome, a desnutrição e as péssimas condições sanitárias e de saúde persistiam, assim como os problemas econômicos resultantes do aumento da inflação e da dívida externa.

⁸⁴ José Sarney era filiado ao Partido Democrático Social (PDS), no entanto, ele se filiou ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro para concorrer às eleições indiretas para presidente na chapa de Tancredo Neves.

⁸⁵ Ver em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-biografico/jose-ribamar-ferreira-de-araujo-costa>.

Segundo Marson (2012, p.19-20) “com o agravamento da crise econômica durante o governo Sarney, a Embrafilme passou a dar sinais de cansaço, e começou a ser questionada dentro do próprio governo, entre os cineastas e principalmente, pela mídia”. Essa crítica era direcionada ao financiamento do governo para a realização de filmes e as acusações de corrupção na Embrafilme. O público tinha contato com as produções hollywoodianas, onde imperavam a inovação de técnicas e tecnologias e a diversidade temática, de forma que as produções brasileiras não podiam concorrer com a perspectiva industrial de Hollywood.

O governo brasileiro se direcionava para uma gradativa diminuição de recursos financeiros para o cinema, contudo, foi elaborada a lei 7.505⁸⁶, de dois de julho de 1986, que tinha como objetivo principal fazer uso da renúncia fiscal de empresas para o financiamento e o patrocínio de produtores culturais.

Já no início do Governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992) foi extinta a Lei 7.505/86, conhecida como Lei Sarney, assim como a Embrafilme e o Concine. Dessa forma, a concepção do governo Collor estava contida na mínima intervenção do Estado na área de produção fílmica, diferindo de todo o tratamento que a administração dos generais oferecia ao cinema produzido no Brasil.

Todas essas transformações políticas, sociais e culturais alteraram o cenário brasileiro, mas, como Alagoas lidou com esse contexto? Quais eram as condições de produção do cinema alagoano?

3.3 O Festival de Cinema de Penedo: o Super-8 e o Cinema Autoral

Na década de 1970, o filme de 8 milímetros chega ao Brasil e logo se torna usual para a maioria dos jovens de classe média. Com a popularização do Super-8, houve uma facilitação para as produções de filmes, já que o valor pago pelo de 8mm era muito menor em relação às películas profissionais, como a de 35mm. Outro fator importante era que os processos de criações fílmicas poderiam ser conduzidos individualmente como: roteiro, filmagem, direção, atuação e montagem. Essa liberdade em relação ao filme dava um respaldo de uma criação fílmica autoral.

O Festival de Cinema Brasileiro de Penedo teve oito edições e auxiliou a consolidar um cenário propício para a existência do Ciclo de Super-8 em Alagoas,

⁸⁶ Conhecida como Lei Sarney, esta lei dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Ver em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm

pois estabeleceu um ambiente para a exibição dos filmes, uma atmosfera favorável para trocas culturais entre realizadores, atores e pessoas que trabalhavam no ramo do audiovisual. Assim como serviu como estreia para os jovens cineastas enveredarem pelos caminhos do cinema. O Estado alagoano ganhou uma produção digna, que exibia em tela a imagem e a voz das singularidades, das dificuldades, das belezas naturais e da cultura; películas que exibiam o olhar observador e reflexivo dos seus realizadores.

A princípio, a I edição do Festival de Cinema de Penedo era um evento que pretendia estimular a criação fílmica das pessoas residentes em Alagoas. No entanto, com o prestígio e a visibilidade de cada edição, foi criada uma competição nacional de várias películas de 8mm, 16mm e 35mm, tornando-se assim uma referência no País.

Alagoas acompanhou as transformações sociais e políticas, dos anos 60, com os surtos de urbanização acelerada: construção de estradas, aglomerados urbanos e alto crescimento demográfico (CARVALHO, 2015, p.296), sendo um dos períodos mais conturbados pela luta da hegemonia política entre o bloco conservador-alianças do setor agroindustrial do açúcar, da pecuária e da elite urbana conservadora – representados pela União Democrática Nacional (UDN) – e os opositores da ala populista-trabalhista⁸⁷, liderada pelo delegado do trabalho Muniz Falcão, apoiado pelo movimento sindical e alguns segmentos da classe média, representados pela coligação Partido dos Trabalhadores (PTB), Partido Social Progressista (PSP) e Partido Social Democrático (PSD).

Houve alternâncias no poder para ambos os partidos, no entanto, a forma de governo de Sebastião Muniz Falcão (1956-1961) incomodou a elite alagoana pela tendência “populista” e de boa relação com os sindicatos, fato que contribuiu para que o seu governo fosse boicotado de todas as formas possível pela Assembleia Legislativa. (CARVALHO, 2015, p. 300).

Muniz Falcão não conseguiu criar uma liderança política para continuar com o seu projeto, e o bloco conservador elege, pela UDN, o major Luiz Cavalcante para o período de 1961 a 1964⁸⁸. No campo das realizações, Cavalcante concluiu um

⁸⁷ Ver Douglas Apratto Tenório, em *A tragédia do populismo: o impeachment de Muniz Falcão* (2007).

⁸⁸ Ver dissertação de mestrado de Rodrigo José da Costa, *O golpe civil-militar em Alagoas: o governo Luiz Cavalcante e as lutas sociais (1961-1964)*. Disponível no repositório UFPE: <<http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/11481/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Rodrig%20Jose%20da%20Costa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

presídio na capital, construiu assentamentos e casas populares nas cidades de Maceió, Rio Largo e União dos Palmares. Na área de infraestrutura:

Foram contempladas a implementação de energia elétrica e rodovias, além da expansão agrícola e industrial, tendo como metas específicas o desenvolvimento agrícola, o desenvolvimento industrial e o Banco da Produção (COSTA, 2013, p. 61).

Todavia, Cavalcante foi um dos primeiros governadores a dar apoio à derrocada do presidente João Goulart (1961-1964), “ficando como o único Estado nordestino em que o governador tomou uma posição clara em defesa do movimento golpista [...]” (CARVALHO, 2015, p.300).

E o cinema alagoano, como reagiu diante desse contexto político? Houve, de fato, ebulição na produção de filmes alagoanos? Para o crítico de cinema Elinaldo Barros, o cinema como produção nos anos 1940, 1950 e até a primeira metade dos anos 1960, viveu um hiato de quase trinta anos sem um número considerável de filmes produzidos, fixando na memória somente os trabalhos de Guilherme Rogato (1921) e Edson Chagas (1931).

Depois da Segunda Guerra Mundial, o mundo era outro, com novas tecnologias, com outros comportamentos sociais e políticos. O cinema feito em Alagoas guardou aquele momento de inocência; de partidas de futebol e carnavais, não tinha se metamorfoseado, não foram exploradas outras técnicas, outras narrativas, ainda estávamos parados em um tempo e um tipo de cinema que já foi modificado (pela Nouvelle Vague e o neorrealismo italiano).

Nos anos 1960, o Brasil estava praticando Cinema Novo, mas em Alagoas? Elinaldo Barros diz que estávamos engatinhando, iniciando o caminhar para o reencontro com cinema. Essa retomada foi iniciada com a crítica de cinema feita por Regis do Amaral em jornais alagoanos. Posteriormente, surgem Imanoel Caldas e Gildo Marçal Brandão, também fazendo críticas em um programa na rádio chamado *No mundo da Sétima Arte*.

Foram criadas as sessões de Cinema de Arte em 1967, com a ajuda de Caldas, Brandão e Radjalma Cavalcante, presidente do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Alagoas. Foi desenvolvido um cineclubes na antiga Faculdade de Educação para discutir filmes, como o cinema italiano, francês e o Cinema Novo brasileiro. Primeiramente, tivemos os cineclubes; em seguida, a construção de críticas cinematográficas e, por fim, a produção de filmes.

Segundo Lisboa e Queiroz (2008) e Barros (2010), em 1967, foi produzido um filme em 16mm, *Rosa Pereira da Silva*, com roteiro, direção e argumento de Júlio Simon e Teógenes Nunes, para ser exibido no Festival Nacional de Cinema Amador JB/Mesbla. Barros acredita que esse clima influenciou a vontade do empresário José Wanderley Lopes em rodar um longa-metragem. Assim, este logo fez parceria com Aécio de Andrade e produziram um longa-metragem em 35mm chamado *A Volta pela Estrada da Violência* (1971), que narra uma trama sobre vingança e coronelismo no sertão alagoano. *A Volta Pela Estrada da Violência* ganhou o prêmio do Instituto Nacional do Cinema (INC), o “Coruja de Ouro” para a fotografia em preto e branco de José Almeida.

O intuito da equipe de *A Volta pela Estrada da Violência* era produzir um sucesso de bilheteria, no entanto, havia a novidade dos filmes coloridos, e o artifício premiado não gerou sucesso de público, ou seja, não teve o faturamento idealizado por José Wanderley Lopes. Ele criou sua produtora, Caeté Filmes do Brasil, e passou a fazer trabalhos para instituições do governo e empresas particulares.

A bitola Super-8 foi lançada pela Kodak em 1965. O Super-8 é um aprimoramento da película 8mm, com uma superfície maior de imagem. Nas décadas de 1960 e 1970, o filme Super-8 fez muito sucesso entre cineastas amadores e como formato de audiovisual doméstico (SUPPIA, 2009, p. 63), popularizando-se na década de 1970 em Festivais e Mostras de vários estados brasileiros: São Paulo (Festival Nacional de Primeiros Filmes, realizado em 1970), Bahia (Jornada de Curta-Metragem da Bahia, 1973), Pernambuco (Festival de Cinema de Recife, 1977) e Alagoas (I Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, 1975).

Para quem queria produzir de maneira rudimentar, autônoma e com baixo custo, o filme Super-8 era ideal. Nesse momento, as famílias começaram a produzir os seus filmes caseiros⁸⁹, registrando as imagens dos primeiros passos dos filhos, festas de aniversários, casamentos, práticas esportivas de parentes, brincadeiras, viagens, shows e acontecimentos cotidianos. Em uma entrevista de Luiz Veja, um dos organizadores do Festival de Super-8 em Campinas desde 1997, a Alfredo Luiz Suppia, ele afirma que a película tem característica em comum, que diferem das outras bitolas:

⁸⁹ Vídeos produzidos amadoramente por pessoas que não são ligados ao audiovisual.

Vega acrescenta que, tecnicamente, o Super-8 tinha uma dimensão muito humana, muito ligada ao teatro, pois por ser um filme reversível (que não tem negativo), ele não tem cópias – é muito caro fazer uma cópia em Super-8. Assim, o filme só pode ser projetado em um lugar de cada vez, o que contraria a dimensão contemporânea de reprodutibilidade técnica. (SUPPIA, 2009, p. 64)

Vejamos bem, o Super-8 não é sujeito à reprodução, o que Walter Benjamin ira pensar sobre o desafio que o Super-8 implica? Concordamos com Benjamin, que o cinema mudou o sentido da arte, o “mal” já foi feito, mas, a bitola de 8mm traz em sua exibição a sensação de um momento único e espontâneo.

Os Estudantes brasileiros da década de 1970 começaram a utilizar a bitola para exercitar o cinema, produzindo filmes de ficção, documentários e experimentais. Então, com baixo orçamento, com técnicas menos aprimoradas, com equipamentos mais baratos e leves, relembra a perspectiva do Cinema Novo Brasileiro “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

Segundo Lisboa e Queiroz (2008), a montagem não era complicada, cortava-se a película nos pontos necessários e depois os colava na ordem desejada, o que permitia que os diretores fossem também produtores, roteiristas e montadores. Essa forma caseira de produção se fez pelo apoio do Instituto Nacional do Cinema e, posteriormente, da Embrafilme, com a promoção dos Festivais e Mostras, explicitando o desejo dos realizadores brasileiros de produzir, distribuir e exibir filmes nacionais como uma forma de resistência à agressiva indústria hollywoodiana.

Por isso, essas pessoas estavam vivendo um paradoxo, pois existia uma sociedade submetida pelo regime ditatorial, onde qualquer cidadão poderia ser cassado por discordar do regime político. Como tentáculo do governo dos militares, fora fomentada a censura nos meios de comunicação, aos artistas e suas produções. Entretanto, tinha-se acesso para criar e produzir de maneira “espontânea” e “livre” nos festivais e nas mostras.

Esses festivais serviram de iniciação ao cinema por parte dos primeiros diretores, sendo assim, tornou-se uma base para a formação dos futuros cineastas, como no caso do alagoano Celso Brandão, que possui uma filmografia com mais de 40 filmes. Sua estreia no audiovisual ocorreu no Festival de Cinema de Penedo. Fazemos esse apurado dos festivais também com o intuito visualizar a produção de Celso Brandão e de como foi importante ter um evento ajudasse na exibição das produções dos realizadores de audiovisual.

Em Alagoas, o primeiro “superoitista” foi Carlos Bezerra Brandão⁹⁰, conhecido como Califa, que teve sua estreia com *A Busca*, em 1972. Apropriando-se de um olhar político, Bezerra Brandão rodou um filme onde o personagem principal (Vítor) passava por uma crise existencial e política, e era perseguido, raptado e torturado. A película tinha um tema polêmico e Bezerra Brandão “ainda pensou em inscrever no I Festival do Cinema de Penedo (1975), porém, preocupado com a ação repressiva da censura militar, ficou de fora”. (BARROS, 2010, p.32)

No cenário político alagoano, já se instauravam as eleições de forma indireta e o bipartidarismo, com a Arena como partido do governo e o MDB como uma “oposição” apaziguadora. O governo de Afrânio Lajes⁹¹ (1971-1975), político da Arena, seguiu o roteiro do governo dos militares, e teve como legado as questões de infraestruturas (como construção de rodovias) e o acesso para a implementação de indústrias como a Fives Lille, empresa de fabricação de chapas de metais que atua para grupos sucroalcooleiros, e a Salgema (fábrica de cloro-soda e de exploração do campo de salmoura). Esta última foi analisada por Machado e Lima (2016), eles visualizam que a instalação de uma indústria química em Alagoas foi resultante de um processo da intervenção do Estado que visava a implantação de indústrias pesadas (metalúrgicas e químicas). Essa área de atuação dependia do alto nível tecnológico, no entanto, o seu foco era extração de matéria-prima.

Para a área cultural, o governo Lages funda a Empresa Alagoana de Turismo S. A. – de economia mista – que tem como objetivo “fomentar e explorar o turismo e atividades correlatas no Estado”, como afirma o Diário Oficial do Estado do dia 23 de abril de 1971. Cria o Primeiro Festival de Verão da cidade de Marechal Deodoro, com exposições de artes plásticas, de poemas e com apresentações de artistas famosos; Solange Berard Lages era a organizadora do Departamento de Assuntos Culturais da Secretária de Educação do Estado de Alagoas – DAC, responsável pela promoção do evento.

No último ano do governo de Afrânio Lajes, em 09 de janeiro de 1975, é publicado no Diário Oficial do Estado de Alagoas o Decreto que institui o I Festival do Cinema em Penedo, organizado pelo DAC, com apoio do Ministério da Educação

⁹⁰ Teve participação somente no VIII Festival de Penedo, em 1982.

⁹¹ Eleito de forma indireta, no governo Médici, exerceu o mandato de 1971 a 1975.

e Cultura e o Instituto Nacional do Cinema na cidade de Penedo⁹², com o intuito de resgatar, através do turismo, o passado de efervescência artística e de intercâmbios culturais. Outro evento urbano-paisagístico no ramo da hotelaria que marcara o desenvolvimento de Penedo foi a construção do Hotel São Francisco (década de 1960), no qual também funcionava o Cine São Francisco (ARAÚJO; GRAÇA, 2013, p. 140).

Até o início dos anos de 1970, a cidade tinha um papel importante nas rotas de ligação de mercadorias (através de navios) entre as regiões do Norte e Sul do Brasil, fazendo escoamento das produções e servindo de abastecimento à região da Foz do Rio São Francisco. No entanto, o declínio da cidade, segundo Araújo e Graça (2013), ocorreu por meio das obras de infraestrutura, como construções de pontes rodoferroviárias e estradas, que levaram a cidade de Penedo a perder a sua importância para a economia, declinando como posto estratégico de intercâmbios de mercadorias e de pessoas. Ou seja, Penedo foi esquecida pelo “progresso”, e o festival seria uma forma de revigorar a cidade através do turismo. Afrânio Lages utilizou o potencial da arquitetura histórica e da proximidade do Rio São Francisco, para justificar a implementação do Festival.

3.3.1 I Festival de Cinema de Penedo

O I Festival do Cinema em Penedo foi realizado entre 9 e 12 de janeiro de 1975, encerrando-se em um domingo com a procissão do “Bom Jesus dos Navegantes, com acompanhamento de canoas e outros barcos” (ALAGOAS, 1975, p. 8). Foram exibidos filmes brasileiros em longa e curta metragem no Cine São Francisco. A mostra competitiva de Super-8 de filmes contemplava apenas a produção local e teve seis inscritos. Segundo Lisboa e Queiroz (2008):

A comissão compunha-se, em média, de oito a 12 membros, entre eles o presidente da mesa e um secretário que anotava as avaliações a respeito dos filmes. Para participar do Festival, o filme precisava ter sido realizado em Super 8, com máximo de 30 minutos, e cada participante poderia concorrer com até dois filmes, desde que eles viessem acompanhado do Certificado de Censura. Os filmes premiados em outros festivais de bitola 8mm também poderiam se inscrever, desde que fossem inéditos no circuito comercial.

⁹² Cidade situada a 184 Km, de Maceió, banhada pelo Rio São Francisco. Faz divisa com o Estado de Sergipe. Penedo foi uma opulenta e rica cidade do período colonial brasileiro, tem arquitetura do Século XVIII.

Esse Festival teve como característica a heterogeneidade em sua programação, com apresentações de folguedos, recitais, shows musicais, teatro infantil, lançamento de livros (de José Maria Tenório da Rocha), além da exibição das películas: *A Volta Pela Estrada da Violência* (1971), e de filmes financiados pela parceria do MEC e do INC. Houve várias discussões sobre o Cinema Novo brasileiro, debatido durante os quatro dias de festival, e ocorreram intercâmbios entre os cineastas locais e os cineastas de outros estados.

O objetivo do Festival era promover o cinema brasileiro, incentivar uma produção de filmes alagoanos e diversificar a cidade de Penedo, incrementando um turismo atrativo.

Abaixo, segue lista dos concorrentes da Mostra Competitiva em Super-8:

- *Crise*, de Joaquim Alves;
- *Encontro com Pierre Chalita*, de Júlio Simon;
- *Palmeira em foco*, de Edson Silva;
- *Festa de Bravos – Vaquejada*, de Denício Calixto;
- *A Maldição de Klemenn*, de Mário Jorge Feijó
- *Reflexos*, de Celso Brandão (BARROS, 2010).

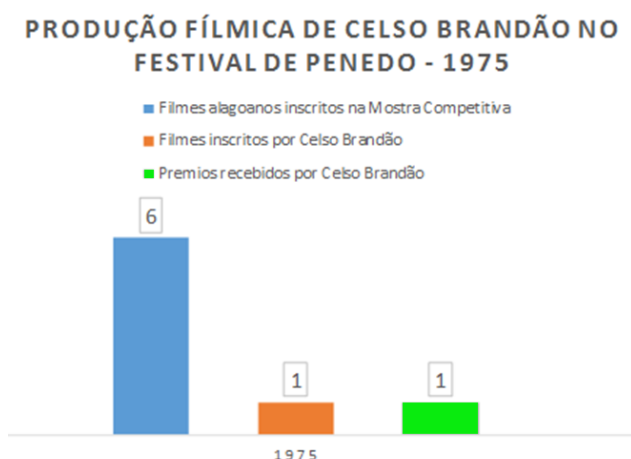
Foram apontados pelo júri como os melhores, sem ordem de classificação os filmes: *Crise*, *A Maldição de Klemenn* e *Reflexos*. Os trabalhos de Feijó e Alves eram ficções; Simon (o único com experiência, pois já havia filmado *Rosa Pereira da Silva*, em 1967), Silva e Calixto rodaram documentários. Diferentemente, Brandão construiu um documentário experimental.

Após o Festival, Joaquim Alves continuou a participar das mostras de Super-8. Ainda filmou *Mordaça*⁹³, em 1975, que foi inscrito na Jornada de Salvador, mas vetado pela censura, e *Severino, o homem que jantou o filho*, premiado no II Festival Nacional de Curitiba no mesmo ano. Já Mario Jorge Feijó era estudante de medicina e tinha gosto pelas ficções. Dirigia, atuava, fazia dublês, assim como produzia os cenários e os efeitos especiais. Participou de quase todos os Festivais de Penedo.

Contudo, nos interessa especialmente observar o desempenho de outro ganhador da Mostra Competitiva, Celso Brandão. Como proposta, iremos explanar sua trajetória de produção fílmica neste Festival.

⁹³ Segundo o catálogo do site Alagoar, esse filme foi exibido em várias mostras, inclusive no MAM, USP, UNIRIO, MISA, e circuito universitário Norte-Nordeste.

Gráfico 1– Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1975



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. Adaptado de BARROS, 2010

Reflexos (1975), como já dito, foi o primeiro filme de Celso Brandão (1951-), ele participou da Mostra Competitiva com um filme em Super-8 e saiu premiado como um dos três melhores filmes do festival. Esse foi o pontapé para uma carreira com mais de 40 filmes. Os seus trabalhos visam os detalhes, a beleza e dão atenção devida aos folguedos, artesões, pescadores, operários, ou seja, têm como foco a cultura popular.

3.3.2 II Festival de Cinema de Penedo

O II Festival do Cinema em Penedo (de 08 a 11 de janeiro de 1976) aconteceu durante o primeiro mandato de Divaldo Suruagy⁹⁴ (1975-1978), político da Arena – afilhado político do ex-governador Major Luiz Cavalcante. Obteve o cargo por indicação da assembleia Legislativa no governo Geisel (1974-1979) pelo voto indireto. Seu governo dá prioridade ao recapeamento de estradas, inauguração de fábricas de leite no interior do Estado, investimentos na indústria do açúcar. Não tinha nenhuma inclinação popular, era um governo pautado nos interesses da classe dominante.

No segundo ano do festival, a Ematur estava à frente da organização e teve como apoio a Prefeitura de Penedo, o DAC-SENEC, a Universidade Federal de Alagoas, o INC e a EMBRAFILME. Digamos que o festival estava glamoroso, com presenças de personalidades brasileiras do cinema, e além dos presidentes do

⁹⁴ O governo de Suruagy (1975-78) organizou a maioria dos festivais (1975-1982).

Instituto Nacional do Cinema e Embrafilme, houve a exibição de quatro filmes ainda inéditos no Brasil:

Presidente do INC, Alcino Teixeira de Melo, e da Embrafilme, Roberto Farias, destacam-se os atores Jece Valadão, Stephan Nercessian, Vera Fischer, Rossana Ghessa e Vera Gimenez. O governo do Estado hospedará ainda os críticos de cinema Luiz Alípio de Barros (Última Hora), Miguel Serpa Pereira (O Globo) e Fernando Spencer (Jornal do Comércio). Na lista de presenças confirmadas ontem, inclui-se ainda os nomes de Perry Salles e do diretor do Departamento de Longa Metragem do Instituto Nacional do Cinema, Sr. Carlos Amaral da Fonseca. Todos ficarão hospedados no Hotel São Francisco, cujos aposentos já estão reservados pela Empresa Alagoana de Turismo. (ALAGOAS, 1976, p. 6)

Percebemos que a II edição do Festival de Penedo segue a mesma proposta do festival anterior, unindo a Mostra Competitiva em Super-8 para cineastas alagoanos com a Mostra de Filmes em Super-8 de outros estados. Além da exibição de longas e curtas-metragens brasileiros, dessa vez houve também a participação de filmes estrangeiros, mas sem concorrer na mostra competitiva. Na edição de 1976, foi ofertado um minicurso de super-8 com ministrantes de São Paulo.

No entanto, no II Festival teve a participação de atores famosos, que deram maior visibilidade à cobertura da imprensa local e de grandes centros, como do eixo Rio-São Paulo. Consequentemente, isso aumentou da demanda de fotógrafos e de populares. No sentido quantitativo de produção, essa edição teve 13 escritos para a mostra competitiva.

Segue abaixo a lista dos concorrentes da Mostra Competitiva em Super-8 desse Festival:

- *A Volta e Fases da Produção do Açúcar*, ambos de Adelman Henrique da Silva;
- *Revolta de Viver*, Antonio de Souza;
- *Experiência (A Ilha das Máquinas)*, de Luciano Agreli Sarmiento;
- *Início de uma Neurose e Repetições*, de Mário Jorge Feijó;
- *Semeadura e Faramin Iemanjá*, ambos de Celso Brandão;
- *Destino*, de Carlos Hora Santos;
- *As Duas Faces e Vida e Obra de Frei Damião*, ambos de Denício Calixto;
- *Conteúdo e Testes*, ambos de Joaquim Silva Santos.

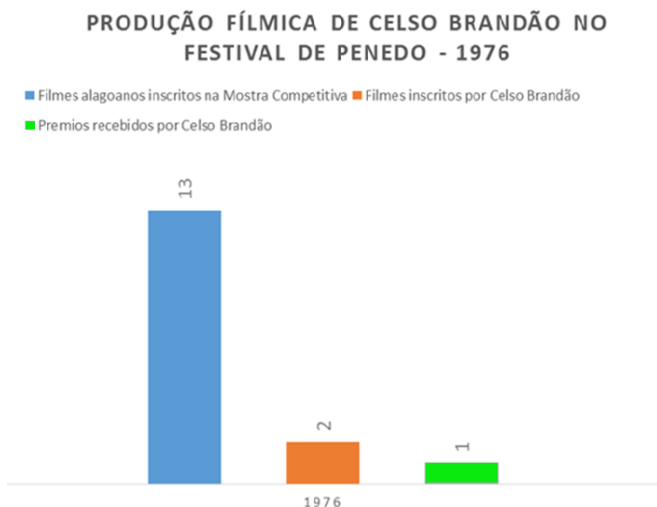
Foram premiados: *Repetições*, de Mário Jorge Feijó, que ficou em primeiro lugar na competição e *Faramim Iemanjá*, de Celso Brandão; Menção Honrosa para *Destino*, de Carlos Hora Santos. (BARROS, 2010).

O motivo de comemoração dos organizadores do evento de 1976 foi o aumento das produções alagoanas para a Mostra Competitiva, pois na primeira edição teve seis inscritos, enquanto na segunda edição, o quantitativo subiu para 13 filmes, segundo relata o Diário Oficial do Estado, de 27 de janeiro de 1976.

Foram 13 filmes abordando temáticas onde predominavam problemas existenciais e histórias muitas vezes ingênuas cujos autores tinham a preocupação de detalhar sem muita noção do tempo cinematográfico, o que reforçava ainda mais o amadorismo das realizações. Três filmes tentaram o documentário, *Fases da Produção do Açúcar* de Aldevan Henrique da Silva, *Vida e Obra de Frei Damião* de Denício Calixto, e *Faramim Iemanjá*, de Celso Brandão. Cinco trataram de temas existenciais: *A Volta*, de Aldevan Henrique da Silva, *início de uma Neurose*, de Mário Jorge Feijó, *Repetições*, também de Mário Jorge Feijó, *Conteúdo*, de Joaquim Silva Santos, e *Semeadura*, de Celso Brandão. (ALAGOAS, 1976, p. 2).

Para o jornal oficial alagoano, a filmografia produzida “centraliza o que há de mais típico no Estado em matéria de folclore, festas populares e religiosas” (ALAGOAS, 1976, p. 2) através dessas produções podemos visualizar um desejo de firmar a cultura alagoano e memorizar esses registros. O evento não se destinava apenas à exibição de películas, era um aglomerado de expressões culturais: exposições, cordel, repentes, pastoril, reisado, guerreiro, teatro, corais e bandas. A premiação da mostra competitiva de super-8 era de um total de 30 mil cruzeiros, destinada apenas aos cineastas alagoanos. Como estamos observando o caso específico da produção e desempenho de Celso Brandão no festival de 1976, observe o gráfico abaixo.

Gráfico 2 – Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1976



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. Adaptado de BARROS, 2010

Brandão competiu com dois filmes: *Semeadura* (1976) sua primeira ficção, e um documentário, intitulado *Faramim Iemanjá* (1976), ambos filmados em Super-8. Percebemos o momento de uma experimentação na *interface* do cinema: ficção versus realidade. A atuação de Beto Leão na ficção *Semeadura* foi reconhecida pelo prêmio de Menção Honrosa na segunda edição do festival. Celso Brandão também foi premiado com o documentário *Faramim Iemanjá*.

3.3.3 III Festival de Cinema de Penedo

O festival foi realizado entre 6 e 9 de janeiro de 1977. Entretanto, não encontramos o Diário Oficial do Estado de Alagoas, dos dias que antecedem o III Festival do Cinema em Penedo. Somente foram encontrados três Diários, dos respectivos dias 11, 13 e 19 de janeiro de 1977, que relatam notícias referentes ao evento. Assim sendo, usamos o Diário Oficial de 19 de janeiro de 1977 como fonte, porque nele contém uma avaliação dos festivais anteriores, sendo feita uma comparação com aquele momento e uma reflexão sobre a atuação do festival na cidade de Penedo. O festival penedense ganhou popularidade principalmente pela vinda dos atores Rosamaria Murtinho, Mario Mendonça Filho e Jofre Soares.

[...] O festival passou a integrar um grupo de manifestações culturais, realizadas paralelamente, como exposições de arte popular de artistas alagoanos, espetáculos de música e danças folclóricas e a festa religiosa mais importante da região, a procissão fluvial do Senhor Bom Jesus dos Navegantes, no rio São Francisco. (ALAGOAS, 1977, p. 16)

Uma mudança significativa foi o aumento da produção fílmica local, o que se refletiu na mostra competitiva, com um salto de seis filmes inscritos no festival de 1975 para 19 filmes em 1977. Observamos a fertilidade no cenário alagoano, pois alguns cineastas concorreram com mais de um filme. Nesse momento, os filmes participantes da mostra já traziam avanços técnicos: em cores, sonorizados, com duração chegando até os 30 minutos. “Essa visão foi importante por mostrar o interesse de seus cineastas, especialmente pelos assuntos da região, numa preocupação evidente da conservação dos seus valores.” (ALAGOAS, 1977, p. 16).

Percebemos que, segundo o Diário Oficial de Alagoas, esses filmes significavam uma forma de salvaguardar o artesanato, as práticas esportivas, as feiras e tudo que retratasse o Estado, com um olhar que iria além dos problemas relativos à grande pobreza vivida pela maioria da população alagoana.

Participaram, nesse ano, da Mostra Competitiva em Super-8:

- *Artesanato e Agonia*, ambos de Carlos Hora Santos;
- *Desprezo e Palmeira em Foco*, ambos de Edson Silva;
- *Reencontro a Vida e Somos Todos Culpados*, ambos de Joaquim Silva Santos;
- *Viagem ao Reino da Fantasia*, de José Paulo de B. Melo;
- *A Promessa*, de Paulinho do Codoz;
- *Epílogo*, de Mário Jorge Feijó;
- *Alegando; Feira do Passarinho e Passeio no Céu* – Torres e Andores três filmes de Celso Brandão;
- *Farinhada*, de Adelman Henrique da Silva;
- *A Ilha*, de José Márcio Passos;
- *O Contrabando*, de Kleyner Cardoso Gomes;
- *Cavanhada e Vaquejada*, ambos de Antônio Souza;
- *Enquanto a Natureza Morre e São Rafael, o Grande, Perdoai-nos, Nós Somos Todos Assassinos. Comandamos a Morte dos Poetas para Depois Cantá-los* (A Pier Paolo Pasolini), ambos de José Geraldo Marques.

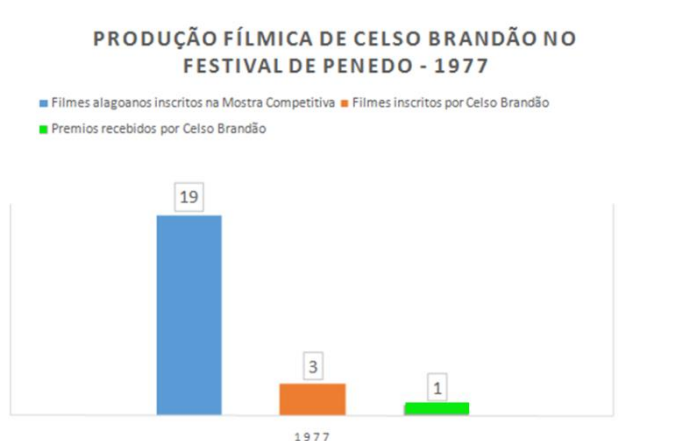
Os premiados: 1º Lugar: *Artesanato*, de Carlos Hora; 2º lugar: *Alegando*, de Celso Brandão; 3º lugar: *A Ilha*, de José Márcio Passos; 4º lugar: *Epílogo*, de Mário

Jorge Feijó; 5º lugar: *Enquanto a Natureza Morre*, de José Geraldo Marques (BARROS, 2010).

O penedense Carlos Hora, realizador do filme "Artesanato", foi o grande vitorioso do III Festival de Cinema de Penedo, recebendo, além do troféu "Canoa de Ouro", oferecido pelo Governo do Estado, um prêmio em dinheiro, no valor de seis mil cruzeiros. Os demais classificados foram os seguintes competidores: Celso Brandão, com o filme *Alegando*, prêmio de cinco mil cruzeiros; José Márcio e Benvau Fon, com o filme *A Ilha*, prêmio de quatro mil cruzeiros; Mário Jorge Feijó, com o filme *Epílogo*, prêmio de dois mil cruzeiros; e, finalmente, em 5º lugar, José Geraldo Wanderley Marques, com o filme *Enquanto a Natureza Morre*, prêmio de mil e 500 cruzeiros. A título de incentivo, foi concedido a cada um dos realizadores participantes da mostra competitiva de filmes de Super-8 um prêmio de mil e quinhentos cruzeiros.

Os prêmios em dinheiro, que totalizaram 35 mil cruzeiros, foram oferecidos pela Empresa Brasileira de Filmes, SENAC Nacional, Salgema Indústrias Químicas S/A e Universidade Federal de Alagoas (ALAGOAS, 1977, p. 12). Foram exibidos 19 filmes para a Mostra Competitiva de 1977, e podemos perceber que houve um aumento significativo na produção dos filmes alagoanos. Vamos visualizar o desempenho produtivo de Celso Brandão no Festival de 1977, no gráfico abaixo:

Gráfico 3 – Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1977



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. Adaptado de BARROS, 2010

Observamos assim um período de grande fertilidade na produção fílmica de Brandão e a coroação da sua identificação com estilo documentário: *Alegando* (1977), *Feira do Passarinho* (1977), *Passeio no Céu – Torres e Andores* (1977), os

três filmes rodados com Super-8. Como visto, Brandão saiu premiado com o *Alegando*.

3.3.4 IV Festival de Cinema de Penedo

O IV Festival de Cinema de Penedo foi realizado de 06 a 08 de janeiro de 1978, exibindo uma Mostra Competitiva de Super-8, que até então vinha em crescente produção. Todavia, houve uma diminuição de filmes alagoanos, sendo inscritos apenas 14 produções para concorrer às premiações. No entanto, o que chama mais atenção no Diário Oficial de 07 de janeiro de 1978, é que, se antes havia um detalhamento de todas as atividades do evento, em 1978, a ênfase foi dada aos atores, diretores e produtores presentes no festival. Essas pessoas vinculadas ao audiovisual se transformaram em atração, junto com os documentários e as ficções em Super-8.

Além da exibição de consagradas obras do cinema nacional, documentários e filmes-super-8, Festival conta com presença de nomes como Oswaldo Massaini, o alagoano Jofre Soares, Carlos Eduardo Dolabela, [o diretor] Nelson Pereira dos Santos, Rossana Gessa, Terezinha Sodré, Ney Latorraca, Sérgio Chapelin, Maria Luiz Condé e Bruna Lombardi. [...] Bruna Lombardi - Lançada pela Globo em Sem Lenço, Sem Documento, em pouco tempo tornou-se um nome conhecido e respeitado. É ainda poetisa festejada pela crítica. De personalidade, tem-se mostrado resistente às milionárias ofertas nas revistas masculinas. [...] Terezinha Sodré - Atriz de cinema e televisão. Seu último em novela foi em "Locomotiva" Rede Globo. (ALAGOAS, 1978, p.1)

A partir de 1978, em sua quarta edição, o Festival do Cinema Brasileiro de Penedo passou a ser realizado em três dias, prosseguindo desta forma até 1980 (ARAÚJO; GRAÇA, 2013, p. 153). A programação teve início com a exibição do longa-metragem *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte, com produção de Oswaldo Massaini, Palma de Ouro do Festival de Cannes, que foi exibido para o público presente. Em seguida, no Cine São Francisco, foram exibidos os filmes de curta metragem *Conversa com Cascudo* e *Carro de Boi*. Encerrando a programação, aconteceu a exibição de outro longa-metragem: *Crueldade Mortal*, de Luiz Paulino dos Santos e produção de Pedro Carlos Rovai. (ALAGOAS, 1978, p.1).

Concorrentes da Mostra Competitiva em Super-8:

- *Medicina Popular e Cerâmica Utilitária Cariri*, ambos de Celso Brandão
- *Alívio e Meu Nome é Miss Paripueira*, ambos de José Márcio Passos
- *O Jornal e Penedo, Velhos Tempos*, ambos de Antonio Souza

- *Briga de Galo*, de Carlos Hora Santos
- *Guerreiro e Orgasmo*, ambos de Adelvan Henrique da Silva
- *Fantástico Sonhador*, de Inácio Manoel de Nóbrega
- *Premex, O Cérebro eletrônico*, de Kleyner Cardoso Gomes
- *A Sombra da Morte*, de Flávio Aloíso de Barros Oliveira
- *O Divórcio*, de Marcelino Batista
- *Natureza Terapia*, de Mário Jorge Feijó

Premiações

1º lugar: *Cerâmica Utilitária Cariri*, de Celso Brandão

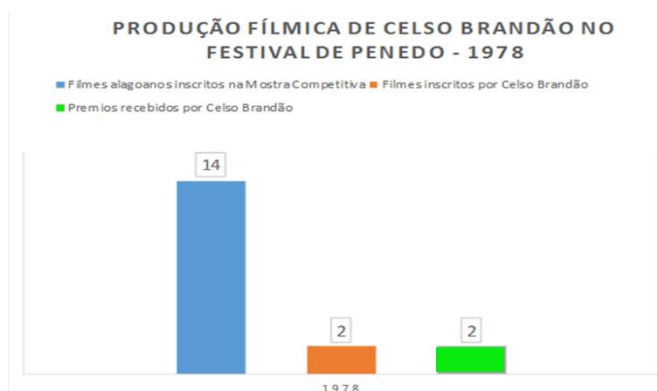
2º Lugar: *Meu Nome é Miss Paripueira*, de José Márcio Passos;

3º Lugar: *Medicina Popular*, de Celso Brandão

Foram distinguidas Menções Honrosas à professora e antropóloga Vera Lúcia Calheiros, pelo texto de *Cerâmica Utilitária do Cariri*; e a Inácio Manoel Nóbrega, pela animação de seu filme, *Fantástico Sonhador* (BARROS, 2010).

Vamos observar o desempenho de Celso Brandão através do gráfico abaixo:

Gráfico 4 – Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1978



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. Adaptado de BARROS, 2010

Apesar da diminuição da produção local, Celso Brandão continua participando da Mostra com dois filmes documentários: *Medicina Popular* (1978) e *Cerâmica Utilitária do Cariri* (1978), ambos em Super-8. Ele foi premiado nos dois filmes.

3.3.5 V Festival de Cinema de Penedo

No quinto ano consecutivo do Festival, quem estava à frente do governo alagoano era Geraldo Medeiros Melo (1978-1979), político da Arena, eleito mais uma vez pelo voto indireto, estava no governo de Alagoas para terminar o mandato de Divaldo Suruagy, que tinha se candidatado para o cargo de deputado federal. Melo teve que seguir o *script* do governo Suruagy, e continuou apoiando o Festival de Cinema de Penedo, que aconteceu de 12 a 14 de janeiro de 1979. Como representante do estado alagoano, participou do evento:

Ainda na noite de sábado, o governador, em nome do povo alagoano, apresentou as boas-vindas aos convidados especiais da Ematur que participaram do Festival momentos antes da exibição no Cine São Francisco, do longa metragem Coronel Delmiro Gouveia. O governador cumprimentou pessoalmente alguns atores do filme, entre os quais Rubens de Falco pelo grande desempenho na produção que enfoca um dos principais capítulos da história econômica da região, que teve no pioneiro Delmiro Gouveia um dos seus maiores nomes. (ALAGOAS, 1979, p.1)

Não conseguimos a programação do evento, no entanto, percebemos, através de algumas informações do Diário Oficial, que o festival ainda permanecia no Cine São Francisco. A programação ainda é heterogênea, pois havia exposição de arte, apresentação de folguedos e o encerramento do evento, que continuou sendo marcado pela festa religiosa de Bom Jesus dos Navegantes: “[...] a procissão lacustre de Bom Jesus dos Navegantes, que marcou o encerramento das festividades em Penedo” (ALAGOAS, 1979, p.1). Em questão de produção, foram 15 escritos para a competição de Super-8.

Concorrentes da Mostra Competitiva de Super-8:

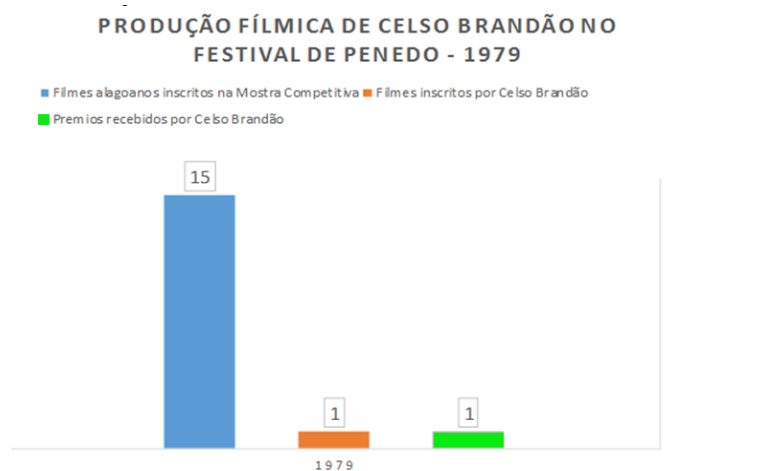
- *São Gonçalo D'Água Branca*, de José Maria Tenório Rocha;
- *Divina Comédia Humana*, de Mário Jorge Feijó;
- *Rendeiras do Nordeste e Expressão do Saber*, ambos de Antônio Souza;
- *Tibornia*, de José Jaime Braga Filho;
- *As Andorinhas*, de Marcelino Batista da Silva;
- *Taipa, Casamento de uma Maria e Sobre Viventes do Lixo*, os três filmes de José Márcio Passos;
- *Menor Carente*, de Otávalo Casado de Viveiros;
- *Tarzan Depois da Gripe e Transportes: Ontem, Hoje e Amanhã*, ambos de Kleyner Cardoso Gomes;
- *Mandioca da Terra à Mesa*, de Celso Brandão;

- *Misticismo*, de Cicero Amorim;
- *Lourenço Peixoto*, de Benedito Ramos Amorim

1º Lugar: *Taipa*, de José Márcio Passos; 2º *Sobre Viventes do Lixo*, de José Márcio Passos, 3º Lugar: *Menor Carente*, de Otávulo Casado de Viveiros; 4º: *Mandioca da Terra à Mesa*, de Celso Brandão. Houve Menção Honrosa para o filme *São Gonçalo D'Água Branca*, de José Maria Tenório Rocha, e para a atriz Edja Vieira, por sua atuação no filme *Casamento de um Maria* (BARROS, 2010).

O ano de 1979 apresentou uma variedade de gêneros cinematográficos: documentários que retratavam a cultura alagoana e pessoas comuns, filmes com humor (*Tarzan Depois da Gripe*), ficções e filmes críticos, tendo o social como tema. Brandão continua se destacando no Festival, vejamos abaixo:

Gráfico 5 – Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1979



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. Adaptado de BARROS, 2010

A produção local teve um significativo aumento de inscritos e Celso Brandão continuou produzindo em Super-8 com um filme documentário chamado *Mandioca da Terra à Mesa* (1979) que foi premiado no Festival de Penedo.

3.3.6 VI Festival de Cinema de Penedo

Nesse período, o governo alagoano está sob nova direção. Com o fim do mandato de Geraldo Melo, Guilherme Gracindo Soares Palmeira (1979-1982) político ligado a Arena, assume o novo posto. Palmeira não muda a estrutura de governo dos seus antecessores, continua focado na pavimentação de rodovias, na construção de um terminal rodoviário, na expansão da energia elétrica para cidades

e povoados. A dependência de verbas do governo federal permanece direcionada para os “avanços” das infraestruturas, mas no que tange à questão social, o Estado tem grande dificuldade para diminuir os índices de analfabetismo, fazer o saneamento básico nos bairros periféricos e para tentar diminuir a desigualdade de renda.

Durante o governo de Guilherme Palmeira, foi realizada a VI edição do Festival de Penedo, de 11 a 13 de janeiro de 1980, dessa vez a competição teve uma abrangência nacional, em que todos os produtores de Super-8 poderiam competir – anteriormente era permitida apenas a participação de cineastas alagoanos. “Nesta edição, o festival conta com cerca de 40 filmes inscritos [...]” Araújo e Graça (2013) fazem referência à matéria do Jornal de Alagoas de 10/01/1980 para trazer essas informações.

Segundo Araújo e Graça (2013), alguns participantes da mostra competitiva de Super-8 protestaram contra a estrutura do evento, polemizando se já haveria chegado o momento de transferir o festival para uma cidade que comportasse um evento como aquele, pois, para muitos, caberia à cidade de Maceió tal oportunidade.

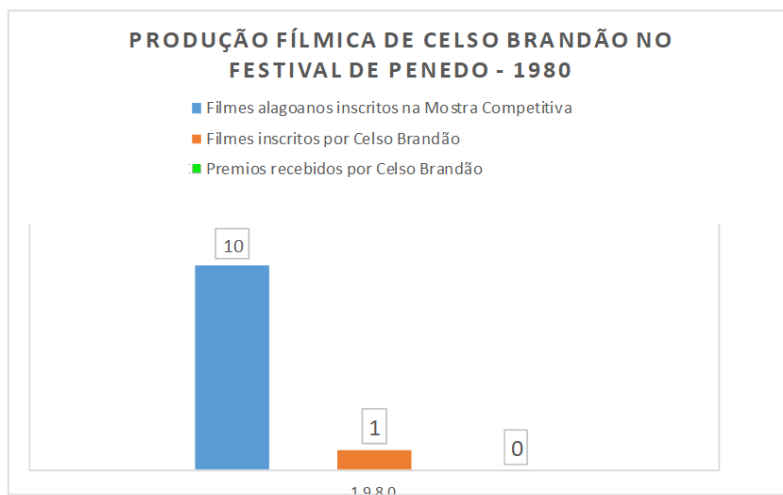
Neste Festival, a Mostra teve carácter nacional. Dela participaram os seguintes filmes alagoanos:

- *Jornada; Os Bandos; E Eles Ainda Brincam; Folguedos e Danças de Alagoas*, quatro filmes de José Maria Tenório da Rocha;
- *Hora de Visita*, de Mário Jorge Feijó;
- *A Sede e a Fonte*, de Celso Brandão;
- *Graças a Deus e Maceió, Cidade Sorriso*, ambos de Antônio Souza;
- *Por Viver*, de Otávalo Casado de Viveiros;
- *Patrão*, de José Márcio Passos;

Os premiados foram: Melhor Filme Alagoano: *Por Viver*, de Otávalo Casado de Viveiros; Melhor Fotografia: Benvau Fon, pelo filme alagoano *Patrão*, de José Márcio Passos. Foram concedidos três prêmios de pesquisa, aos filmes: *Taieiras na Festa de Reis* (Sergipe), de Djaldino Mota; *A Festa de Preto Velho* (Maranhão), de Euclides Barbosa Moreira; e *Folguedos e Danças de Alagoas*, do alagoano José Maria Tenório da Rocha. O melhor filme do Festival foi *Danielle, Carnaval e Cinza*, de José Augusto Iwersen, representando o Paraná. (BARROS, 2010)

O gráfico abaixo traz a participação de Celso Brandão no ano de 1980 no Festival de Penedo.

Gráfico 6 – Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1980



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. -Adaptado de BARROS, 2010

Em 1980 o Festival de Penedo teve abrangência nacional, no entanto, houve uma diminuição das produções em Super-8 alagoanas. Celso Brandão continua produzindo em 8mm, no formato documental, com *A Sede e a Fonte* (1980). Contudo, o filme não recebeu nenhuma premiação.

3.3.7 VII Festival de Cinema de Penedo

Na VII edição do Festival de Cinema Brasileiro de Penedo (de 08 a 11 de janeiro de 1981), houve uma mudança na competição: todas as três bitolas (Super-8mm, 16mm e 35mm) podiam competir, e o evento permaneceu com um formato que abarcava filmes de todos os Estados brasileiros. Segundo Araújo e Graça (2013), essa expansão trouxe 70 inscrições, provenientes de 10 estados diferentes. Entretanto, o *Jornal de Alagoas* (09/01/1981) critica a manutenção dessa iniciativa, afirmando que ela fez com que os filmes alagoanos perdessem espaço para produções mais “profissionais” de outros Estados. Apesar dos ânimos exaltados por parte da imprensa, alguns filmes alagoanos foram premiados.

Filmes alagoanos exibidos em 1981:

- *A vida começa ao entardecer* (Super-8), de Mário Jorge Feijó;
- *Linda Mascarenhas* (Super-8), de José Márcio Passos;
- *Shup* (Super-8), de Gustavo Quintela;

- *Barril de Lixo* (Super-8), de Otávio Casado de Viveiros;
- *Ponto das Ervas* (35mm), de Celso Brandão;

Quanto às premiações, *Barril de Lixo*, de Otávio Casado de Viveiros, recebeu o troféu Guilherme Rogato como Melhor Filme Alagoano. O filme de Gustavo Quintela, *Shup*, recebeu Menção Honrosa. O júri concedeu o prêmio de 2º lugar ao filme de Celso Brandão, *Ponto das Ervas*, dentro do cômputo geral dos filmes em 35mm.

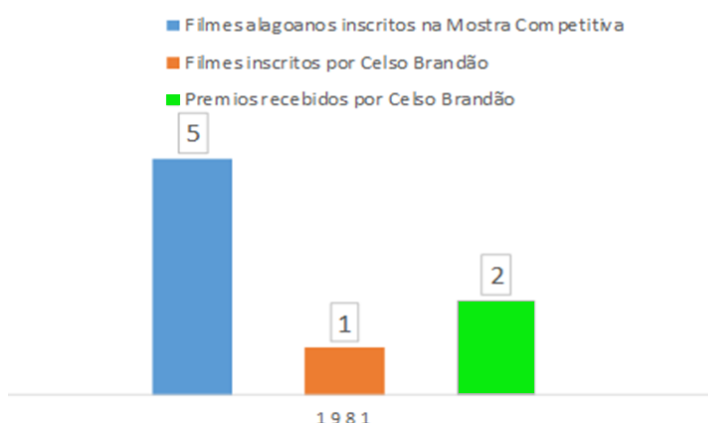
Os outros premiados foram: 1º lugar em Super-8, *Claustro*, de Ciro Ferraz Filho e Tito Paes de Barros (São Paulo); 1º lugar em 16mm: *Póstumas*, de Ronaldo Duque (Paraná); 1º Lugar em 35mm, *Produção em Massa*, de Eduardo Clark (Rio de Janeiro). (BARROS, 2010)

Apesar do sucesso do festival, havia problemas referentes à infraestrutura, tendo como ponto mais crítico a estrutura hoteleira da cidade; e, conseqüentemente, isso fez com que diversas empresas no ramo do turismo declinassem o fluxo e o transporte de turistas para a cidade de Penedo.

Vamos visualizar o desempenho de Celso Brandão na VII edição do Festival, em 1981.

Gráfico 7 – Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1981

PRODUÇÃO FÍLMICA DE CELSO BRANDÃO NO FESTIVAL DE PENEDO - 1981



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. -Adaptado de BARROS, 2010

Como já dito, a Mostra competitiva assume um caráter nacional, e a diversidade das bitolas não mais se restringiu à Super-8, naquele momento da competição houve uma expansão para as bitolas de 16mm e 35mm. Contudo, as inscrições de filmes alagoanos tiveram baixas. Celso Brandão, porém, conseguiu

exibir seu primeiro filme em 35mm. Recebeu dois prêmios na Mostra, na categoria de filmes alagoanos e nacionais.

3.3.8 VIII Festival de Cinema de Penedo

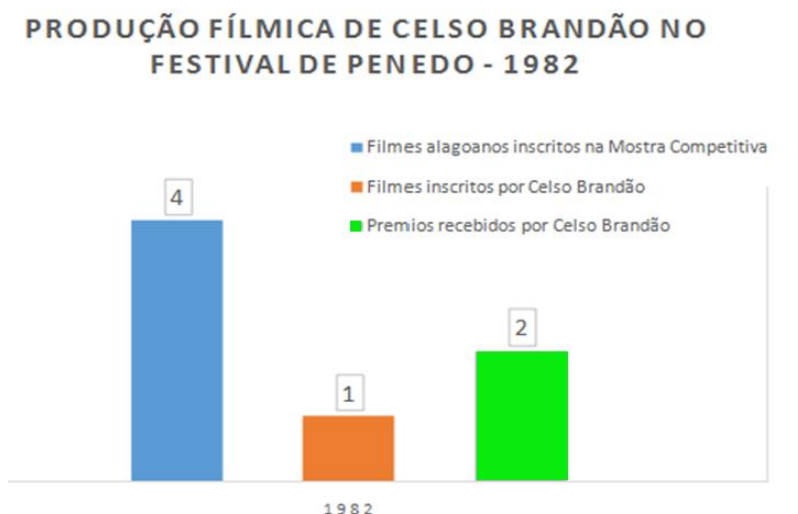
Mesmo com problemas de infraestrutura na cidade de Penedo, a mostra competitiva continuava com a mesma perspectiva do ano anterior. Essa edição ocorreu de 14 a 17 de janeiro, e houve competições para as bitolas Super-8, 16mm e 35mm em dimensão nacional. Como afirmam Araújo e Graça (2013), o festival aconteceu, mas, com manifestações públicas dos participantes por melhores condições através de um documento chamado “Carta de Penedo”, que não conseguimos localizar. Vejamos a lista dos filmes realizados por cineastas de Alagoas:

- *Povo de Fé* (16mm), de Antônio Souza;
- *Zé Gente* (Super-8), Otávalo Casado de Viveiros;
- *Paisagem Brasileira* (Super-8), de Carlos Bezerra Brandão;
- *Enigmas Populares* (Super-8), de Celso Brandão.

Quanto às premiações, tivemos: *Enigmas Populares*, de Celso Brandão, prêmio de Melhor Filme Alagoano (Troféu Guilherme Rogato). Na categoria 16mm, *Povo de Fé*, do alagoano Antonio Souza, obteve 2º lugar. O prêmio de 1º lugar para o Super-8 foi para *Feições*, de Euclides Barbosa Moreira e Luís Carlos dos Santos (Maranhão); *Enigmas Populares* ficou em 2º lugar. O filme *Anibal, Um Carroceiro e Seus Marujos*, 16mm, de Paulo Henrique Souto (Rio de Janeiro), foi o 1º colocado. Em 35mm, o filme *Superfície Domada, Partida, Dobrada* de Newton Silva (Rio de Janeiro), foi o primeiro colocado. Também houve o Troféu Théo Brandão, outorgado pela Universidade Federal de Alagoas, na categoria Folclore, ao filme *João Redondo*, 35mm, de Emanuel Cavalcante (Rio de Janeiro). (BARROS, 2010)

A VIII edição do Festival de Penedo marca o fim do evento e podemos visualizar o desempenho produtivo de Celso Brandão no ano de 1982 no gráfico abaixo:

Gráfico 8 – Produção Fílmica de Celso Brandão no Festival de Penedo de 1982



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. Adaptado de BARROS, 2010

Em 1982 houve a manutenção da mostra em âmbito nacional, entretanto, os filmes alagoanos inscritos diminuíram drasticamente, com a presença de apenas quatro películas. Brandão participou com *Enigmas Populares* (1982), em Super-8, e mais uma vez foi ganhador, tanto na categoria nacional quanto na local.

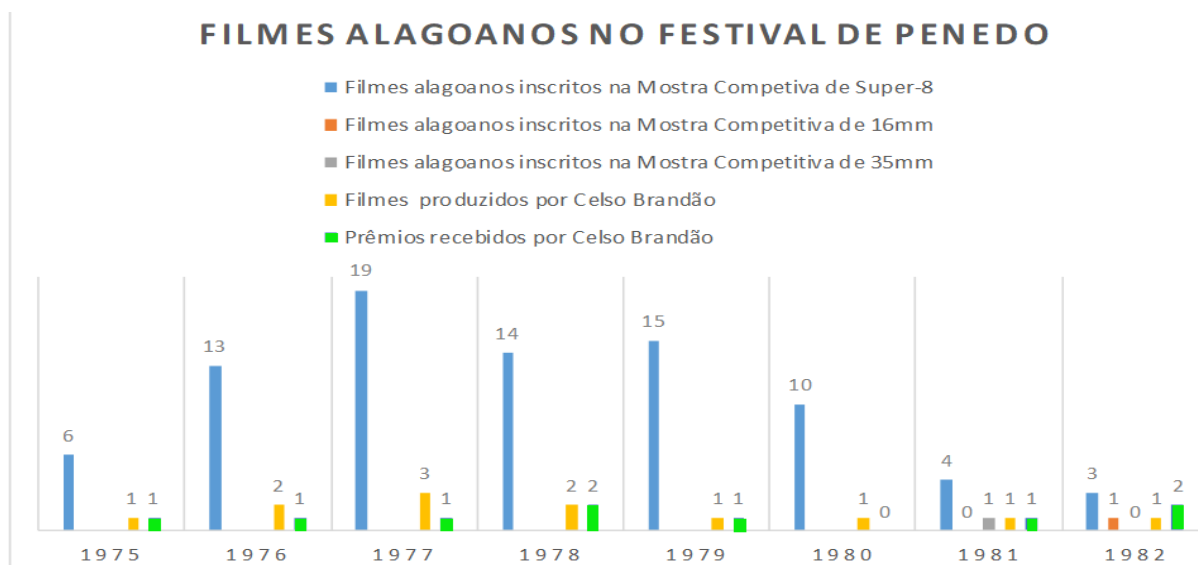
Em dezembro de 1982, foi realizada uma reunião com a Comissão Executiva do Festival de Cinema Brasileiro de Penedo, e foi decidido a não realização do próximo evento, com a justificativa de que o Festival era um sucesso e teria tendência de engrandecer a cada ano, mas Penedo não havia evoluído na mesma proporção que o evento, permanecendo estagnada, impossibilitando o acolhimento do evento e seus participantes.

FESTIVAIS Penedo - Face às precárias condições do Cinema São Francisco e a falta de estrutura da Cidade, o Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, deu lugar ao Festival de Tradições Populares de Penedo, que terá lugar nos dias 13, 14 e 15 de janeiro corrente. Cumprindo determinação do Senhor Governador do Estado, esta Empresa participará com Cruzeiros 3.500.000,00 (Três milhões e quinhentos mil cruzeiros) do seu orçamento para o referido Festival. (ALAGOAS, 1984)

O que podemos verificar é que o lema de todos os governadores alagoanos na Ditadura Militar era trabalhar em prol de estruturas, de obras de pavimentação, rodoviárias e pontes. Todavia, esse progresso não chegou a Penedo, pois não houve crescimento da hotelaria e nem construções das estruturas básicas para cidade, porque esse progresso não era destinado para quem de fato necessitava. Outro ponto a ser ressaltado foi a valorização comercial da película de 8mm, que se tornou inviável a produção de filmes em super-8. Esses fatores levaram ao fim do

Ciclo de Super-8 em Alagoas. Contudo, iremos averiguar em plano geral toda a produção fílmica de Celso Brandão durante as oito edições do Festival penedense.

Gráfico 9 – Quantitativo das produções alagoanas durante o Festival de Penedo (1975-1982)



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. Adaptado de BARROS, 2010

Ao longo desses oito anos de Festival de Penedo (1975-1982), foram inscritos 86 filmes alagoanos, dos quais 84 filmes eram em Super-8, um filme em 16mm e um filme em 35mm. Brandão manteve uma produção total de 12 películas inscritas na Mostra Competitiva, das quais 11 eram em Super-8 e um em 35mm, sendo premiado nove vezes ao longo desses anos.

O festival foi de grande importância para o Ciclo de Super-8 em Alagoas, pois proporcionou um local para exibição, apoio financeiro para os premiados, lugar para intercâmbios de trocas de ideias e técnicas. Foi um celeiro para os jovens cineastas alagoanos, como: José Márcio Passos, ator e cineasta, que produziu em Penedo a partir da terceira edição, em 1977, e foi primeiro a fazer adaptações fílmicas em produções alagoanas, adaptando a coletânea de poemas de Carlos Moliterno, em *A Ilha*. Continuou produzindo documentários e ficções, conseguindo ganhar alguns prêmios em diversos festivais. Já Otávalo Casado de Viveiros se identificou com filmagens de documentários denunciativos sobre as condições dos menores de rua, a miséria, doentes de hospitais psiquiátricos, a poluição sobre as lagoas e as dificuldades dos pescadores.

Infelizmente, todos esses filmes foram perdidos ao longo desses anos, só sobrando lembranças e depoimentos, como afirma Ana Flávia Ferraz (2013). Com

essa visibilidade, a partir do Festival de Penedo, tivemos a oportunidade de conhecer os filmes de Celso Brandão. Primeiramente, fomos procurar nos sites de buscas, e, posteriormente, descobrimos uma página na internet com alguns dos seus filmes. Percebemos que sua obra filmica tem muito a contar sobre a história, sobre as pessoas, os lugares e a cultura alagoana.

Com o fim do Festival de Penedo em 1982, Alagoas perdeu um grande espaço de trocas de ideias, de intercâmbios entre os realizadores e de um local de exibição para o público.

No contexto político, Divaldo Suruagy⁹⁵ voltou para o cargo de governador sucedendo Guilherme Palmeira, em 1983, dessa vez eleito pelo voto direto. Suruagy era o candidato mais apropriado para assumir o governo do Estado, porque era visto como um “aliado disciplinado e importante para os planos da ditadura” (CAVALCANTE, 2009 apud CARVALHO, 2015, p. 304). Divaldo Suruagy tinha um passado político como governador eleito indiretamente em 1975-1978, foi filiado a ARENA e por seguinte ao PDS, ou seja, tinha as características assertivas para fazer um governo de transição da Ditadura para eventual reabertura democrática, assim como, posteriormente foi a candidatura da chapa Tancredo-Sarney para a presidência da República.

Segundo Carvalho (1993) o panorama da situação de Alagoas era perceptível pelos problemas enfrentados pela maioria da população no começo dos anos 1980: o alto índice de desempregos e de analfabetismo; e a precária distribuição de água potável e de saneamento básico. Durante o regime militar, houve um investimento do governo federal na infraestrutura, na indústria química e no setor de serviços, porém, essas melhorias não alcançaram a maioria dos alagoanos.

Fernando Collor de Melo (1987-1989) assumiu o governo de Alagoas com intuito de enxugar os gastos com servidores públicos que recebiam altos salários, chamando-os de “marajás”. Collor criou uma imagem atrativa de um político jovem e moderno, que se preocupava com a reforma agrária, com o meio ambiente, um combatente da corrupção e impunidade, e que almejava a mudança na saúde e na educação.

Incompatibilizado com os usineiros, que haviam apoiado majoritariamente seu adversário na eleição, Collor anunciou que cobraria deles uma dívida de 140 milhões de dólares com o Banco do Estado de Alagoas (Produban). [...]

⁹⁵ Com fim do bipartidarismo, Suruagy se filiou ao Partido Democrático Social (PDS), que outrora era a base da ARENA. E por fim se alinhou ao Partido da Frente Liberal em 1985.

Anúncios como o da cobrança da dívida dos usineiros eram feitos sempre na forma de medidas de impacto, divulgadas por cadeias de rádio e televisão. (CPDOC, Verbetes-biográfico Fernando Collor, 2017)

No entanto, “o governo Collor foi passageiro e marcado pelas ações de efeito mais midiático que real” (CARVALHO, 2015, p. 305). Collor teve uma administração controversa, pois fez um acordo em que o Estado tinha que pagar pelos impostos efetuados pelos usineiros de safras anteriores, defendeu a fixação de indústrias no complexo lagunar e extinguiu algumas secretarias (Cultura, Transporte e Irrigação) e praticou demissões em massas (CARVALHO, 1993). No meio do seu mandato, Collor foi concorrer às eleições presidenciais, que de fato venceria em 1989.

A partir dessa reflexão, compreendemos como foi necessário percorrer os principais marcos da história nacional e local, levando em consideração o momento político e sociocultural em que o cineasta alagoano Celso Brandão estava inserido, o período político, as condições socioeconômicas em que é realizada a sua filmografia, que perpassa o Festival de Penedo no período ditatorial ao processo de redemocratização, ou seja, de 1975 a 1989.

Na próxima seção, iremos fazer uma imersão nas fontes fílmicas produzidas por Brandão: *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982) e *Memória da Vida do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989), para nos questionar como esses filmes tratam o Complexo Lagunar Mundaú-Manguaba.

4 **CLOSE UP: O CINEMA DE CELSO BRANDÃO NO CONTEXTO DO COMPLEXO LAGUNAR MUNDAÚ- MANGUABA**

Nesta seção, iremos mostrar como as fontes fílmicas podem nos dar pistas sobre as continuidades e permanências socioambientais do Complexo Estuarino Mundaú Manguaba. Para isso, nos apropriamos das discussões realizadas pelos autores Octávio Brandão, Jorge de Lima, Dirceu Lindoso e Lêdo Ivo como meio de inserção nesse ambiente. Alinhando o Método Indiciário e o processo descritivo dos planos e enquadramentos cinematográficos, temos suportes para melhor analisar parte da filmografia de Celso Brandão.

4.1 **Zoom in: Celso Brandão trilhas e planos**

Celso Quintela Brandão (1951-) é fotógrafo, cineasta e professor. Formou-se em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco, em 1977, e tem especialização em fotografia pela Universidade Cândido Mendes (2004). Seu primeiro contato com audiovisual foi aos 13 anos, quando ganhou uma máquina fotográfica do seu pai. Posteriormente, já na faculdade, foi incentivado por uma amiga a participar do I Festival de Cinema de Penedo (1975).

Brandão iniciou-se no cinema em um período fértil em Alagoas. Inscreveu, ao longo do Festival de Penedo, 12 filmes para a mostra competitiva, e, mesmo com o fim deste, em 1982, deu continuidade à sua carreira de fotógrafo e cineasta. No entanto, esta pesquisa tem como foco a sua produção cinematográfica datada naquele período.

No campo da fotografia, Celso Brandão tem publicações como: *Memento* (2013), *Caixa-Preta* (2016) e o catálogo de sua exposição *TARAMPS* (2017). Brandão entrou para a Coleção Pirelli/MASP de Fotografia em 1997, e participou também de exposições coletivas, tais como: *Argueiro, um cisco no olho*, da Galeria Fotóptica em São Paulo (1993); e *Canudos*, no Instituto Moreira e Salles, no Rio de Janeiro em 2002; assim como expôs individualmente: *Memento*, na Casa da Aposentadoria, em Penedo (2013) e no IPHAN⁹⁶ em Maceió (2014); *Canto Oculto*, na Pinacoteca Universitária da UFAL, em Maceió (2015); *Boîte noire*, na Maison

⁹⁶ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. É uma autarquia federal, vinculada ao Ministério da Cultura, e responde pela preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro.

Européenne de la Photographie, em Paris, França, 2016; e *TARAMPS*, na Galeria de Artes Sesc⁹⁷, em Maceió (2016-2017). Seu trabalho foi exposto também em galerias internacionais na Alemanha, Inglaterra, Itália e França.

Figura 1 – O olhar fotográfico de Celso Brandão



Fonte: Elaborada pela autora, 2017. Adaptado de BRANDÃO, Celso. (2013); BRANDÃO, Celso (2016); BRANDÃO, Celso (2017)⁹⁸.

Podemos identificar em sua obra fotográfica, exemplificada acima, a presença das cores preto e branco como características primordiais, assim como o registro das classes subalternas. Celso Brandão tem Alagoas como seu foco, sua diversidade geográfica, étnica e cultural. Contudo, Brandão não se restringe a Alagoas, na medida em que a sua fotografia exhibe as diversidades de outros Estados e países, pois “entre a luz e a sombra, repousam as lentes de Celso Brandão, um dos mais célebres nomes da fotografia alagoana. Ao alternar visão

⁹⁷ O Serviço Social do Comércio de Alagoas foi realizador da exposição que ficou aberta ao público de 15 de dezembro (2016) a 15 de fevereiro (2017). O catálogo foi lançado somente em 27 de janeiro de 2017. Ver em <<http://www.correiodosmunicipios-al.com.br/2017/01/lancamento-do-catalogo-taramps-no-sesc/>>

⁹⁸ Tendo a perspectiva da esquerda para a direita, na primeira linha se encontram duas fotografias do livro *Memento* (2013, p.18; p.24). Na segunda linha, constam as fotografias do livro *Caixa-Preta* (2016, p.95 e p.71). E na terceira e última linha, fotografias que estão inseridas em *TARAMPS* (2017, p. 36 e p.31).

periférica com foco milimétrico, captou cenas que percorreram o Brasil e a Europa em exposições [...]” (CELSO..., 2017, p.14).

Ao visualizar as fotografias, encontramos alguns temas recorrentes ao cotidiano: o lazer proporcionado pelos banhos públicos, as condições de trabalho, um folião de um bloco carnavalesco, pessoas se divertindo em um festival e grafismos urbanos em paredes de cidades cosmopolitas. Há presença de paredes descascadas, pessoas descamisadas e descalças, divertimento atrelado à música e à água, demonstrando assim, um olhar sensível, observador e documental da cultura popular. Nesta pesquisa, usamos o termo cultura popular, ressaltando a visão das historiadoras Martha Abreu e Rachel Soihet, pois elas identificam as camadas subalternas da sociedade:

O objetivo é colocar no centro da investigação as pessoas de baixa renda, geralmente identificadas e discriminadas socialmente pela cor de pele, pelo local de moradia, pelo modo de ser e vestir e pela pretensa criminalidade. No sentido político, seriam os desprovidos de poder. (ABREU; SOIHET, 2003, p.13).

Segundo o crítico de cinema Elinaldo Barros, Celso Brandão tem a maior filmografia do cinema alagoano, com mais de 40 filmes produzidos, em sua maioria documentários; todavia, Brandão possui uma ficção em seu currículo, *Semeadura*, de 1976, “[...] que conta uma história do encontro entre dois personagens da vida – um intelectual e um mendigo –, uma metáfora sobre as relações sociais a partir de um conto do escritor e professor Severino Albuquerque.” (ÁVILA, 2012, p. 72). Celso Brandão sentia certa dificuldade em ter bons roteiros de ficção, de encontrar atores bem preparados e conseguir uma produção bem organizada para continuar a filmar ficções. Ainda de acordo com Ávila (2012, p.71):

Brandão se inspirou em um seminário oferecido pela Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, que tinha como presença Gilberto Freyre (1900-1987), nesse evento ele teve a oportunidade de conhecer o documentário brasileiro, principalmente produções nordestinas.

Contudo, Celso Brandão admite a grande influência do médico e folclorista alagoano Théo Brandão.

Inclusive foi ele quem me deu um repertório... de temas. Eu tava em crise sem saber o que filmar, fui à casa dele, e sai assim... com uma série de temas. Ele era uma pessoa muito entusiasta. Inclusive, medicina popular, culinária é... folguedos evidentemente que ele muito gostava... (informação verbal)

Aos 24 anos, ele ganha o I Festival de Cinema Brasileiro de Penedo, com o filme *Reflexos* (1975), um filme experimental que exhibe reflexos da Lagoa Manguaba

em um clima bucólico e de vida simples dos pescadores. As imagens têm como acompanhamento da música *Reflexos na Água*, do compositor francês Claude Debussy. No entanto, Brandão dá continuidade à sua obra, segundo Elinaldo Barros, “tomando como ponto de partida o cinema documental para registrar as mais diversas e espontâneas manifestações da cultura popular brasileira” (BARROS, 2010, p. 47).

Quando Celso Brandão se fixou no registro da cultura popular, conseqüentemente ele dialogou espontânea ou intencionalmente com as abordagens vigentes do cinema brasileiro. Segundo Ramos (2008), o documentário brasileiro tem como tradição a representação do povo, e como principal expoente o cineasta Humberto Mauro⁹⁹ (1897-1983), que tinha uma visão idílica e lírica do povo. Temos como referência as suas produções ligadas ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) das décadas de 1930, 1940 e 1950. Já nos anos de 1960, a cultura, o banditismo e as condições sociais do povo continuaram sendo objeto principal dos jovens cineastas, contudo, explorando uma visão crítica da cultura popular, como, por exemplo, nos filmes *Viramundo* (de Geraldo Sarno, em 1965), *Memória do Cangaço* (de Paulo Gil Soares, 1964) e *Subterrâneos do futebol* (de Maurice Capovilla, de 1965).

Alguns desses filmes colocam o povo como alienado ou como sobrevivente. Essa dualidade ganhou contornos nos quais “a descoberta da cultura popular, sua representação negativa como alienação (em um breve, mas marcante, segundo momento) e sua elegia (em um extenso terceiro momento) compõem um todo que pode ser apresentado como resistência [...]” (RAMOS, 2008, p. 217). A tendência que expõe a cultura popular pela faceta positiva é predominante, contudo, a partir de 1980, 1990 e a primeira metade dos anos 2000, os documentários buscam outros olhares sobre a cultura popular, em que a exaltação da cultura popular passa a conviver com a perspectiva miserável e criminalizada dela, a exemplo dos filmes *Ônibus 174* (de José Padilha, 2002), *Estamira* (de Marcos Dutra, 2003) e *Falcão: meninos do tráfico* (de MV Bill e Celso Athayde, 2006).

Para Jean-Claude Bernardet (2003), nas décadas de 1960 e 1970 houve uma predominância de documentários que optavam pelo “registro’ das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas, da música, etc.” É nesse sentido que

⁹⁹ Ver o livro de Eduardo Morettin: *Humberto Mauro, Cinema, História* (2013).

pensamos a filmografia de Celso Brandão, pois ela foi convergente com a perspectiva macro, dialogando com a abordagem do eixo Rio-São Paulo nos temas que exaltam a cultura popular. Dentre os quais estão: as festas religiosas, em *Faramin Iemanjá* (1976, 8 min., doc., super-8); a culinária, em *Mandioca da Terra à Mesa* (1977, 13 min., doc., Super-8); a ciência medicinal, em *Ponto das Ervas* (1978, 11 min., doc., 35mm); as festas populares, em *Alegando* (1977, 8 min., doc., super-8). Ele tem como foco proeminente da sua filmografia o registro dos mestres de folguedos, músicos e pintores, em *Mestra Virginia de Moraes* (2002, 11 min., doc., vídeo), *O Dote de Zé do Chalé* (2002, 10 min., doc., vídeo) e *Tororó* (2015, 16min4s, doc., vídeo). Ou seja, os filmes de Celso Brandão expõem a cultura popular como uma “camada oprimida, explorada e sem direitos, e a valorização de sua cultura como um campo para a afirmação social [...]” (RAMOS, 2008, p. 216), através de uma abordagem lírica e observativa.

Em 1981, Celso Brandão funda a Estrela do Norte Produções Artísticas, na tentativa de realizar um longa-metragem em 35mm, já que o roteiro do filme havia recebido o aval da Embrafilme. Brandão e Beto Leão (ator, poeta e artista plástico alagoano) fizeram um roteiro adaptado para o cinema, do romance de Graciliano Ramos, *Angústia*. Apesar das recomendações e defesas de Cacá Diegues, o projeto nunca foi executado. (FERRAZ, 2013, p.24).

Brandão foi professor dos cursos de Jornalismo e Arquitetura, onde participou da formação de alunos durante os anos 1980, 1990 e 2000. Produziu alguns filmes para o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, da Universidade Federal de Alagoas, tendo como foco principal artesões, rendeiras e mestres dos diversos folguedos. Obteve contato com o pesquisador da cultura popular Théo Brandão (1907-1981).

Nesta seção, temos como proposta usar os filmes de Celso Brandão como testemunhas oculares das mudanças e permanências socioambientais no Complexo Estuarino Mundaú-Manguaba. Selecionamos aqueles que estão disponíveis no site *Vimeo*, a saber: *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989). Esses filmes serão analisados através do método indiciário e da descrição de planos e de enquadramentos cinematográfica, com o intuito de nos auxiliar na leitura dos indícios que os filmes trazem. Os personagens, o espaço, os cenários e a montagem podem nos dar pistas que identificam a relação homem e natureza.

4.2 Sinais, Raízes, Indícios e Fontes Fílmicas: homem e natureza

Como já foi ressaltado anteriormente, não temos uma instituição em Alagoas que disponibilize a consulta e o acesso de filmes em local físico ou por meio digital. Contudo, Celso Brandão viabilizou alguns dos seus filmes no site *Vimeo*¹⁰⁰, onde atualmente 23 dos seus filmes estão disponíveis, nos quais a temática da cultura popular alagoana se sobressai. A sua produção disponível no canal consta de parte de sua obra, incluindo filmes que vão de 1975 até os dias atuais, como *Tororó*, de 2015, ou seja, engloba mais de quarenta anos de produção.

Foram selecionados previamente os filmes *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982) e *Memória da Vida do Trabalho* (1984). Assistimos e fizemos anotações mais generalistas a respeito das temáticas, tentando compreender se esses filmes podiam nos dar pistas que vão além da temática da cultura popular. Posteriormente, inserimos em nossa pesquisa o filme *Papa Sururu* (1989), e descobrimos, através de indícios e sinais, que esses filmes têm como elemento de ligação a presença das águas, interagindo manguezal, lagoa e mar, seja de forma explícita ou implícita.

A segunda etapa consistiu na retirada dos frames¹⁰¹ que apresentavam de maneira objetiva e subjetiva a representação do Complexo Estuarino Mundaú-Manguaba. Em seguida, verificamos quais os recursos utilizados nos filmes, dentre os quais foram suscitados os seguintes questionamentos: houve o uso do recurso em voz over¹⁰²? Utilizou-se trilha sonora? Depoimentos? O filme era centrado em um depoente ou em vários? Quais as ações e os planos cinematográficos utilizados? Juntamente com estes questionamentos, buscamos criar conexões com as conjunturas nas quais os filmes foram produzidos e, por conseguinte, como Celso Brandão retrata a relação homem e meio ambiente em seus filmes.

Com já foi exposto nesta pesquisa, inserimos um diálogo com o Método Indiciário, destacado pelo historiador Carlo Ginzburg (1939-), conhecido por seus trabalhos com fontes inquisitoriais e sobre a cultura popular no século XVI. Ginzburg

¹⁰⁰ A data do último acesso ao site <https://vimeo.com/estreladonorte> foi em 20 Jul. 2017, às 22:20.

¹⁰¹ Frame é uma imagem fixa retirada de um conjunto de imagens em movimento.

¹⁰² É um elemento narrativo em que uma voz, não pertencente a um personagem do filme, tem o intuito de informar e/ou explicar um fato, uma ação. Ou seja, não se conhece o emissor, mas ele conhece todas as ações que se passam no filme.

tem em sua obra vários ensaios, nos quais se destaca o debate entre História e Ficção e a elucidação do Método Indiciário como meio de pesquisa para os historiadores. Este paradigma foi pensado através das contribuições do crítico de arte Giovanni Morelli (método morelliano), do escritor Arthur Conan Doyle (como método detetivesco de Sherlock Holmes) e o psicanalista Sigmund Freud (método da Psicanálise).

Morelli criou um método para detectar cópias de quadros ou devolver a autoria de quadros não assinados. A premissa desenvolvida por Morelli aponta que “é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso de Leonardo, e assim por diante”. (GINZBURG, 2012, p. 144). Todavia, deve-se dar atenção aos pontos mais negligenciáveis, como os lóbulos das orelhas, as unhas e as formas dos dedos das mãos e dos pés, dessa maneira, possibilitando a diferenciação entre as cópias e os autênticos quadros.

Já o escritor Arthur Conan Doyle criou o detetive Sherlock Holmes “que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria. Os exemplos da perspicácia de Holmes ao interpretar pegadas na lama, cinzas de cigarros, etc. são, como se sabe, incontáveis” (GINZBURG, 2012, p.145). Ou seja, a perspectiva tanto de Morelli quanto de Holmes são fixadas nas pistas e nos pequenos detalhes.

Carlo Ginzburg costura a sua tríade do método Indiciário expondo que Freud teve contato com os trabalhos de Morelli, e, conseqüentemente, esse método tem uma ligação estreita com as técnicas da psicanálise médica. Além do mais, há uma ligação que “o próprio Freud, aliás, manifestou a uma paciente [...] o seu interesse pelas aventuras de Sherlock Holmes.” (GINZBURG, 2012, p. 150). Dessa forma:

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli). (GINZBURG, 2012, p.150)

Entretanto, Ginzburg revela que o indiciário tem uma raiz mais longínqua, ligada aos homens caçadores que aprenderam “a reconstituir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados.” (GINZBURG, 2012, p.150). No meio de uma floresta ou em um momento de caça,

utilizar esses conhecimentos foi ideal para a sobrevivência humana. Essa característica deixou o homem apto para rastrear, desvendar e interpretar pistas.

Com o passar dos anos, as formas de fazer ciência foram modificadas, tendo como modelo “ideal”, o paradigma científico de Galileu. Ginzburg percebe que “[...] o grupo de disciplinas que chamamos de indiciárias (incluída a medicina) não entra absolutamente nos critérios de cientificidade deduzíveis do paradigma galileano.” (GINZBURG, 2012, p. 156). As disciplinas qualitativas, como a História e a Medicina, têm como objetos casos particulares, situações e documentos individuais que destoam do paradigma galileano, o qual tem como alicerce a quantificação, a generalização e a repetibilidade, ancoradas na Física e na Matemática. Por isso, Ginzburg explica que “nesse sentido, o historiador é comparável ao médico, que utiliza os quadros nosográficos para analisar o mal específico de cada doente. E, como no caso do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural” (GINZBURG, 2012, p. 157).

Graças aos *Annales* temos uma diversidade de “doenças para cada doente” que dizer, para cada problemática, exige-se fontes, abordagens e metodologias diferentes. Nesse sentido, para estudar o cinema, faz-se necessária a utilização de instrumentos próprios do cinema, dos quais estão a sua teoria, linguagem e história. Por isso, para problematizar os filmes de Celso Brandão como testemunhas oculares da relação homem e natureza, buscamos pistas, rastros e indícios.

Para nos auxiliar a descobrir as lacunas e silêncios encontrados nas fontes fílmicas, temos como suporte as obras de Octávio Brandão, Jorge de Lima, Lêdo Ivo, Dirceu Lindoso; as dissertações de Rubens de Oliveira Duarte (2010) e de Isadora Cavalcanti (2012) e o Projeto de Levantamento Ecológico Cultural da região das Lagoas Mundaú e Manguaba – PLEC.

Mas, qual o porquê da presença das águas, exemplificada a partir do Complexo Mundaú-Manguaba, nesses filmes?

No prefácio do livro *Uma cultura anfíbia na transversalidade de saberes: Alagoas e Rússia* (2015), Antônio Filipe Pereira Caetano aponta que “[...] o território alagoano foi marcado histórica, social e economicamente por suas águas, criando uma cultura específica, marcada pelos mares e rios que se distribuíam pelo território”. Gilberto Freyre salientou esta característica da gente alagoana: “já se disse ser a história de uma gente quase anfíbia” (FREYRE apud LINDOSO, 2005, p.15), o que é posteriormente reiterado pelo historiador Dirceu Lindoso, pois ele

identifica que as raízes da cultura do alagadiço são muito mais profundas, porque estão atreladas aos primeiros povos que se fixaram neste território:

Os primeiros habitantes que ocupam aquela área de lagunas piscosas, riquíssima em ostras comestíveis, desenvolveram uma cultura ou Paidéia especial, a cultura paidéia de vales afogados e de rios afluentes. As tribos que ali demoraram eram pescadoras, que sabiam apanhar seus alimentos naquelas águas salobras. A salobridade das águas lagunares dava-lhe a alimentação necessária àquelas tribos andejas, que viviam em migrações e construía seus acampamentos à beira das lagunas de água salobras cheias de peixes e de caranguejos nos manguezais florestosos. Havia, pois, nessa área lagunar condições de se construir uma cultura tribal, e com a colonização, uma cultura palustre. (LINDOSO, 2015, p. 32-33)

A história da cultura alagoana tem em seu cerne os indígenas, os negros papa méis e os colonizadores brancos, ou seja, temos uma cultura que é formada pela mestiçagem e pela diversidade. A “anfibilidade” está “na cultura a polaridade plástica da natureza entre água e terra já insinuadas na paisagem avermelhada das falésias ou no azul do mar e das águas sanfranciscanas vistas a partir do sertão.” (CAVALCANTE; ROCHA, 2011, p.29).

Por isso, fazemos uso do conceito de cultura anfíbia, a fim de perceber os filmes de Celso Brandão como um produto cultural que reverbera a cultura das águas. Lindoso (2015) não restringe a anfibilidade às condições geográficas. Ela (a anfibilidade) vai além, é uma característica que identifica culturalmente os alagoanos. Anfibilidade é a

Propriedade que define a sociedade e a cultura alagoana numa conjunção geográfica: a das águas salobras lagunares com as águas dos rios nascidos em sertão ou no quase-sertão. Alagoas é a terra das águas. Onde as águas mandam em tudo. Aqui a presença da água está em nossa geografia, uma geografia riquíssima de rios, riachos, lagos e lagoas, águas perenes escorrendo todos os dias, em todas as horas. Uma **água** que está na **geografia** e na **cultura**. O alagoano assim não vive sem as águas. Como povo e como gente, gosta das águas. As águas azuis de imenso mar. As águas que marca a cultura. Que além de uma categoria geográfica é uma **categoria cultural. Porque o homem nela trabalha, nelas vive e nelas morre.** (LINDOSO, 2015, p. 38-39, grifos nossos).

Nesse sentido, ela está presente na toponímia, no tipo de alimentação, no lazer, nos hábitos e nas artes, ou seja, esta cultura “nasceu anfíbia porque os elementos naturais de sua estrutura eram marcados pela presença exorbitante das águas: de mar, salobras, ou de rios. Mas águas. Não se entende Alagoas se não se entende a presença de suas águas.” (LINDOSO, 2015, p. 43).

Era como uma sombra entre sombras, no silêncio da antemãhã – um silêncio de vento e água, na cidade que surgira dos maceiós, cheia de nomes de água: Levada, Trapiche da Barra, Ponta da Terra, Vergel do

Lago, Bebedouro, Poço, Riacho Doce Bica da Pedra, Volta d'Água. (IVO, 2015, p. 157)

Ressaltamos que esta pesquisa visa um recorte de quatorze anos, que perpassa a Ditadura Militar (1964-1985) até a reabertura democrática (1985-1989). Esses governos tinham como propósito o progresso e desenvolvimento econômico atrelado à industrialização. A historiadora Regina Horta Duarte destaca que:

[..] O Brasil vivia um período de ditadura militar, com entrada maciça de capitais estrangeiros e projetos megalomaniacos de crescimento econômico a qualquer custo, **incluindo o ambiental**, como no caso paradigmático da construção da Transamazônica [...]. (DUARTE, 2013, p. 25)

Como herança desse período, temos as construções dos Parques de Petróleo, da usina hidroelétrica de Itaipu e da usina nuclear de Angra. Já em Alagoas, temos como exemplo o projeto do Polo Cloroquímico.

Os alagoanos têm uma ligação intrínseca com natureza, o que reverbera na sua cultura e geografia. Concentramo-nos em três relações deste período que precisam ser acentuadas: 1) a do homem com a natureza, 2) o Estado e a natureza, e 3) os filmes de Celso Brandão com a natureza. Quando esboçamos o vínculo do homem e natureza, temos em mente, primeiramente, as pessoas que vivem nas margens das lagoas¹⁰³ Mundaú e Manguaba; em segundo, como o Estado Alagoano lidou com o ambiente das lagoas; e, por último, como os filmes de Brandão representam este ambiente. Ou seja, temos diversas abordagens a respeito do envolvimento do homem alagoano com seus canais e lagoas.

Os filmes de Celso Brandão: *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989) podem ser considerados como testemunhas oculares de mudanças e transformações do espaço lagunar Mundaú Manguaba?

Para tanto, vamos descrever planos e enquadramentos fílmicos, e em seguida utilizaremos os autores Octávio Brandão, Lêdo Ivo, Jorge de Lima, as pesquisas de Rubens Duarte e Isadora Cavalcanti e o PLEC com o intuito de explorar o espaço lagunar.

¹⁰³ Para Octávio Brandão (2001) o termo corrente é Laguna, porque tanto a Mundaú e quanto a Manguaba “recebem apenas regato ou, em geral, rios de pequenos cursos, ou as águas de pequenas nascentes, ou enxurradas que arrancam roncadoramente pelos cerros abaixo. Estas nascentes avultam consideravelmente os canais, chegando a formar regatos de boas proporções.”

4.2.1 Plano Detalhe: *Reflexos*

Como já foi exposto anteriormente, o I Festival de Cinema de Penedo tinha todo o apoio governamental tanto do âmbito Estadual, na administração de Afrânio Lages, como do Federal, por meio do governo de Ernesto Geisel, que ampliou a Embrafilme, levando a promover festivais e mostras.

Celso Brandão participou do I Festival de Cinema de Penedo com *Reflexos* (1975), feito em Super-8, e saiu como um dos vencedores daquele ano. A película tinha como objetivo exibir os reflexos da laguna Manguaba, ao som de Claude Debussy, com uma abordagem experimental, pois o filme não busca assertivas sobre o mundo e nem sobre o entretenimento. Ele busca a contemplação, a beleza e harmonia da paisagem. Celso Brandão montou, dirigiu e produziu seu próprio filme, como um cineasta artesão.

Reflexos é iniciado com um Plano Geral¹⁰⁴, onde identificamos três pescadores em uma canoa. Simultaneamente à música de Debussy, é iniciado o aparecimento da imagem. A câmera faz um movimento da direita para esquerda conhecido como panorâmica, demonstrando quão minúsculas são as pessoas em relação ao ambiente externo.

Em outra cena¹⁰⁵ do filme, a câmera está fixa e exibindo alguns coqueiros refletidos em Plano Geral na água. Nesse instante, a música tem uma variação entre acordes mais agudos e graves. A câmera faz outro movimento de baixo para cima na vertical, conhecido como *Tilt*, até que forma um plano fixo da paisagem. Celso Brandão busca registrar esse ambiente de forma harmônica.

Em outra cena, temos a aparição de pescadores. Contudo, em um primeiro momento, eles são filmados de longe, em Plano Geral, porque o foco principal é a laguna, mas em seguida, com o movimento de *Zoom In*, a câmera se aproxima da canoa. Consequentemente, visualizamos todo o movimento que o pescador faz para remar. A câmera fixa observa a ação do pescador, característica que parece um prenúncio dos futuros trabalhos de Celso Brandão.

Na próxima cena, temos mais um Plano Geral acompanhado de um movimento onde a câmera se desloca transversalmente, chamado de *Travelling*. Acreditamos que a câmera ficou em cima da canoa, que deu todo o movimento.

¹⁰⁴ O ângulo visual é bastante aberto, a câmera revela ambiente em que a figura humana ocupa um espaço diminuto na tela.

¹⁰⁵ É um conjunto de planos que acontecem no mesmo local e momento.

Dessa maneira, enxergamos a vegetação que contorna a laguna. Até que a câmera nos exhibe a luz do sol por trás da vegetação. Nesse momento, temos a música em um dos ápices melódicos.

Já próximo ao término da película, avistamos uma canoa no meio da laguna, retratada em Plano Geral, até que, dessa vez, conseguimos chegar mais próximo da canoa, revelando o que está por trás da vela: um pescador sentado. Por fim, uma cartela¹⁰⁶ identifica o local e ano de filmagem. Celso Brandão, em entrevista¹⁰⁷ concedida, afirmou que era um admirador da música de Debussy, e que fez o filme para a música.

CB – Aí eu disse, então, pronto! [...] parti da música pela primeira vez. E na vida é a última e a única, e eu disse: “Vou fazer imagens para essa música”, lá na Lagoa dormi, lá no sítio. E já tinha combinado um canoeiro para as cinco horas da manhã... e fiz, de uma tacada só, eu devo ter rodado nove minutos, três rolos [...]

Com o intuito de exhibir os reflexos na água, percebemos a forma lírica de como ele fala das estratégias usadas para as filmagens, Celso Brandão revela: “eu sei que de manhã cedo não tem, antes de começar, de começar a ventar porque o vento sopra depois que o Sol nasce, antes é parado e vira a Lagoa um espelho maravilhoso!” O filme exhibe um lugar bonito, harmônico, onde a relação entre homem e natureza está aparentemente equilibrada. Essa fonte audiovisual não exhibe poluição, palafitas e nem favelas. Vejamos as imagens abaixo:

Figura 2 –Frame de Reflexos



Fonte: Filme *Reflexos* (1975). Esses frames exemplificam a percepção lírica da Lagoa Manguaba. Montagem elaborada pela autora, 2017.

¹⁰⁶ É uma informação textual contida no filme seja de observação ou apenas para creditar os nomes da equipe do filme.

¹⁰⁷ Entrevista realizada com Celso Brandão no dia 12 de janeiro de 2017, às 14h30, na residência do entrevistado.

Sendo assim, observa-se a predominância do olhar poético sobre a Laguna, e o que prevalece é a relação de dependência do homem em detrimento ao meio natural, tendo uma ligação equilibrada. Parece-nos até um prenúncio, porque, segundo o *Projeto de Levantamento Ecológico Cultural da Região das Lagoas Mundaú e Manguaba* (PLEC), em 27 de agosto de 1975, em pleno governo de Afrânio Lages, o Conselho de Desenvolvimento Econômico autorizou a construção de uma unidade de produção de dicloretano (substância obtida da reação do cloro com o eteno) em Alagoas, o que passou a interferir diretamente na natureza, causando um desequilíbrio, ou seja, uma desarmonia.

Partilhando da fórmula das grandes obras no período da Ditadura Militar, Alagoas enfim poderia possuir uma indústria moderna como a química, que exige alto conhecimento tecnológico.

Os gestores do Conselho projetaram um Polo Cloroquímico em Alagoas: a Salgema Indústrias Químicas S/A, tornando-se responsável pelo funcionamento e extração. A ideia do projeto era a construção de uma sede na cidade de Maceió e ter outras filiais na Ilha de Santa Rita, região que pertence à cidade de Marechal Deodoro. Em frente à praia do Sobral e fazendo limites com a laguna Mundaú, a Salgema se instalou entre os bairros Trapiche e Pontal da Barra, região conhecida como zona dos canais, onde se localiza um complexo estuarino:

[...] é fundamentado na condição de ambos se interligam e serem abastecidos por águas continentais e oceânicas ao mesmo tempo. Essa mistura de água de salinidades diferentes produz condições especiais que qualifica os estuários como sendo uma das áreas mais **férteis do mundo**. (ALAGOAS, 1980, p. 340, grifo nosso).

Todavia, já havia um projeto do polo para ser instaurado nessa região, mesmo os gestores sabendo do risco ambiental e social. Vejamos o que PLEC afirma:

O processo de implantação de uma estrutura altamente industrializada sobre uma região com as características da zona das lagoas Mundaú e Manguaba **certamente causará marcantes alterações no meio ambiente e na população local**. Foi com o objetivo de reunir informações que possam ser utilizadas na **minimização** de prejuízos culturais e ecológicos que possa advir dessa implantação que se idealizou o presente projeto. (ALAGOAS, 1980, p.22, grifos nossos).

Octávio Brandão, quando escreveu *Canais e Lagoas*, em 1916-1917, fez um apelo: “A proibição do despejo das tibornas ou de outros produtos imundos na

corrente dos rios, especialmente no Mundaú” (BRANDÃO, p. 146), ou seja, já havia uma prática de despejo das sobras do processamento da cana na fabricação do açúcar nos rios Mundaú, Paraíba do Norte e no Sumaúma. Em vista disso, havia uma atuação poluente nas lagoas, que matava os peixes e deixava a água contaminada com resíduos químicos. Lembramos que a grande população alagoana dependia da pesca para sobreviver. Fazendo um parêntese, por incrível que pareça, em 2013¹⁰⁸ houve o despejo de resíduos nas lagoas, prática habitual das usinas.

Octávio Brandão fez um apelo sobre a necessidade de “proteção aos rios pela proteção às matas que o marginam” e clamava por “haver multas contra a derrubada e o incêndio das florestas” (BRANDÃO, 2001, p.146). Alagoas é conhecida por ter a cana-de-açúcar como base de sua economia, contudo, segundo os pesquisadores Djane Fonseca da Silva e Francisco de Assis Salviano de Sousa (2008) “O plantio da cana-de-açúcar, caracterizado como uma monocultura que ocupa vastas áreas e provoca sérios desequilíbrios na flora e na fauna da região onde é plantada, iniciando o processo de desmatamento”. É uma forma bastante agressiva de monocultura e por isso, Octávio Brandão denunciou essa atividade econômica.

A relação entre o homem e natureza retratada poeticamente no filme *Reflexos*, sugere um olhar contemplativo. Contudo, percebemos os diversos problemas ambientais denunciados por Octávio Brandão desde 1916; fato que não é exibido por Celso Brandão, pois suas escolhas de abordagem privilegiam uma relação harmônica entre o homem e o meio natural.

Celso Brandão afirma que utilizava como meio de transporte a Lancha do Horário, um trajeto feito em um barco de dois andares, que ia do Trapiche da Barra para Marechal Deodoro. Nessa viagem de duas horas, Brandão afirma que:

Era uma viagem lenta, você parece que entrava em outra dimensão, a paisagem se agigantava, ia parando nos pequenos portos, cada sítio tinha a sua ponte como eles chamavam, onde a lancha atracava ali. E era sempre um perigo pular da lancha pra ponte e... **então eu conheço bem a lagoa.** (Grifo nosso)

Perguntamos, portanto: Como Celso Brandão combate essa realidade de destruição da natureza? Diferentemente de Otávio Brandão, que tinha um ímpeto de crítica direta em sua obra, Celso Brandão busca desfamiliarizar o olhar daquilo que já acostumamos a ver, impondo-nos uma contemplação a partir de *Reflexos*; uma

¹⁰⁸ Ver em “Usinas despejam tiborna em rios e lagoas, diz superintendente da Pesca”; Por Odilon Rios. <<http://www.cadaminuto.com.br/noticia/217268/2013/06/10/videos>> Acesso em 25. Jul. 2017. As 00:25.

contemplação do “banal”, do cotidiano, das pequenas coisas da vida alagoana. Celso luta através da beleza. Assim, as suas escolhas de mostrar o belo, significa reiterar a importância da Manguaba.

4.2.2 Plano Detalhe: *Ponto das Ervas*

Ponto das Ervas foi lançado em 1978, quando Celso Brandão tinha três anos de experiência com audiovisual, e já havia exibido oito filmes em Super-8 na mostra de cinema em Penedo. O filme teve como inspiração o curta-metragem desenvolvido em Super-8 pelo próprio Celso, intitulado *Medicina Popular*, apresentado no IV Festival de Penedo.

O cineasta do Cinema Novo e alagoano, Cacá Diégues, conheceu a filmografia de Brandão e fincou uma parceria para rodar um filme com a temática sobre medicina popular em 35mm. Celso Brandão, até então, foi o primeiro do Ciclo de Super-8 a rodar com uma bitola profissional. Diégues atuou na produção, que ainda teve o apoio da Embrafilme para a sua realização.

Ponto das Ervas “é centrado na figura do professor Oliveira, mescla de doutor, raizeiro e médium” (BARROS, 2010, p.49). Oliveira acredita nas “misteriosas forças do fogo, da água e do ar, da ação conjunta que elas têm sobre as sementes, as plantas, as ervas, as árvores e, finalmente, atuando como medicamento sobre o ser humano” (BARROS, 2010, p.49).

A banca de ervas medicinais, uma espécie de laboratório-consultório de Professor Oliveira, ficava localizada no Mercado da Produção, no bairro da Levada, em Maceió. A película participou do Festival de Documentários de Lille, em 1980, na França. Teve participação no *The New York Medicinal Film Festival*, em fevereiro de 1982, em Nova York. Graças à negociação da Embrafilme com a *Radiodifusione Italiana* (RAI), foi transmitido em programas de televisão (BARROS, 2010, p.49).

No início do filme, temos em Plano Americano, o personagem enquadrado do joelho para cima, o Professor Oliveira no meio da mata. Uma música percussiva está presente logo no aparecimento das imagens. A câmera se movimenta para frente em *Zoom In* e foca em Primeiro Plano¹⁰⁹ (*Close up*) no personagem. Essas imagens

¹⁰⁹ Plano em que a figura humana é enquadrada do peito para cima.

mostram Oliveira em evidência, o que o identifica como ator social principal, ao passo que temos a natureza ao fundo, em segundo plano.

Em outra cena em Plano Geral, observa-se um local com algumas árvores, cercados, e pequenos morros cobertos por vegetação, em que podemos ver ao longe algumas figuras humanas caminhando. A música percussiva continua. Temos o olhar focado na pequenez do homem em relação ao ambiente. Na próxima cena, o Professor Oliveira e alguns homens aparecem pegando rãs em um pequeno brejo. Posteriormente, temos um Plano Detalhe, onde focamos uma mão segurando uma rã indo para a panela. A ideia de Celso Brandão é documentar os passos do professor Oliveira, observando todo o processo.

Em seguida, uma cena em Plano Geral destaca imagens dos telhados da cidade de Maceió; até que a câmera faz um movimento para frente, *Zoom In*, onde é capturada uma pequena torre com um relógio do prédio do mercado do Artesanato no bairro da Levada. Outra cena em Plano Geral identifica uma das ruelas da feira livre, com pessoas fazendo compras e levando mercadorias. Podemos enxergar algumas lojas, nas quais eram vendidos materiais em palha. A música desaparece, só ouvimos o som do ambiente, de pessoas conversando. A feira é apresentada para o público, pois ele pode ver e ouvir suas cores, seus sons e o cenário.

Em outra cena, há uma câmera subjetiva¹¹⁰ que simula o olhar de um frequentador da feira. Ela transita entre mulheres e crianças no preparo da farinha de mandioca. A partir dessa perspectiva, podemos identificar quem trabalhava na feira, o que se vendia e como era o local.

A próxima cena exhibe em meio primeiro plano¹¹¹ crianças próximas ao carrinho de raspadinhas¹¹² de gelo, e mulheres ao fundo, fazendo compras; cena que contribui com registro dos vários aspectos da feira. Em seguida, uma Câmera Subjetiva percorre pelas barracas, exibindo cestas, cestos, balaios, peneiras, e vassouras de palha; até que se depara com chifres de um animal. Essas cenas buscam o registro da feira de maneira bem descritiva, é uma imersão naquele espaço multicultural onde eram vendidos os materiais feitos de barro, de palha e de cerâmica. Percebe-se a organicidade presente no filme, pois tudo advinha, de certa forma, da natureza. Essa característica de venda de mercadorias ainda persiste

¹¹⁰ Técnica que simula o olhar e o movimento de um personagem.

¹¹¹ Este plano enquadra a figura humana da cintura para cima.

¹¹² Raspadinha de Gelo ou Granizado é sobremesa feita de gelo raspado ou picado com xarope e açúcar.

atualmente no bairro da Levada¹¹³, pois ela continua sendo um ponto de troca de mercadorias e vendas.

Depois da sequência¹¹⁴ da feira livre, adentra-se no mundo do professor Oliveira. Alguns Planos Detalhes focam potes e garrafas de vidro cheias de penas, madeiras e sementes, os quais a câmera percorre de baixo para cima, em um movimento chamado *Tilt*. A música percussiva persiste, conjuntamente com uma riqueza de cores, de variedades de plantas e de animais. Em meio a este cenário, o professor Oliveira exalta sapiência sobre medicina popular; conhecimento que é transmitido na oralidade de geração para geração.

Essa perspectiva fica mais clara em uma cena na qual o professor Oliveira é enquadrado em um ângulo inclinado acima dos olhos, conhecido como *Plongée*, e assim conseguimos visualizar a diversidade dos seus materiais para fabricação das garrafadas e infusões como: estrelas do mar, folhas de boldo, coco palmeira, cavalo-marinho e cabelo da preguiça. Neste momento, não temos música, apenas o depoimento de Oliveira. Vejamos o uso de vários materiais orgânicos usados pelo Professor no filme *Ponto das Ervas* (1978):

Figura 3 –Frame de *Ponto das Ervas*



Fonte: *Ponto das Ervas* (1978). Montagem elaborada pela autora, 2017.

¹¹³ Ver a dissertação de Isadora Padilha Holanda Cavalcanti, intitulada “Levada à Margem: a importância do lugar na memória da cidade de Maceió”, para o Programa de Pós-Graduação Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, em 2012.

¹¹⁴ É um conjunto de cenas que forma uma unidade de ação dramática.

A câmera registra em Plano Geral o céu cheio de árvores. Posteriormente, a câmera desce de cima para baixo para se fixar no Professor Oliveira, que foi enquadrado em Plano Médio (onde o indivíduo é retratado por inteiro, no entanto, de maneira um pouco mais achatada, pois não é aberto como o Plano Geral). O Professor ressalta os benefícios da madeira de Massaranduba. O som ambiente da mata e o depoimento de Oliveira estão presentes nesta cena. Em seguida, a câmera é fixada em Plano Detalhe na foice usada pelo Professor Oliveira para cortar a árvore. O som direto é captado na ação. E para terminar esta sequência, temos, em Plano Geral, o Professor Oliveira discorrendo sobre a Massaranduba. No entanto, ele não está sendo filmado sozinho, mas juntamente com outros homens. Todos estão próximos à pilha de árvores que eles derrubaram durante o dia.

Para entregar a peculiaridade do ator social do filme, Oliveira não é apenas um raizeiro, ele é um *profissional da medicina natural*, que faz aconselhamento mental e espiritual. Brandão exhibe a narração da cosmogonia do mundo: “As águas de onde viemos nós, as águas molharam o pó, e o pó se gerou um bolo de barro, e do bolo de barro se gerou o sopro que foi transferido o homem” (PONTO DAS ERVAS, 1978). Neste momento, temos a música percussiva. Escutamos a voz de Oliveira, contudo, ele não mais aparece no quadro, técnica chamada de *Voz off*, e vemos em Planos Geral uma perspectiva por cima, *Plongée*, do mar azul e calmo. Posteriormente, visualiza-se uma cena em Plano Geral das ondas bravas, e neste momento podemos ouvir a música percussiva e o som das ondas.

Assumindo o discurso do professor Oliveira, o filme continua a exibir imagens de uma mão pegando conchas e algas em Plano Detalhe, e logo vislumbramos em Plano Geral a extensão da praia e uma senhora que está caminhando na areia com a praia em segundo plano. A música percussiva permanece na cena, enquanto a câmera subjetiva acompanha o caminhar da senhora, até que a câmera faz um movimento para baixo, um *Tilt*, e fixa na areia, nas algas e na água. Ao final do plano, foi utilizado o efeito de *fade-out*, e a imagem vai escurecendo.

Nesse sentido, observamos que Celso Brandão, para enfatizar o discurso cosmogônico do Professor Oliveira, capta imagens da natureza, com ênfase na água, reiterando a origem do homem.

No decorrer do filme, Celso Brandão vai trabalhar a imagem do Professor Oliveira como um homem que faz procedimentos de cura e consultas em pacientes. Próximo ao término da película, observamos uma minúcia nas imagens, buscando

Planos Detalhes nos quais são focadas as mãos, que pegam nas raízes e misturam, e que põem água quente nas infusões.

São exibidas cobras em potes de vidro, animais empalhados, raízes, fotografias e estátuas de santos, assim como desenhos de entidades pertencentes à religiões de matriz afro-brasileira. A música percussiva continua. Oliveira chacoalha a garrafada¹¹⁵ e a prova, para verificar se ela está no ponto. Confirmando com a cabeça, Brandão termina o filme com o seu personagem estático, com rosto de aprovação de um trabalho bem feito.

Ressaltamos duas questões em *Ponto das Ervas* (1978): a relação entre professor Oliveira e o meio natural; e o local em que é filmado o documentário.

Primeiramente, destaca-se que essa película tem a intenção de mostrar o raizeiro e médico popular, professor Oliveira, desde o processo de busca por animais, madeiras e sementes até todo o processo de preparo das suas garrafadas e infusões. O filme intercala imagens do Professor curando e dando consultas a pessoas no seu estabelecimento. Ou seja, mostra-se a sua total dependência da natureza, pois ele cuida dos pacientes através dos seus remédios do meio natural: do mar, da terra e do ar, por exemplo, sementes, ervas, plantas, cobras, chifres de animais e jacarés (remédios advindos da terra); estrela do mar, cavalo-marinho (remédios advindos do mar); e penas de aves (remédios advindos do ar).

A segunda questão a ser ressaltada sobre o documentário, é que ele se passa, em sua maioria, na Levada; bairro que é caracterizado por sua localização próxima à lagoa¹¹⁶, taxado como um lugar periférico, de brejo e de pobreza. A arquiteta Isadora Cavalcanti afirma que o termo “levada” significa na “entrada de um canal ou ‘levada’ que adentra o continente” (CAVALCANTI, 2015, p.83), ou seja, um ancoradouro. No passado, o bairro era um lugar de transporte de pessoas, de mercadorias e de canoas, assim como de moradias e festejos. O bairro chegou a receber o primeiro Mercado Público de Maceió.

Contudo, estamos visando o filme como uma testemunha ocular das continuidades e mudanças do Complexo Estuarino Mundaú-Manguaba – CEMM. Segundo o PLEC, o projeto do Polo Cloroquímico de Alagoas proporcionaria

¹¹⁵ Segundo a pesquisadora Maria Thereza Lemos de Arruda Camargo: “*Garrafada*, designativo de formulas medicinais de uso entre brasileiros que recorrem à medicina popular, cuja origem remonta a séculos atrás, tem seu lugar reservado na história dos medicamentos do país [...]”. Ver em **A garrafada na medicina popular**: uma revisão historiográfica. Disponível em <<http://www.dominguezia.org/volumen/articulos/2714.pdf>> Acesso em 26. Jul. 2017. Às 20:52.

¹¹⁶ As Lagunas Mundaú e Manguaba são conhecidas popularmente como Lagoas.

alterações significativas tanto no meio ambiente quanto no social. A Salgema tem como objetivo a exploração das jazidas de sal-gema existentes na região de Maceió. Maceió tinha uma população que em sua maioria era formada por pescadores que dependiam do meio natural, contudo, o panorama da região era descrito pela calamidade dos recursos naturais entre a metade da década de 1970 e início dos anos 1980.

As condições de pesca na região, principalmente na lagoa Mundaú, vem sofrendo **um contínuo processo de deteriorização** decorrente da **poluição provocada por despejos sanitários, despejos industriais** (tibernas das usinas de cana de açúcar, fertilizantes, etc.), **do assoreamento** (em conseqüências dos desmatamentos nas margens dos rios que abastecem as lagoas), para citar alguns dos mais graves problemas existentes. (ALAGOAS,1980, p.43, grifos nossos).

Nos anos de 1960, Maceió tinha três canais que exemplificavam as alterações da década seguinte. Conforme o pesquisador Rubens Duarte (2010), o Canal da Levada tinha uma extensão de aproximadamente 700m e com uma largura variável entre 6 a 15 metros, era originário do bairro da Levada, e se estendia da lagoa até a área do Mercado Público de então, numa área conhecida como Parque Rio Branco, onde hoje se encontra o Mercado do Artesanato. Naquele local funcionava uma feira livre chamada de “Passarinho”, onde se tinha um bom fluxo de pessoas e de barracas.

Figura 4 – Antes e depois do Aterramento do Canal da Levada



Fonte: Montagem elaborada pela autora, 2017. Adaptada de Duarte (2010, p. 37) e Google Earth (2017).

O segundo canal, que tinha trezentos metros de extensão, era chamado de Canal das Águas Negras, ficava localizado à esquerda do Canal da Levada alcançando a Rua Santo Antônio (bairro da Ponta Grossa). Nas figuras acima,

podemos observar as alterações dos canais lagunares, onde houve a drenagem do Canal da Levada e do Canal das Águas Negras. Comparando-se a figura da esquerda com a fotografia da direita, compreendemos o tamanho da interferência humana sobre o meio ambiente.

O terceiro canal, conhecido como o Canal do Trapiche, Canal Grande ou João Ramos, partia do Trapiche, passava pela Ponta Grossa e chegava ao bairro do Vergel do Lago. Segundo Duarte (2010), esse canal era o mais longo, com aproximadamente três quilômetros de extensão e uma largura que variava entre cinquenta e cem metros. Tinha um papel importante, pois “fazia o limite continental da cidade em relação à lagoa, separando-a das diversas ilhas existentes.” Essas ilhas eram cobertas por vegetação e tinham poucos habitantes, pois eram vulneráveis às enchentes.

Figura 5 – Antes e depois da drenagem do Canal do Trapiche



Fonte: Montagem elaborada pela autora, 2017. Adaptada de Duarte (2010, p. 40) e Google Earth (2017).

O Trapiche da Barra, até a década de 1960, não era um bairro tão habitado, ele na verdade era mais conhecido por ser um local de transporte de pessoas através de lanchas para Marechal Deodoro, Coqueiro Seco e Santa Luzia do Norte. No entanto, já havia o cemitério de São José e o Parque da Pecuária, local de feiras e de eventos do setor agropecuário. Já existia a Avenida Siqueira Campos (via que liga ao Porto de Jaraguá), a Rua Riachuelo (ponto de embarque e desembarque das lanchas) e a Rua dos Pescadores. De acordo com Duarte, “as casas nestas ruas tinham os fundos voltados para a lagoa, possivelmente servindo de apoio nestas residências para as embarcações dos seus proprietários.” (DUARTE, 2010, p. 42).

Contudo, na década de 1970, o bairro do Trapiche passou por uma expansão, com a edificação do Estádio Rei Pelé e de um Hospital Público, chamado de FAASA. Em 1978, foi um ano de vários aterros na cidade de Maceió. O aterro do Canal do Trapiche foi um dos mais significativo, pois alterou a paisagem da orla lagunar de Maceió. Este canal precisou ser drenado e aterrado para que houvesse a incorporação das ilhas com o continente, e conseqüentemente, sua vegetação sofreu com o corte de uma grande área de mangue. E por fim, o Canal do Trapiche passou por intervenções agressivas, que culminaram em seu estreitamento e canalização (DUARTE, 2010, p. 48). Vejamos as imagens abaixo:

Figura 6 – Vista área do Trapiche da Barra



Fonte: Montagem elaborada pela autora, 2017. Adaptada de Duarte (2010, p. 40) e IBGE (2017).

Este aterramento tinha o intuito de amenizar as enchentes nos locais próximos à lagoa e se transformar em “vias de acesso – rodoviária e férrea – alternativas para o Complexo Cloro-Químico.” (ALAGOAS, 1980, p. 339). Esse aterramento ficou conhecido como o Projeto Dique-Estrada, e visava aos interesses da Indústria; contudo, foi divulgado como algo para melhorar a vida da população.

Todavia, o Dique-Estrada seria uma forma de transportar, via tubulação, a salmoura extraída na lagoa Mundaú, no bairro de Bebedouro, para a sede da Salgema, na praia do Sobral, para ser processada (DUARTE, 2010), fato este que ainda ocorre atualmente.

Cavalcanti (2012) afirma que, para construir o novo solo da cidade, foi utilizada, na construção, a areia do fundo da lagoa. Esses novos espaços da cidade seriam ocupados por vários conjuntos habitacionais populares. “Previa-se, para a ocupação desse novo perímetro, a instituição de um plano integrado, cujo zoneamento contemplava a construção de conjuntos habitacionais do tipo COHAB, mas estes não chegaram a ser realizados.” (CAVALCANTI, 2012, p. 75).

Mesmo sendo este local um Complexo Estuarino, a obra foi realizada, não levando em consideração todos os impactos ambientais e sociais. Contudo, com o intuito de estudar os impactos ocasionados pela implantação do Polo Cloroquímico, foi criado o Projeto de Levantamento Ecológico Cultural das Lagoas Mundaú e Manguaba – PLEC, integrado por uma equipe multidisciplinar, coordenado pela Secretaria do Governo do Estado, entre os anos de 1976 e 1977. Os estudos de impacto foram coletados na comunidade da Barra Nova, Marechal Deodoro e Pontal da Barra (em Maceió).

Figura 7 – Aterramento para o Dique-Estrada



Fonte: DUARTE, 2010.

No ano de 1978, foram inaugurados um novo mercado e uma Central de Abastecimento Alimentício de Alagoas (CEASA), graças ao aterramento do canal da Levada. Observamos esse trecho da entrevista com Celso Brandão:

CB – [...] Escolhi Medicina Popular focando apenas Professor Oliveira que foi uma grande descoberta, que aquela loja dele é uma coisa... e ele desapareceu em breve porque já tava, foi na época da construção do mercado da produção.

RM – Da CEASA, do Mercado da Produção...

CB – CEASA é! Menina, a gente teve que pedir que parassem com as britadeiras pra gente poder gravar o som.

LL¹¹⁷ – Mas aí durante a gravação você tava lidando com obras lá no Mercado?

CB – Com obras.

Segundo Celso Brandão, as filmagens aconteceram em meio à construção do novo mercado e, por consequência, o professor Oliveira perdeu sua barraca, porque os espaços foram loteados. Contudo, no filme *Ponto das Ervas* (1978), não ouvimos nenhum barulho de britadeiras ou retroscavadeiras, porque o diretor optou em não

¹¹⁷ Larissa Lisboa é pesquisadora do cinema alagoano e ex-aluna de Celso Brandão, e também estava presente nesta entrevista realizada em 12 de janeiro de 2017, com Brandão.

exibir o provável caos que se encontrava, nem em imagens e nem em som, pois o intuito era exibir esse personagem e todo o seu saber popular de maneira harmonizada. Temos este filme como uma testemunha ocular, que traz à tona as pessoas que frequentavam a feira, os produtos que eram negociados e o espaço que ocupava; ou seja, *Ponto das Ervas* (1978) é um registro de uma parte do bairro da Levada que já não existe.

O ano de 1978 foi crucial para Maceió, pois houve muitas alterações nas paisagens, tendo a Laguna Mundaú como alvo principal das modificações ambientais e sociais. Como, por exemplo: a construção do polo no Complexo Estuarino e do Dique-Estrada, aterramentos e drenagens de canais e cortes de floresta de Mangue. O governo Estadual, atrelado ao projeto federal, tentou fazer Alagoas se desenvolver a qualquer custo, mesmo sacrificando a população que mais necessita dos meios naturais.

4.2.3 Plano Detalhe: *Chão de Casa*

Chão de Casa foi selecionado em um dos editais da Embrafilme, e tinha o intuito de abordar a construção de casa de taipa, um tipo muito comum de edificação de pessoas de baixa renda. Filmado em março de 1982, com uma bitola de 16mm, na comunidade da Barra Nova, povoado de Marechal Deodoro, durante 10 dias. Sua equipe externa era formada pelo fotógrafo Benvau Fon, o técnico de som Sílvio Darin e a historiadora Arrisete Costa. Como grupo interno, temos Gilberto Santeiro como o montador do filme, a narração de Nina de Pádua, e o texto da professora e antropóloga Vera Calheiros. Esse filme foi exibido em algumas regiões do Brasil graças às afiliadas da TV Educativa, assim como no exterior, no Festival de Arquitetura de Bordeaux, na França, e no Centro Craterre (Escola de Arquitetura de Grenoble), que atua com pesquisas sobre construções em terra crua no planeta (ÁVILA, 2012, p.74).

A película *Chão de Casa*, filmada em 16mm, tem sua temática centrada na construção de uma casa de taipa em mutirão. Nesse filme, Brandão explicita a necessidade dos moradores da Ilha de Santa Rita¹¹⁸, de edificar suas casas através de recursos naturais que estão disponíveis ao seu redor.

¹¹⁸ A Ilha de Santa Rita é localizada em Marechal Deodoro. Nesta ilha há um povoado chamado Barra Nova, onde aconteceram as filmagens de *Chão de Casa*.

O filme se inicia com uma embolada (música regional). Em Plano Geral, é retratada a paisagem da Ilha de Santa Rita: crianças brincam, pessoas andam a cavalo em um lugar cercado de vegetação, o que a câmera exhibe em um movimento panorâmico da esquerda para direita. Vemos um senhor em Primeiro Plano (*Close up*) explicando todo o processo de edificação da Casa de Taipa. Nesse momento, temos imagens intercaladas de homens em Plano Médio, construindo a casa.

Em outra cena, temos a continuação do depoimento do idoso sendo intercalado com um movimento de afastamento da câmera (*Zoom Out*), onde se exhibe em Plano Geral as diversas casas da Ilha de Santa Rita, como som direto da ação. Neste meio, os processos de construção são acompanhados pela câmera e por algumas vezes pelas crianças que ficam presenciando as tarefas.

O processo de finalização da casa está atrelado à construção da sua cobertura e tapagem, que se concretiza com a participação dos vizinhos, em um mutirão. Os donos da casa são encarregados de contratar um cantador, preparar comidas e bebidas para animar o dia de trabalho, principalmente no dia de amassar a massa com pés, para posteriormente tapar as paredes.

O filme utiliza vários Planos Detalhes das mãos, dos pés, e das ferramentas, ou seja, tudo foi registrado minuciosamente: a técnica, o trabalho em grupo e, principalmente, a fala dos entrevistados, os quais descreviam o caminho percorrido, desde conseguir um chão de casa até o término da construção. Celso Brandão tem um olhar observativo, que registra todo o processo de edificar a casa de taipa. As filmagens duraram uma semana:

CB – Aí eu saí procurando, saí procurando... e por sorte na Barra Nova tinha aquela família que tinha ganho um chão de casa. Acho que incendiou-se a antiga, em outro lugar. Então foi perfeito. E eu produzi, eu paguei a construção da casa de taipa pra que ela pudesse ser filmada, construída em uma semana, que era o tempo do filme, era uma semana.

Diferentemente dos filmes anteriores, *Reflexos* (1975) e *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* se propõe a dar voz e imagem a diversos atores sociais, exemplificando as suas condições para conseguir o terreno e matéria-prima da casa.

Assim como em *Ponto das Ervas*, os depoimentos dos entrevistados são potenciais para guiar o documentário. Neste caso, temos em *Chão de Casa* um idoso, um casal e outro homem na faixa etária de 40 anos, que expõem suas visões sobre o processo. O filme exhibe uma crítica sutil, principalmente porque revela que as pessoas de baixa renda precisam firmar uma espécie de acordo com o proprietário da terra para poder edificar a casa, e, deste modo, cria-se uma relação

de prestações de favores e de compadrio entre as pessoas de baixa renda (em sua maioria horticultores, tiradores de cocos e pescadores) e o proprietário de terra. Contudo, a concessão do terreno somente é firmada se a casa for feita de taipa, por ser mais fácil a remoção.

É uma crítica social da forma como o ato de construir a casa exerce um teor de submissão para os tiradores de cocos, horticultores e pescadores, ou seja, a relação de compadrio interfere na sua relação de trabalho, pois, ao firmar a concessão da casa, os proprietários criam uma relação de amizade por conceder o terreno. Entretanto, a relação de trabalho passa para outro nível, pois essas pessoas pagam o aluguel do terreno, às vezes através de trabalhos e favores. *Chão de Casa* usa voz over (ou voz de Deus), que didaticamente destrincha a complicada relação entre as pessoas que moram de favor.

Outro ponto importante presente no filme é a relação do homem com a natureza; dessa vez, voltamos para a Lagoa Manguaba. Em *Chão de Casa* encontramos a dependência do meio natural através do barro, da palha e da madeira, todos são a espinha dorsal para a construção da casa. Todavia, os indícios destes materiais estão expostos nos outros dois filmes: *Reflexos* e *Ponto das Ervas*.

Em *Reflexos*, temos as canoas e os remos, que são feitos de troncos de madeira; em *Ponto das Ervas*, observamos a presença das raízes, das plantas, da palha, do barro e dos animais, isto é, a presença desses materiais orgânicos tinham uma eminência no cotidiano das pessoas de baixa renda. Apesar da dependência do homem em relação ao meio natural em vários sentidos, desde proporcionar o alimento até a edificação da casa, existia uma relação harmônica.

A Ilha de Santa Rita, banhada por um dos canais da Manguaba localizado no município de Marechal Deodoro, era um dos pontos de interesses do Polo Cloroquímico; enquanto na Lagoa Mundaú, os aterros de canais e as mudanças na orla lagunar já estavam em andamento.

Segundo o PLEC, o governo do estado de Alagoas (Divaldo Suruagy) e a Salgema pretendiam deslocar os moradores da Ilha de Santa Rita para a construção de obras de infraestrutura:

[...] por exemplo, o caso da Ilha de Santa Rita, hoje sede de comunidades pesqueiras e agricultoras, que deverá **se transformar em terminal ferroviário**, em ponto de cruzamento de estradas de rodagem e **em área de estocagem dos produtos do complexo**. (ALAGOAS, 1980, p. 61-62, grifos nossos).

O projeto, que pretendia incluir a Ilha de Santa Rita como um apêndice da sede da Salgema em Maceió, não vingou, porque a ideia de transportar os produtos via linha férrea se tornou inviável, pois o alto risco de acidentes e uma obra de custo alto levaram à mudança do projeto.

Os dois filmes que foram rodados na Lagoa Manguaba são *Reflexos* e *Chão de Casa*, porém, há diferenças em relação ao tema e ao tipo de abordagem cinematográfica, pois em *Reflexos* o personagem principal parece ser os reflexos naturais (a natureza), nos quais identificamos uma perspectiva plástica, uma relação harmoniosa entre música e reflexos, não há atores sociais nesta abordagem poética. Enquanto em *Chão de Casa* (1982) os atores sociais são um grupo de pescadores (o homem) e de modo expositivo através da narração, de maneira didática, Brandão retrata fazeres e práticas de cada etapa para a construção da casa e da difícil relação dos pescadores com os proprietários. Outro ponto relevante é a distância temporal de sete anos entre *Reflexos* e *Chão de Casa*, assim como as diferenças técnicas entre os filmes, pois o primeiro foi rodado em 8mm e o segundo em 16mm.

Ao analisar *Reflexos* e *Chão de Casa*, encontramos alguns planos repetidos, porque a natureza torna o homem dependente, mas Brandão deixa subentendido que a vivência dessas pessoas ocorre de maneira harmônica, pois há um equilíbrio entre as pessoas e a natureza. A forma de enxergar a paisagem da Manguaba não mudara com o passar do tempo; não vemos lixo e nem destruição de mangue.

Tanto *Reflexos* quanto *Chão de Casa* são vistos como sinônimos de permanência, que nos remetem muito à perspectiva de Octávio Brandão em *Canais e Lagoas* ao descrever a Manguaba: “a Lagoa do Sul¹¹⁹ estira-se como um animal cansado e dorme sobre o leito de capim aquático. Enquanto a outra se agita, ela se espreguiça e... dorme.” Dorme, fixa, e permanece imóvel, pois não houve transformações agressivas, assim como a metáfora de Octávio Brandão, escrita entre 1916-1917, nos remete. Já na Mundaú “tudo parece dormir debaixo da luz Aurelina que vem da Altura, em faiscantes espirais esguias. (...) exceto a Lagoa Mundaú. Diante do sol, ela se agita doida, inquieta” (BRANDÃO, 2001, p.50). A Mundaú vem sofrendo as várias transformações, desde 1975, com o aval dado à construção da Salgema para se instalar entre os bairros do Trapiche e Pontal da Barra.

¹¹⁹ A Manguaba é conhecida como a Lagoa do Sul. Esse nome advém do antigo nome da capital da província das Alagoas. Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul, a atual cidade de Marechal Deodoro.

Figura 8 – Frames de *Reflexos* e *Chão de Casa*



Fontes: *Reflexos*(1975) e *Chão de Casa* (1982). Montagem elaborada pela autora, 2017.

4.2.4 Plano Detalhe: Memória da Vida e do Trabalho e Papa Sururu

O fim do Festival de Cinema Brasileiro de Penedo no final de 1982 e o encarecimento da película de 8mm foram fatores potencializaram o fim do Ciclo Superoitista de Alagoas. No contexto político brasileiro, os movimentos sociais estavam atuantes pela abertura democrática. Com o momento propício, Brandão lança o documentário *Memória da Vida e do Trabalho* (1984), no qual focaliza as vilas operárias têxteis de Fernão Velho, Saúde e Rio Largo. Partindo do testemunho de pessoas que trabalharam ou trabalhavam nessas fábricas, o filme tinha o intuito de exibir o processo de modificação e degradação das vilas.

De acordo com Ferraz (2013) e Barros (2010), *Memória da Vida* (1984) foi inspirado no texto *Mudanças Sociais do Nordeste*, de José Sergio Leite Lopes e Rosilene Alvim; teve a fotografia de Benvau Fon e a narração do poeta maranhense Ferreira Gullar. *Memória da Vida e do Trabalho* tem uma visão crítica da situação em que se encontrava a população de Fernão Velho, e acreditamos que graças ao processo de reabertura democrática no país, ele pôde ser exibido. Em 1985, o filme passou pela seleção da Divisão Cultural da Embrafilme e participou do Festival Internacional de Moscou.

Memória da Vida e do Trabalho explicita que os administradores das fábricas têxteis tinham uma relação de controle com o seu operariado, exemplificando na

estrutura das vilas operárias, porque a fábrica construiu as casas, as escolas, quadras esportivas, era dona de lojas de eletrodomésticos e alimentos, organizava bailes, jogos poliesportivos e festas com presença de folgedos. Tudo estava nos parâmetros estabelecidos pela Fábrica Carmen. Em contrapartida, os trabalhadores recebiam muito pouco, os seus salários tinham vários descontos advindos dos serviços prestados com saúde, educação, lazer, limpeza e organização das vilas.

Nessa situação, os trabalhadores não conseguiam comprar toda a alimentação que necessitavam, o que conseqüentemente os levava a contrair novas dívidas com a Fábrica. Os trabalhadores se utilizavam da Lagoa Mundaú para complementar a renda. Segundo Farias (2014) “é frequente a referência de operários de Fernão Velho sobre a lagoa enquanto local frequentado por eles a fim de complementar a alimentação familiar, já que o salário oferecido pela fábrica quase nunca era suficiente”.

Celso Brandão ressalta a condição da lagoa parafraseando a sabedoria de Mestre Benon¹²⁰, ele afirma “pobre não passava fome em Maceió, por conta da Lagoa” (informação verbal). E para complementar a situação de fartura, Félix Lima Júnior complementa “da Mundaú, em abundância, vêm mandis, tainhas, camorins, siris, uçás, massunins e, principalmente, o sururu, base da alimentação de tanta gente” (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 152). Entretanto, não só as pessoas de baixa renda que se apropriam da lagoa, a Fábrica Carmem de Fiação e Tecelagem de Fernão Velho S/A¹²¹ (fundada em 1857), também tinha seus interesses na região localizada nas margens da Lagoa Mundaú, pois havia água em abundância para ser utilizada como fonte de energia. Sendo assim,

[...] as fábricas alagoanas foram instaladas próximas aos cursos d'água para aproveitar a força motriz hidráulica e o transporte fluvial ou lacustre. Nas primeiras décadas de existência, essas empresas usavam a força hidráulica diretamente, ou seja, seus teares eram acionados por mecanismo cujo o [sic] movimento provinha de uma roda d'água. [...] (LESSA, 2008 apud FARIAS, 2014, p. 43).

A água, assim como o trem, está presente em Fernão Velho, como fica explícito no começo do filme, em um Plano Geral da paisagem da Lagoa Mundaú; cena que é acompanhada pela trilha sonora de Hermeto Pascoal. Observa-se uma

¹²⁰ Mestre Benon (1936-2016) é pernambucano de origem, mas veio para Maceió ainda pequeno. Foi um notável Mestre de Guerreiro e fundador do Guerreiro Treme-Terra de Alagoas. Foi reconhecido como patrimônio vivo de Alagoas em 2006.

¹²¹ Ver o livro *Nossa Casa é do patrão: dominação e resistência operária no núcleo fabril Fernão Velho – Maceió/AL*, de Ivo dos Santos Farias.

sequência de imagens que exploram em Plano Geral a vegetação, as casinhas e a lagoa.

Memória da Vida e do Trabalho tem um narrador que explica as condições dos trabalhadores, mas não está presente em nenhum momento do filme, ou seja, em *voz over*. Adentramos na decadente situação das Vilas Operária, conhecendo a arquitetura das casas já em desgaste, e os moradores em seu dia a dia.

Memória da Vida e do Trabalho utiliza uma variedade de testemunhos; todos os operários ou ex-operários, em sua maioria, foram filmados em Primeiro Plano, *close up*, com o intuito de dar voz e imagens a esses trabalhadores. Neste filme, Celso Brandão utilizou materiais de arquivos, como fotografias, e até um filme de propaganda da antiga Fábrica.

Ao retomar as imagens dos entrevistados, Celso Brandão explora a questão dos péssimos salários que os operários recebiam, e que não tinham condições de fazer uma feira digna para a família, por isso, tinha o sururu como alternativa alimentar. Esta prática de complementação de renda e alimentação é representada em um Plano Geral da Lagoa Mundaú, e assim percebemos as atividades externas dos trabalhadores; momento em que Celso dá ênfase ao esforço do corpo humano em busca de sobrevivência. Essa cena é filmada em Plano Médio com um ângulo mais inclinado da câmera em *Plongée*, detalhando a ação dessas pessoas.

Figura 9 – Frame de *Memória da Vida e do Trabalho*



Fonte: *Memória da Vida e do Trabalho*, 1984. Montagem elaborada pela autora, 2017.

A região de Fernão Velho e o sururu estão ligados pela Lagoa Mundaú, como observamos o texto de Jorge de Lima em *Calunga*¹²² (2014) sobre a presença comum do sururu na vida da vila operária: “o canoeiro abicou em Fernão Velho. Lula principiou o olhar nas margens o pessoal tirando sururu. O processo continuava o mesmo, toda a gente seminua, atolada na lama das margens, arrancando o molusco de dentro da água suja. [...]” (LIMA, 2014, p. 111). Para o jornalista Félix Lima Junior¹²³, não é possível escrever sobre Maceió sem ressaltar a presença do Sururu nas margens da Levada e Fernão Velho. Contudo, o sururu só ocorre na Lagoa Mundaú (ALAGOAS, 1980, p.43). Lima Júnior dedica um capítulo de *Maceió de outrora* (2014) a respeito da pesca desse molusco, e aponta que famílias mais pobres a praticavam. Similarmente, o poeta e escritor Jorge de Lima descreveu com muita minúcia sobre a sua pesca. Observemos o texto de Jorge de Lima (2014):

Depois de cheia a canoa, remavam para outro sítio e aí procediam à limpa do sururu, expurgando-o mais da lama negra. Era o sururu-de-capote. Em casa botavam o molusco para ferver em latas de querosene e, de dentro da concha, surgia então o sururuzinho amarelo, que se servia na mesa, assim mesmo, dentro da casca: era o sururu-de-capote. Ou então com coco ou vendido na hora do trem dos passageiros, em urupemas enormes: uma cuia de queijo cheia de sururu custava um cruzado aos revendedores. (LIMA, 2014, p. 111)

Esta descrição nos dá sinais bastante interessantes do viés do filme *Papa Sururu* (1989). Este filme não possui entrevistas, nem *voz over*, é uma abordagem observativa, que exhibe a consolidação da produção de Celso Brandão pós-Festival de Penedo. Produzido em vídeo, o filme retrata a extração do crustáceo da Lagoa Mundaú e o seu percurso até o Mercado da Produção de Maceió.

Na cartela inicial do filme, temos um texto que discorre sobre o alto valor nutritivo do sururu e de sua abundância na Lagoa Mundaú; assim como a Lagoa beneficiava boa parte da população local de baixa renda. Contudo, a cartela faz uma ressalva sobre as condições em que se encontrava a Lagoa em 1989, pois ela estava ameaçada pela a degradação ambiental, o assoreamento e a poluição. Até porque, o Projeto de Levantamento Ecológico e Cultural - PLEC diagnosticou na virada da década de 1970 para 1980:

¹²² É um romance escrito em 1935, que retrata a vinda de Lula Bernardo para Alagoas, um jovem idealista que tenta transformar a terra que viveu na infância, enfrentando coronéis, o clima inóspito, doenças e misérias.

¹²³ Lima Júnior (1901-1986) foi um jornalista alagoano que escreveu algumas obras sobre cotidiano, costumes e memórias da cidade de Maceió.

[...] o desaparecimento de um molusco conhecido pelo nome de Sururu (*Mytella falcata*), cuja extração representava cerca de 3,5 vezes a produção obtida com a pesca de peixes na região. Esta espécie só ocorria na lagoa Mundaú, e o seu desaparecimento repercutiu na sobrevivência de milhares de pessoas, que tinha na sua extração não só uma fonte de renda mas também uma riquíssima fonte alimentar. (ALAGOAS,1980, p.43)

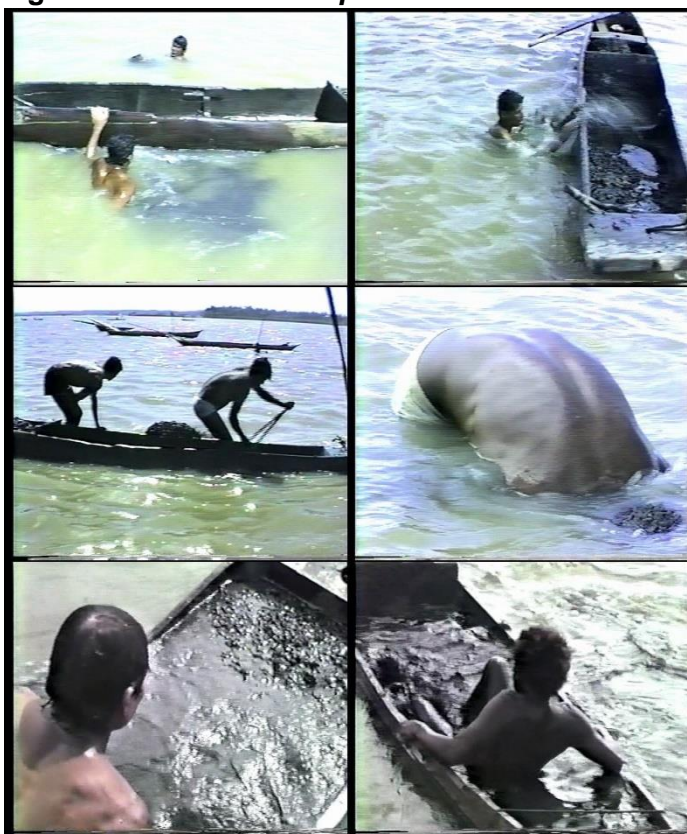
A crise do sururu afetou tanto a questão ambiental quanto cultural. O sururu é a base de vários pratos da culinária alagoana, como podemos observar nestes dois trechos do romance do escritor alagoano Lêdo Ivo, *Ninho de Cobras* (2015): “o que Alagoas tinha de melhor e mais letrado limpava travessas de sururu e de carapeba ao leite de coco e pedia mais fritada”; a maioria da alimentação advinha da lagoa e do mar, contudo, o sururu era o cargo chefe:

[...] o fumo de Arapiraca, por exemplo, era superior ao da Bahia. E tudo isto sem falar no sururu – e fez o marinho engolir um pedaço de fritada e beber, num prato fundo, o dourado caldo de sururu de capote. *Good, good...* aprovava o marujo loiro e sardento, quase num grunhido. (IVO, 2015, 135)

Voltamos para análise fílmica. É apresentada uma cena em Plano Geral, onde podemos identificar a vista da Lagoa Mundaú, separada pelo mar e pelos bairros do Trapiche e Pontal da Barra. Logo, ouvimos o som de água que emite da lagoa. Posteriormente, entra uma cena em que identificamos a proa da canoa em Plano Geral, e temos anexada a esta cena, uma trilha sonora de uma música instrumental de Dona Hilda. Observa-se, em *Meio Primeiro Médio*, um pescador que está remando, ou seja, sendo retratado da cintura para cima.

Como se fosse um balé aquático, identificamos outros pescadores. Eles submergem no fundo da lagoa. Com a câmera na mão, Celso Brandão observa e retrata todos os movimentos; ora a câmera vai da esquerda para direita e ora vai da direita para a esquerda, buscando os corpos submersos na lagoa, onde apenas podemos ver os pescadores, retratados do peito para cima (*Close up*), que jogavam a crosta negra cheia de sururu nas canoas, sendo nesse momento a imagem acompanhada do som direto da ação. A câmera está atenta à ação e nos aproxima das canoas em um movimento de lente em *Zoom In*. Observamos nos frames do filme, abaixo:

Figura 10 – Frame de *Papa Sururu*



Fonte: *Papa Sururu* (1989). Montagem elaborada pela autora, 2017.

Em outras cenas, são realizados *Planos Detalhes* de mãos, do sururu enlameado, das costas dos pescadores exibindo seus músculos, da lama do sururu se misturando com a água da lagoa. Em seguida, é registrado um pescador na canoa em *Meio Primeiro Médio* (a figura humana enquadrada da cintura para cima), a canoa cheia de sururu e água; o pescador utiliza os pés para expulsar a água que invade a canoa. Observamos nessa cena todo o esforço físico do pescador.

Em *Plano Geral* nas margens da Lagoa Mundaú, canoas ancoradas, algumas cheias de sururu recém-capturado; observamos ao longe homens e mulheres que se aproximam e pegam o sururu em baldes e em carros-de-mão. Visualizamos em *Plano Geral* o lado do ângulo direcionado em perfil; podemos observar, na paisagem, as construções e as embarcações que margeiam a lagoa.

Figura 11 – Frames de *Papa Sururu*



Fonte: *Papa Sururu* (1989).

Nesse plano, podemos observar canoas e ao fundo da imagem, visualizamos algumas habitações feitas em madeira, que estão próximas à margem. Estes casebres se fixam na beira da lagoa, fazendo fronteira com a vegetação persistente. Dos filmes de Celso Brandão que analisamos, este é o único que mostra uma forma de moradia frágil às intempéries naturais, ou seja, seus moradores estão expostos às cheias constantes, às chuvas; além da falta de saneamento básico, água encanada e energia elétrica. Visualizamos, portanto, um indício da baixa qualidade de vida daquela população.

Em uma das cenas, a câmera acompanha o sururu sendo levado no carro-de-mão. Posteriormente, o sururu é retratado sendo carregado no balde que está apoiado sobre a cabeça de uma mulher. A câmera se posiciona na perspectiva da lagoa para a margem, acompanhando o trajeto da mulher vista de costas em Primeiro Plano (*Close up*). A câmera faz um movimento transversal da direita para esquerda (*Panorâmica*), momento em que é possível perceber o desnível entre a margem da Mundaú e a Avenida Senador Rui Palmeira. A partir dessa perspectiva, foi possível apenas visualizar os telhados das casas e da vegetação fixada no lado oposto à Lagoa.

Este plano nos entrega implicitamente uma boa pista da maior mudança que ocorreu entre as décadas de 1970 e 1980 na cidade de Maceió, pois ao longe é avistada uma parede de concreto. Contudo, esta região é localizada às margens da

lagoa, onde foi construído o Dique-Estrada, em 1976, e finalizado em 1982. Portanto, essa mureta que aparece nesta cena entrega materialmente a intervenção ocorrida após a construção do Dique-Estrada, que modificou permanentemente a paisagem da orla lagunar.

Figura 12 – Frames de *Papa Sururu*



Fonte: *Papa Sururu* (1989). Montagem elaborada pela autora, Maceió, 2017.

De forma sutil, as fontes fílmicas testemunham sobre as mudanças e transformações do Complexo Estuarino Mundaú Manguaba. A década de 1980 foi crucial para fincar de vez as modificações na orla da Mundaú. No entanto, a população de baixa renda que tinha como profissão a pesca continuou a residir no local.

Como afirma Cavalcanti (2012), com o aterro e a drenagem dos canais, “ao término de todas as intervenções efetuadas ao longo de 10 anos, as áreas aterradas somavam um total de aproximadamente 200 h”. Essa parte da cidade foi pensada pelo poder público como uma área de habitação popular. Segundo Duarte (2010), temos uma situação complicada, porque essa nova área do Dique-Estrada era reservada para a construção de casas populares, como o conjunto residencial Joaquim Leão, que foi inaugurado em 1983, mas antes mesmo do projeto de outros conjuntos habitacionais, as margens da lagoa foram ocupadas com moradias sem qualquer estrutura básica. Observou-se, portanto, a invasão das margens da Lagoa por parte de uma população pobre e de migrantes do interior, que fugiram dos problemas acarretados pela seca. Estas pessoas necessitavam da Laguna Mundaú para se alimentar e trabalhar, escolhendo locais estratégicos, próximos aos bairros do Centro e da Levada. Progressivamente, essas questões levaram a localidade a se transformar em várias favelas nas margens da Lagoa.

O Conjunto Virgem dos Pobres foi construído em 1989, no período de filmagem de *Papa Sururu*, onde vimos ocupações nas margens da lagoa (na figura 11). Essas pessoas sofreram com uma grande cheia¹²⁴ na Lagoa no ano de 1988, e, conseqüentemente, ficaram desabrigadas, ocupando parte do terreno ocioso que foi aterrado, formando assim a base do conjunto.

Fernando Collor de Mello era o gestor do Estado de Alagoas à época, e teve sua imagem atrelada a de um governador que entregou casas aos desabrigados da cheia. Estas habitações tinham como características: eram de alvenaria sem revestimentos, composta de um vão, sem banheiros, e coberta com telhas de fibrocimento e sem janelas. Deixou nas mãos dos desabrigados o encargo de melhorar as casas. Com o intuito de beneficiar as condições dos moradores do conjunto, houve algumas construções na orla lagunar, como por exemplo: a duplicação de avenida, praças, sete campos de futebol, sete quadras poliesportivas, barracas, terminais pesqueiros, centro comunitário, creche, subdelegacia, escola e igreja. (DUARTE, 2010).

Todavia, ressaltamos a cartela inicial do filme *Papa Sururu* e o problema que a Lagoa Mundaú vem sofrendo ao longo dessas décadas, com a diminuição do sururu na lagoa, quando antes tínhamos a alcunha de terra do Sururu.

Todas essas mudanças tinham como orientação elevar o patamar de Alagoas, algo visível no projeto do Polo Cloroquímico. O projeto, de fato, não atendeu à população que realmente necessitava, já que buscava mão de obra especializada em um Estado que tinha uma grande porcentagem de analfabetos. A indústria cloroquímica não ofertou empregos que possibilitariam uma transformação econômica e social para maior parte da população.

A conjuntura política nacional entra em um período de transição da Ditadura Militar para reabertura Democrática, com José Sarney na presidência. O País estava assolado em diversas crises, pois todos esses anos de desenvolvimento econômico, e gastos astronômicos com obras de infraestrutura, gerados durante a Ditadura, mostrou-se uma estratégia frágil, não conseguindo ser revertida em melhorias no plano social.

Em Alagoas, temos como exemplo latente a vinda do Polo Cloroquímico, que se instalou em um dos lugares mais férteis do mundo, o Complexo Estuarino

¹²⁴ Octávio Brandão afirma, em *Canais e Lagoas*, que as cheias são cíclicas. (2001, p.113)

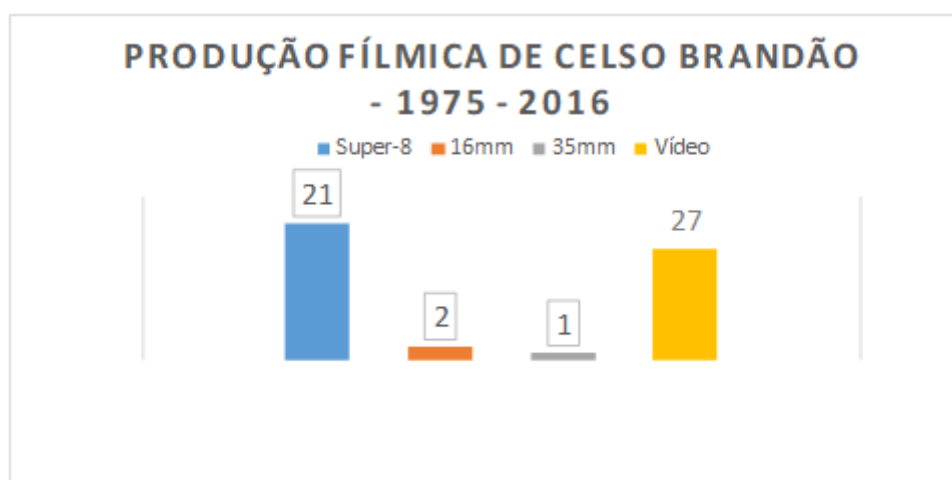
Mundaú Manguaba, impactando na vida de diversas pessoas no âmbito sociocultural e causando desequilíbrio na relação entre homem e natureza.

O processo de industrialização acelerada, deflagrado pela Salgema, com a instalação a médio prazo de 21 indústrias químicas de primeira e segunda geração formando um complexo químico, **poderá decidir (irremediavelmente) o tênue equilíbrio, cultural e ecológico, ainda existente em um número significativo** de áreas da região, com graves repercussões sociais e ambientais. (ALAGOAS, 1980, p.44, grifo nosso)

Sendo assim, temos um período de mudanças e continuidades no meio social, cultural e ambiental. Desta forma, usamos a filmografia de Brandão como fonte para nos auxiliar a avaliar um período tão conturbado na conjuntura histórica. Percebemos a importância de se fazer diálogos entre as instâncias nacionais e locais para auxiliar na compreensão da conjuntura. Neste sentido, nos baseamos na filmografia de Celso Brandão como meio de poder ver e ouvir, não como de fato foi, mas a partir de alguns retalhos, rastros e pistas do nosso passado recente.

Celso Brandão continua a produzir seus filmes, vejamos o gráfico abaixo:

Gráfico 10 – Produção fílmica de Celso Brandão (1975-2016)



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. Adaptado de Barros (2010); Ávila (2012); Estrela do Norte¹²⁵ (2017).

Celso Brandão deu início a sua trajetória fílmica no ano de 1975, objetivando participar da mostra competitiva do Festival de Penedo, e, ao longo dos anos de existência do festival, inscreveu 12 filmes e ganhou nove prêmios. Em sua filmografia, consta até o ano de 2016 o total de 51 filmes em seu currículo, dos quais vinte e um foram rodados em Super-8, dois em 16mm, um em 35mm e vinte e sete

¹²⁵ Disponível no site <<https://vimeo.com/estreladonorte>> Acesso 02/08/2017.

em vídeo. De toda a sua produção, estão disponíveis vinte e três filmes no site Vimeo, os quais continuam sendo fontes para diversas pesquisas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho trilhado neste trabalho revisitou os debates historiográficos de Siegfried Kracauer, Marc Ferro e Robert Rosenstone, no intuito de refletir sobre os filmes de Celso Brandão nestas perspectivas teóricas. Contudo, pensamos esta pesquisa vislumbrando o cinema como fonte histórica, a maneira de Marc Ferro, ou seja, uma testemunha ocular de fatos que ocorreram no nosso passado recente.

Buscamos construir uma análise quadrangular, que dialoga com as diversas perspectivas teóricas de Kracauer, Ferro, Rosenstone e Ginzburg, no intuito de combinar a microanálise kracauriana, percebida através dos *close-up*, com a micro-história ginzburguiana, no sentido de explicar e refletir à filmografia de Celso Brandão.

Levamos em consideração que por trás de uma obra fílmica há posições ideológicas, o uso da linguagem do cinema e visões de mundo do cineasta. As fontes não vão responder facilmente às nossas problemáticas, necessitamos de outras fontes, outros olhares que nos auxiliem a descobrir as pistas jogadas na tela.

Fizemos uma grande viagem pela história do cinema alagoano, para tentar vislumbrar o meio onde Celso Brandão começou a fazer seus filmes. Debruçamo-nos sobre os primórdios do cinema alagoano, o papel de Guilherme Rogato como pioneiro na produção de filmes sobre temas como o carnaval, inaugurações de construções, práticas esportivas, dentre outros. Rogato foi o primeiro a rodar um filme em longa-metragem em Alagoas, *Casamento é negócio?* (1933). Posteriormente, através dos textos de Elinaldo Barros, José Maria Tenório da Rocha, Larissa Lisboa, Ana Flávia Ferraz e Sérgio Onofre de Araújo, identificamos que o cinema alagoano é feito de períodos de muita fertilidade e de imobilismos capazes de anular uma linha de continuidade, mas que retoma a sua marcha quando nos referimos à *Mostra Sururu de Cinema Alagoano* (2009-) e ao *Festival de Cinema Universitário de Penedo* (2011-).

Mesmo com essas dificuldades, observamos o trabalho de Celso Brandão, por ser um dos poucos que conseguiram se firmar durante esses 42 anos de produção. Após as produções de Rogato nas décadas (1921-1933), de acordo com o crítico de cinema Elinaldo Barros (2010), somente com os Festivais de Penedo (1975-1982) houve um período significativo de produção, em termos de quantidade,

qualidade e diversidade. Porém, esse Ciclo de Super-8 foi encerrado com o fim do festival penedense. Posteriormente, tivemos tentativas de se produzir de forma esporádica, mas sem a mesma quantidade; a retomada da efervescência cinematográfica alagoana é percebida somente a partir dos anos 2000.

Atualmente, com a *Mostra Sururu de Cinema Alagoano* (2009-) e o *Festival de Cinema Universitário de Penedo* (2011-), temos duas janelas para a exibição do cinema de Alagoas. A existência de editais de financiamento são fatores propícios para a manutenção do cenário local. Por isso, a produção de Celso Brandão é de extrema importância, pois é um dos poucos registros cinematográficos de nossa história recente, pós-1970.

Graças à metodologia do Paradigma Indiciário e a descrição de planos e enquadramentos do cinema, pudemos descrever e vislumbrar a perspectiva estética de representar o real de Celso Brandão. E como no bordado de uma colcha de retalhos, vão-se cruzando testemunhos e pesquisas para identificar a relação homem e natureza, exemplificada na relação homem e o Complexo Estuarino Mundaú-Manguaba.

O envolvimento do homem com a natureza, no período de 1975-1989, foi bem complexo, porque enquanto alguns países da Europa sofriam represálias pelo descontrole ambiental gerado por anos de industrialização, o Brasil precisava de fato se transformar em um país industrializado, mesmo colocando em xeque os recursos naturais e a população de baixa renda, em prol de obras de infraestrutura, para se desenvolver (DUARTE, 2013).

Essa perspectiva dos governos militares teve ressonâncias em Alagoas, o que pudemos sentir mais claramente com a construção do Polo Cloroquímico no Complexo Mundaú-Manguaba, que acarretou várias mudanças agressivas às duas lagoas. A Manguaba sofreu com essa industrialização, tendo as usinas de cana-de-açúcar como responsáveis pelo o desequilíbrio entre o homem e a natureza, desmatando áreas de vegetação e poluindo canais, rios e, conseqüentemente, as lagoas.

Sendo assim, a Lagoa Mundaú também sofreu dos mesmos problemas da Lagoa Manguaba, contudo, a Mundaú sofreu de modo mais acentuado com o aterramento e a drenagem de canais, a incorporações de ilhas para o continente, e o desmatamento de florestas de mangue; além de assoreamentos, poluição doméstica

e industrial, bem como com a exploração da salmoura¹²⁶ na região do bairro de Bebedouro. As pessoas que dependiam da lagoa foram as mais prejudicadas por essas alterações ambientais. Diante disso, a recessão¹²⁷ do sururu contribuiu com o quadro de fome e desemprego em Alagoas.

Esta pesquisa teve como objetivos analisar cinco filmes da extensa filmografia de Celso Brandão, dentre os quais estão *Reflexos*, *Ponto das Ervas*, *Chão de Casa*, *Memória da Vida e do Trabalho e Papa Sururu*; levando-se em consideração a relação direta ou indireta com o Complexo Estuarino Mundaú Manguaba e a sua capacidade de testemunhar sobre o passado recente, ou seja, o seu potencial como testemunha ocular das alterações e permanências do espaço lagunar.

Um ponto a ser ressaltado é que, através das produções de Celso Brandão entre 1975 e 1989, perpassamos por uma conjuntura política de regime militar até o período de redemocratização. Podemos notar que, de 1975 a 1978, os filmes têm uma abordagem ligada ao contemplativo e observativo, características mais evidentes em *Reflexos* e *Ponto das Ervas*. No período ainda de transição para a democracia, entre 1982 e 1984, apresenta-se uma abordagem voltada para o coletivo, os problemas do operariado, dos tiradores de coco e dos pescadores, ou seja, com um cunho mais voltado para o social, como está exemplificado nos filmes *Chão de Casa* e *Memória da Vida e do Trabalho*. Já no ano de 1989, em *Papa Sururu*, Brandão faz uso de imagens líricas e cheias de beleza, assim como exhibe as condições do coletivo, como a poluição da Lagoa e a diminuição do sururu.

Diante dos objetivos expostos, consideramos que a filmografia de Celso Brandão tem uma grande contribuição para a História Cultural Alagoana, pois ela registra os fazeres e saberes interligados à religiosidade, natureza, música, escultura, culinária, carpintaria, pesca, medicina popular e arquitetura popular.

Observamos que os filmes analisados trazem internamente, mas nem sempre de forma explícita, a presença das Lagoas Mundaú e Manguaba. Consideramos, portanto, que em *Ponto da Ervas* (1978), a Lagoa Mundaú se faz presente de maneira implícita, pois em nenhum momento a sua imagem foi registrada, mas o bairro da Levada está geográfica e historicamente ligado, desde sua origem, à lagoa, por ser um local de venda e trocas de mercadorias e que tinha como fluxo o

¹²⁶ Esta exploração ainda é continua nos dias atuais.

¹²⁷ O PLEC (1980) denunciou que houve a escassez do sururu na Lagoa Mundaú por três anos.

espaço lagunar. As suas ressonâncias estão presentes no registro da feira livre, um local que serviu como cenário para o filme.

Em *Memória da Vida e do Trabalho* (1984), a representação da Lagoa Mundaú está explicitada na questão da sobrevivência, como uma complementação de renda para os operários, que tinham como alternativa a pesca do sururu. Contudo, ela não é objeto central da narrativa fílmica, mas sim a vida e o trabalho dos operários da vila têxtil.

Já em *Papa Sururu* (1989), o espaço da lagoa Mundaú é abordado de forma explícita, registrando todo o processo da pesca do sururu, sua retirada do fundo da lagoa, o processo de limpeza, cozimento e venda. As imagens da lagoa exibem os fazeres e a importância do sururu para as pessoas de baixa renda. No entanto, diferentemente de *Memória da Vida e do Trabalho* (1984), em que a pesca do sururu é um complemento de renda, em *Papa Sururu* o molusco é essencial para a manutenção da vida, pois é da lagoa que se retira exclusivamente o sustento; podendo-se perceber a latente pobreza das pessoas que habitam a região da Mundaú.

Outro ponto destacado por Celso Brandão em *Papa Sururu* foi a decadência do molusco, acarretado pela poluição advinda dos ambientes doméstico e, principalmente, industrial, responsável pelo despejo de resíduos químicos na Lagoa Mundaú. Ao mesmo tempo em que temos o registro da pesca do sururu de maneira explícita, observa-se de maneira implícita e quase imperceptível as interferências mais agressivas sofridas pela lagoa. Podemos observar sutilmente na presença de uma mureta de concreto que divide a margem da lagoa e a Avenida Senador Rui Palmeira, recém-construída. Ou seja, este filme fez o registro da obra do Dique-Estrada, construção que acarretou o aterramento e a drenagem de canais, além da incorporação de ilhas ao continente desta região.

Reflexos (1975) aborda de maneira explícita a lagoa Manguaba, através dos reflexos na água, da vegetação de entorno da lagoa, dos canoeiros e pescadores. Celso Brandão registra a vivência em harmonia entre homem e natureza. *Reflexos* representa um testemunho importante, pois indica um registro audiovisual anterior à construção do Polo Cloroquímico de Alagoas.

Por fim, analisamos *Chão de Casa*, filmado na Manguaba. Compreendemos este filme como um intermediário, no qual podemos observar a dependência do meio natural tanto para o trabalho quanto para a alimentação das pessoas de baixa

renda. A lagoa é exibida como meio de transporte de pessoas e de mercadorias da Ilha de Santa Rita. Apesar da diferença temporal de sete anos entre *Reflexos* e *Chão de Casa*, percebemos a dependência do homem, neste caso, os moradores ribeirinhos em relação à Lagoa Manguaba. Eles necessitavam da Manguaba para o transporte de pessoas e mercadorias, para a pesca e para a retirada de vegetação que circunvizinhava a lagoa.

Pudemos visualizar alguns enquadramentos e planos no filme *Reflexos* (1975), nos dando a impressão de que, apesar da passagem do tempo, Brandão observa a Manguaba com o mínimo de alteração. De fato, não houve modificações tão “agressivas” na Manguaba quanto as ocorridas na Mundaú.

Alcançamos, assim, através de indícios imagéticos encontrados nos filmes: *Reflexos*, *Ponto das Ervas*, *Chão de Casa*, *Memória da Vida e do Trabalho* e *Papa Sururu*, a identificação das mudanças e permanências do Complexo Estuarino Mundaú Manguaba.

Reiteramos, desta forma, a importância da filmografia de Celso Brandão para a compreensão das modificações e permanências sociais, culturais e ambientais ocorridas em Alagoas, pois seu olhar observador e contemplativo pode camuflar a sua maneira crítica de exibir os problemas latentes do universo popular. Contudo, aliado ao Paradigma Indiciário, tecemos, através de pistas e sinais, como os seus filmes foram de utilidade para o entendimento dessas mudanças.

Esperamos que esta pesquisa proporcione indícios e pistas sobre a nossa História recente, das mudanças e transformações ocorridas neste período, dessa vez tendo como testemunha ocular os filmes de Celso Brandão. Acreditamos que este trabalho contribua para as novas pesquisas relacionadas ao Cinema e à História em Alagoas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha; SOIHET, **Rachel**. Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias. In: ABREU, Martha. **Cultura popular: um conceito e várias histórias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/.../Artigo%203%20%20Martha%20Abreu.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

ALAGOAS. **Diário Oficial do Estado**, de 09 de janeiro de 1975, p. 8. Disponível em: <<http://www.doeal.com.br/portal/visualizacoes/jornal/19817/#/p:8/e:19817>>. Acesso em 10 abr. 2016.

_____. **Diário Oficial do Estado**, de 3 de janeiro de 1976, p. 6. Disponível em: <<http://www.doeal.com.br/portal/visualizacoes/jornal/19601/#/p:8/e:19601>>. Acesso em 10 abr. 2016.

_____. **Diário Oficial do Estado**, 27 de janeiro de 1976, p. 2. Disponível em: <<http://www.doeal.com.br/portal/visualizacoes/jornal/19585/#/p:14/e:19585>>. Acesso em 11 abr. 2016.

_____. **Diário Oficial do Estado**, de 19 de janeiro de 1977, p. 16. Disponível em: <<http://www.doeal.com.br/portal/visualizacoes/jornal/19572/#/p:16/e:19572>> Acesso em 11 abr. 2016.

_____. **Diário Oficial do Estado**, de 13 de janeiro de 1977, p. 12. Disponível em: <<http://www.doeal.com.br/portal/visualizacoes/jornal/19576/#/p:12/e:19576>>. Acesso em 12 abr. 2016.

_____. **Diário Oficial do Estado**, de 07 de janeiro de 1978, p.1. Disponível em: <<http://www.doeal.com.br/portal/visualizacoes/jornal/19380/#/e:19380>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

_____. **Diário Oficial do Estado**, de 16 de janeiro de 1979 p.1. Disponível em: <<http://www.doeal.com.br/portal/visualizacoes/jornal/19176/#/e:19176>>. Acesso em 13 abr. 2016.

_____. **Diário Oficial do Estado**, de 24 de fevereiro de 1984. p. 17. Disponível em: <<http://www.doeal.com.br/portal/visualizacoes/jornal/17964/#/p:16/e:17964>>. Acesso em 13 abr. 2016.

_____. Secretaria de Planejamento de Alagoas/ Coordenação de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. **Projeto de levantamento ecológico cultural da Região das Lagoas Mundaú e Manguaba**. 2ed. ampl. V. I e II. Maceió: Secretaria do Estado do Governo de Alagoas; SUDENE; CNRC, 1980.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARAÚJO, Sérgio Onofre Seixas de; GRAÇA, Ándelli D´Mara Santos da. Os festivais de Penedo (1975-1982): impactos para o turismo local. In: FERRAZ, Ana Flávia;

CABRAL, Otávio (orgs.). **Arte em Alagoas: algumas reflexões**. Maceió: EDUFAL, 2013. p. 133-160.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

ÁVILA, Janayna. A odisseia de Celso Brandão. **Revista Graciliano**. Maceió, AL, ano 5, n. 16, p. 70-77, 2012. ISSN 1984-3453

BARROS, Elinaldo. **Cine-Lux: recordações de um cinema de bairro**. Maceió: EDICULT/SECULT, 1987.

_____. **Panorama do Cinema Alagoano**. 2. ed. rev. e ampl. Maceió: EDUFAL, 2010.

_____. **Rogato: a aventura do sonho das imagens em Alagoas**. Maceió: EDICULT/SECULT, 1994.

BARROS, José D´Assunção; NÓVOA, Jorge (orgs). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou, ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORRMANN, Ricardo G. Cinema, imagem e história na leitura de Carlo Ginzburg sobre livro póstumo de Siegfried Kracauer. **Simbiótica**. Espírito Santo, Vol. único, n. 6, jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/8085/5724>>. Acesso em: 8 mar. 2016.

BRANDÃO, Octávio. **Canais e Lagoas**. 3. ed. Maceió: Edufal, 2001.

BRANDÃO, Celso. **Caixa-Preta**. São Paulo: Editora Madalena; Itália: Contrasto, 2016.

_____. **Memento**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2013.

_____. **TARAMPS: Catálogo**. Maceió: Sesc/AL, 2017. 52 p.

BRASIL. Ato Institucional nº1, de 01 de abril de 1964. Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas Emendas. **Planalto**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm> Acesso em 29 de mai. 2016.

_____. Ato Institucional nº2, de 27 de outubro de 1965. Mantem a Constituição Federal de 1946, as Constituições Estaduais e respectivas Emendas e com alterações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da Revolução de 31.04.1964. **Planalto**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-02-65.htm> Acesso em 29 de mai. 2016.

_____. Ato Institucional nº3, de 05 de fevereiro de 1966. Fixa datas para as eleições de 1966, dispõe sobre as eleições indiretas e nomeações de prefeitos das Capitais do Estado. **Planalto**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-03-66.htm> Acesso em 29 de mai. 2016.

_____. Ato Institucional nº4, de 07 de dezembro de 1966. Convoca o Congresso Nacional para a discussão, votação e promulgação do projeto de Constituição. **Planalto**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-04-66.htm> Acesso em 30 de mai. 2016.

_____. Ato Institucional nº5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. **Planalto**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm> Acesso em 30 de mai. 2016.

_____. Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema (INC). **Planalto**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decretolei/Del0043.htm> Acesso em 30 de mai. 2016.

_____. Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967. Autoriza a Lei de Segurança Nacional. **Planalto**. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em 30 de mai. 2016.

_____. Lei 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas. **Planalto**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm> Acesso em 30 de mai. 2016.

_____. Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima – EMBRAFILME. **Planalto**. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0862.htm> Acesso em 31 de mai. 2016.

_____. Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6281.htm> Acesso em 31 de mai. 2016.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989):** a Revolução Francesa da Historiografia. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. **O que é História Cultural?** 2.ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Testemunha ocular:** história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CAETANO, Antônio Filipe Pereira. Prefácio. In: LIMA, Maria de Lourdes Lima (Org.). **Uma cultura anfíbia na transversalidade de saberes:** Alagoas e Rússia. Maceió: Edufal, 2015.

CARVALHO, Cicero Péricles de. **Alagoas 1980-1992:** a esquerda em crise. Maceió: Edufal/Lumen/Engenho, 1993.

_____. **Formação Histórica de Alagoas.** 3.ed. Maceió, EDUFAL, 2015.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papyrus, 2008.

CAVALCANTE, Bruno César; ROCHA, Raquel de A. **Iconografia Alagoana.** Secretaria de Estado do Desenvolvimento Econômico, Energia e Logística de Alagoas – SEDEC; Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Alagoas – SEBRAE/AL. Maceió: GRAFMARQUES, 2011

CAVALCANTI, Isadora Padilha de Holanda. **Levada à Margem:** A Importância do Lugar na Memória da Cidade de Maceió. Salvador, Bahia, 2012. 176f. : Dissertação (Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia.

_____. O lugar da Levada nas águas das (a)lagoas. In: LIMA, Maria de Lourdes Lima (Org.). **Uma cultura anfíbia na transversalidade de saberes:** Alagoas e Rússia. Maceió: Edufal, 2015.

CELSO Brandão. **Revista Graciliano,** Maceió, ano 10, n. 29, p.14-25, 2017. Edição especial.

CELSO BRANDÃO. Direção: Alice Jardim e Larissa Lisboa. Montagem: Alice Jardim e Larissa Lisboa. Maceió: Entremeios Visuais, 2008. Curta-metragem (20 min), documentário, vídeo.

CHÃO DE CASA. Direção e produção: Celso Brandão. Argumento e roteiro: Vera Calheiros. Direção de fotografia: Benvau Fon. Montagem: Gilberto Santeiro. Companhias produtoras: Estrela do Norte, 1982. Curta-metragem (16min), sonoro, cor, documentário, 16mm.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papyrus, 2008.

COSTA, Rodrigo José. **O golpe civil-militar em Alagoas: o governo Luiz Cavalcante e as lutas sociais (1961-1964)**. Recife, PE, 2013. 159f. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/11481/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Rodrigo%20Jose%20da%20Costa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 30 maio. 2016.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL - CPDOC. Verbetes do tipo biográfico: **Divaldo Suruagy**. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/divaldo-suruagy>> Acesso em 13 jul. 2017.

_____. Verbetes do tipo biográfico: **Fernando Collor de Melo**. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/collor-fernando>> Acesso em 13 jul. 2017.

_____. Verbetes do tipo biográfico: **José Sarney**. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-ribamar-ferreira-de-araujo-costa>> Acesso em 11 jul. 2017.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Evolução Urbana e Social de Maceió no Período Republicano. In: COSTA, Craveiro. **Maceió**. 2. ed. Maceió: Sergasa, 1981.

DUARTE, Regina Horta. **História e Natureza**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DUARTE, Rubens de Oliveira. **Orla lagunar de Maceió: apropriação e paisagem (1960-2009)**. Maceió, AL, 2010. 190 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Dinâmicas do Espaço Habitado) - Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Maceió, AL, 2010.

EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura**. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo Italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2008.

FARIAS, Ivo dos Santos. **Nossa casa é do patrão: dominação e resistência operária no núcleo fabril de Fernão Velho – Maceió/AL**. Curitiba: Appris, 2014.

FERRAZ, Ana Flávia Andrade. Da literatura adaptada: contribuição à história do cinema alagoano. In: FERRAZ, Ana Flávia; CABRAL, Otávio (orgs.). **Arte em Alagoas: algumas reflexões**. Maceió: EDUFAL, 2013. p. 11-28.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra. 2010.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Kracauer e os fantasmas da história: reflexos sobre o cinema brasileiro. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, Vol. 6, n. 15, mar. 2009. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/149/149>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; STIGGER, Helena. A resistência armada: Lamarca e Marighella no cinema nacional. **Logos**: comunicação e universidade. Rio de Janeiro, Vol. 20, n. 1, 1º semes. 2013. p. 48-60. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/7707/5571>> Acesso em: 24 jul. 2016.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

IVO, Lêdo. **Ninho de Cobras**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2015.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: Historia Psicológica del cine alemán. Barcelona: Paidós, 1985.

_____. **Ornamento da massa**: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009

_____. **Teoría del Cine**: la Redención de la Realidad Física. Barcelona: Paidós, 2013.

KORNIS, Mônica Almeida. Marc Ferro (1924-). In: PARADA, Maurício (org.). **Os historiadores**: clássicos da história, vol. 3: de Ricoeur a Chartier. Petrópolis: Vozes: PUC-Rio, 2014. p.141-154.

_____. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p.237-250, 1992.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LIMA, Jorge de. **Calunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LIMA, Henrique Espada. Micro-história: do plano geral ao *close-up*. In: _____. **A micro-história italiana**: escalas, indícios e singularidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMA JÚNIOR, Félix. **Maceió de Outrora**. Maceió: Imprensa Oficial, 2014

LINDOSO, Dirceu. **Interpretação da Província**: estudo da cultura alagoana. 2. ed. Maceió: Edufal, 2005.

_____. O encontro das águas: *Calunga* contribuição a uma Sociologia do palustre e a etnologia do anfíbio na cultura dos canais e lagoas dos alagados alagoanos. In: LIMA, Maria de Lourdes Lima (Org.). **Uma cultura anfíbia na transversalidade de saberes**: Alagoas e Rússia. Maceió: Edufal, 2015.

LISBOA, Larissa; QUEIROZ, Bruna. **Produção audiovisual alagoana**: catálogo e análise. Maceió, AL, 2008. 118 f. TCC (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2008.

LOBATO, Ana Lúcia. Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 65-95.

MACHADO, Fabiano Duarte; LIMA, Matheus Carlos Oliveira de. O polo cloroquímico alagoano e a modernização da dependência. In: **História Econômica de Alagoas**: a indústria cloroquímica alagoana e a modernização da dependência. Maceió: EDUFAL, 2016. p. 169-204.

MARSON, Melina Izar. Preparando o terreno do Cinema da Retomada (1990-1994). In: MARSON, Melina Izar; MELEIRO, Alessandra (org.) **Cinema e Políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. V. 1. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. p. 17-66.

MEMÓRIA DA VIDA e do trabalho. Direção e produção: Celso Brandão. Argumento e texto: José Sérgio Leite Lopes e Rosilene Alvim. Roteiro: Regina Coeli. Maceió: Estrela do Norte, 1986. Curta-metragem (20 min), sonoro, cor, documentário, 16mm.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. 2.ed. São Paulo, Alameda, 2011. p. 39-64.

MOURA, Roberto. A bela época (primórdios - 1912). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 11-49.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 235- 289.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2014.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II**: gêneros cinematográficos. Covilhã: LabCom Books, 2010.

PAPA SURURU. Direção Celso Brandão; Produção: Francys Torres; Edição: Nelson Simas; Texto: José Geraldo Marques; Música: Dona Hilda; Pesquisa: Fernando

Veras. Maceió: Estrela do Norte, 1989. Curta-metragem (13min), sonoro, cor, documentário, vídeo.

PENAFRIA, Manuela. O documentário segundo Kracauer. **Doc. On-line**. n. 03, 2007, pp. 174-194. Disponível em:
<http://www.doc.ubi.pt/03/leitura_manuela_penafria.pdf> Acesso em 18. jan.2016.

PONTO DAS ERVAS. Direção, argumento e roteiro: Celso Brandão. Assistente de Fotografia: Benvau Fon. Produção Executiva: Carlos Diegues. Assistente de Produção: Daniel Bernardes. Direção de Fotografia: Dib Lutfi. Assistente de Direção: José Márcio Passos. Som e Montagem: Mair Tavares. Assistente de Som: Ronaldo de Andrade Silva. Música: Djalma Correia. Imagem: Laboratório Lider. Som: Estúdios Nel-son. Maceió: Alter Filmes Ltda., Embrafilme e Ministério da Educação e Cultura, 1978. Curta-metragem (11 min), sonoro, cor, Documentário, 35mm.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. Introdução. In: _____. **Canibalismo dos fracos: cinema e História do Brasil**. Bauru/SP: EDUSC, 2002.

REFLEXOS. Direção, argumento, produção e montagem: Celso Brandão. Maceió, 1975. Curta-metragem (4min 30s), sonoro, documentário, 8mm (Super-8).

ROCHA, José Maria Tenório. **Subsídios à história da cinematografia em Alagoas**. Maceió: DAC, 1974.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

_____. A Few Words About my Life and Career. **Rosenstone**. Los Angeles, 2013. Disponível em <<http://www.rosenstone.com/bio.html>> Acesso em 20. Maio. 2016.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Panorama das políticas culturais no mundo. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Orgs.). **Políticas Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 13-27.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial: Das origens a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1963, 2 v.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**. Rio de Janeiro, [v.?] n. 8. p. 151-173, 2012. Disponível em:
<historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270> Acesso em 18. Jan. 2016.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4.ed. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador. **Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria**. Ilhéus, v. 10, n.17, p. 15-

40, 2007. Disponível em:

<http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/sheila_schwarzman.pdf> Acesso em 10. Out. 2016.

SILVA, Djane Fonseca da; SOUSA, Francisco de Assis Salviano de. Proposta de manejo Sustentável para o Complexo Estuarino-Lagunar Mundaú/Manguaba (AL). **RBGF- Revista Brasileira de Geografia Física**, Recife, PE, v. 1, n. 2, p.78-94, set/dez 2008. Disponível em <www.revista.ufpe.br/rbgfe/index.php/revista/article/download/30/32> Acesso em 25 de jul. de 2017.

SIMIS, Anita. Luzes e foco sobre Kracauer. **Estudos de Sociologia**. Araraquara, [v.?), p. 135-144, 2005. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/viewFile/118/115>> Acesso em 18 jan. 2016.

_____. Concine – 1976 a1990. **Políticas Culturais em Revista**. Salvador, v. 1. n 1. p. 36-56, 2008. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3189/0>>Acesso 10. jul. 2017.

SOCHA, Eduardo. A ostentação teórica da insignificância: ensaios de Siegfried Kracauer evidenciam um academicismo consequente e isento de notas de rodapé. **Revista Cult**. São Paulo, 2010. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-ostentacao-teorica-da-insignificancia/>> Acesso em 08 fev. 2016.

SUPPIA, Alfredo Luiz. As sete vidas do Super-8. **Ciência e Cultura**. São Paulo, v. 63. n.1.p.63-65, 2009. Disponível em:<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252009000100025&script=sci_arttext>Acesso em 30 mai. 2016.

TEMPO DE CINEMA. Direção e roteiro: Raphael Barbosa. Produção: Raphael Barbosa e Igor Buarque. Direção de Fotografia: Albert Ferreira e Henrique Oliveira. Som Direto: Thauana Ferreira. Montagem: Leandro Alves, Marcos André Caraciolo e Paulo Silver. Penedo-AL, 2014. Curta-metragem (30 min), Documentário, vídeo.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros**: para além do choque das civilizações. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

GLOSSÁRIO

GLOSSÁRIO DOS TERMOS TÉCNICOS

Bitola: As bitolas são as larguras das películas fílmicas, sendo as mais usuais são de 35mm, 16mm e 8mm. A bitola de 8mm é conhecida como uma bitola amadora por ser mais barata; a de 16mm seria uma bitola intermediária, assim como o seu valor. A bitola de 35mm é conhecida por ser uma bitola profissional e mais cara, pois ela é usual em grandes produções cinematográficas.

Cartela: É uma informação textual contida no filme, seja de observação ou apenas para creditar os nomes da equipe do filme.

Câmera Subjetiva: Técnica que simula o olhar e o movimento de um personagem.

Contra-Plongée: O ângulo da câmara está abaixo do nível dos olhos, ou seja, está inclinado para cima.

Meio Primeiro Plano: É o enquadramento da figura humana da cintura para cima.

Montagem: Depois da filmagem é a próxima etapa do filme. Ou seja, os planos filmados serão colocados na ordem determinada pelo Diretor do filme.

Panorâmica: a câmara se movimenta no seu eixo horizontalmente da esquerda para direita ou da direita para a esquerda.

Plano Americano: É um enquadramento da figura humana do joelho para cima.

Plano Detalhe: É um enquadramento de partes do corpo ou do rosto, assim como o foco em objetos.

Plano Geral: É um enquadramento que exhibe paisagens, espaços externamente e internamente. Nesse enquadramento, a figura humana fica diminuta.

Plano Médio: É um enquadramento que exhibe a paisagem interna ou externa, contudo, a figura humana aparece inserida de maneira achatada perante o espaço.

Plongée: O ângulo da câmara está acima do nível dos olhos. A câmara está inclinada para baixo.

Primeiro Plano (*close up*): O intuito desse enquadramento é retratar a figura humana do peito para cima.

Roteiro: Neste caso, remete ao manuscrito da narrativa audiovisual, o qual condensa toda a ideia que concebe o filme.

Som Direto: Técnica usual em documentários, visa à captação do som no momento da ação.

Tilt: A câmara se movimenta de cima para baixo ou de baixo para cima em vertical.

Travelling: A câmera se desloca geralmente sobre um carrinho, uma grua ou carro, em várias direções.

Trilha Sonora: é todo conjunto sonoro de filme, ou seja, a música, os diálogos e os efeitos sonoros.

Voz Off: A voz de um personagem que não mais aparece no plano.

Voz Over: É também conhecida como Voz de Deus, esta técnica consiste em ser um elemento narrativo em que uma voz, que não pertencente a nenhum personagem do filme, tem o intuito de informar e/ou explicar um fato, uma ação. Ou seja, não se conhece o emissor, mas ele conhece todas as ações que se passam no filme.

Zoom In: Através de lente objetiva, podemos nos aproximar de pessoas, lugares e objetos.

Zoom Out: Através de lente objetiva, podemos nos afastar de pessoas, lugares e objetos.

APÊNDICES

APÊNDICE A – MODELO DE ROTEIRO DE ENTREVISTA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Área de Concentração: Poder, Cultura e Sociedade

Linha de Pesquisa: História Cultural

Mestranda: Roseane Monteiro Virginio

Orientação: Profa. Dra. Maria de Lourdes Lima

Título da Dissertação: *O Espaço Lagunar na filmografia de Celso Brandão (1975-1989): Mundaú-Manguaba*

Roteiro de Entrevista

Entrevistado: Celso Brandão

Entrevistadora: Roseane Monteiro Virginio

Data: 12/01/2017

Local: Casa de Celso Brandão - Bairro de Ipioca, Maceió-AL

Horário: 15h.

1. Em 1975, você participou da primeira edição do Festival de Cinema de Penedo, com o filme *Reflexos* (1975). Naquele contexto histórico da Ditadura Militar, o país era governado por Ernesto Geisel (1974-1979). Alguns dos seus filmes inscritos no Festival passaram por algum tipo de censura? Os filmes foram objetos de algum tipo de censura, por parte dos aparelhos de controle estatal?
2. Em entrevista concedida à jornalista Janayna Ávila (2012), você disse que havia participado de um seminário “que reunia cineastas e cientistas sociais, evento realizado pela Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, com presenças ilustres como a de Gilberto Freyre. Foi lá que Celso teve a oportunidade – rara, diga-se – de conhecer o documentário brasileiro através de uma mostra que privilegiava, sobretudo, as produções nordestinas” (p.71). Gilberto Freyre e o Théo Brandão foram referências para as suas construções fílmicas? E de que maneira podemos observar essas referências nos seus filmes? Quais cineastas foram referências para a construção da sua filmografia? Você se

identifica como um documentarista etnográfico, que visa um registro de costumes, saberes e fazes de um povo?

3. O I Festival de Cinema de Penedo (1975) teve sua programação dedicada ao Cinema Novo Brasileiro, este movimento tinha como característica “a baixa qualidade técnica, o envolvimento com a problemática da realidade social de um país subdesenvolvido” (CARVALHO, 2008, p.290). Ou seja, com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, aqueles cineastas denunciavam os problemas do Brasil através das suas películas. Cacá Diegues e Dib Lufti participaram do Cinema Novo e, respectivamente, trabalharam como produtor e diretor de fotografia do seu filme *Ponto das Ervas* (1978). Em que esse movimento e essas pessoas contribuíram para criação dos seus filmes?
4. Assistindo os filmes *Reflexos* (1975), *Ponto das Ervas* (1978), *Chão de Casa* (1982), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989) percebi que há uma ligação nesses filmes, a presença da água, seja das lagoas, do mar ou de es brejos de forma explícita ou implícita. Você acha que teus filmes auxiliam na identificação da presença das águas tanto na Geografia quanto na Cultura alagoana, ou seja, trata-se de uma cultura anfíbia, literalmente, no termo cunhado pelo etno-historiador Dirceu Lindoso (2015)? O que seria dos alagoanos sem a presença das águas?
5. Você teve algum contato com a obra *Canais e Lagoas* (2001) de Octávio Brandão? Em que essa obra contribuiu para a produção desses filmes citados?
6. Você pode descrever a Lagoa Mundaú geográfica e socialmente tomando como referência na época *Ponto das Ervas* (1978), *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) e *Papa Sururu* (1989), ou seja, no final dos anos 1970 até década de 1980? E qual é sua importância para as cidades de Maceió, Santa Luzia e Coqueiro Seco? Em *Papa Sururu* (1989), há uma cartela inicial do filme que exprime preocupação com a Lagoa e com o sururu, você pode relatar um pouco sobre o que se passava naquela época?
7. Em relação aos filmes *Ponto das Ervas* (1978) e *Papa Sururu* (1989), ambos foram rodados no Mercado da Produção, localizado no bairro da Levada, que é moradia da população de baixa renda, negros, trabalhadores e marisqueiros. Existe uma diferença de 11 anos de um filme para o outro. Você observou algum tipo de alteração das condições sociais e ambientais da Lagoa Mundaú? E a relação Homem e Meio Ambiente?
8. Tanto em *Canais e Lagoas* (2001) de Octávio Brandão, quanto em *Calunga* (2014), de Jorge Lima, há referências sobre a existência de pessoas que moravam nas margens da Lagoa Mundaú e tinham como parte de sua

alimentação o barro. Pelas suas andanças na época das construções dos seus filmes, você conseguiu encontrar pessoas que ainda mantinham essa prática?

9. Em *Ponto das Ervas* (1978) tem uma imagem de um quadro (uma imagem harmônica entre a água, a terra e ar). Qual era a tua intenção ao inseri-la no filme, ela pertencia ao Professor Oliveira? E você lembra onde foram as locações do filme (pois, na primeira sequência, aparentemente, é uma região diferente de Maceió)? E as imagens das águas do mar, onde foram filmadas?
10. Em relação à Lagoa Manguaba, na sua filmografia, ela está atrelada aos filmes *Reflexos* (1978) e *Chão de Casa* (1982), respectivamente, experimental e mais etnográfico, este ligado ao registro documental da produção das casas de taipa, mas que, no entanto, a Manguaba está presente. Qual é a sua relação com esta Lagoa? Você já morou próximo? Como você vê a relação homem e natureza, tomando como ponto de partida os filmes citados?
11. Para Octávio Brandão, em *Canais e Lagoas* (2001) “Tudo parece dormir debaixo da luz aureolina que vem da Altura, em faiscantes espirais esguias. [...] exceto a Lagoa Mundaú. Diante do sol, ela se agita doida, inquieta.” (p.50) e “[...] a Lagoa do Sul estira-se com um animal cansado e dorme sobre o leito de capim aquático. Enquanto a outra se agita, ela se espreguiça e... dorme.” (p.51). Quais são as similaridade e diferenças entre as lagoas abordadas?
12. Os contatos com o antropólogo José Sérgio Leite Lopes e o etno-biólogo José Geraldo Wanderley Marques alteraram ou influenciaram a sua forma de produzir filmes ou ver o mundo?
13. Em *Reflexos* (1975) temos alguns planos que iniciam da água para a paisagem; em *Chão de Casa* há uma dependência do meio natural para viver; *Ponto das Ervas* (1978), com um plano de fundo para exhibir as características do bairro da Levada como um reduto popular, de comércio, convivências com diversas religiões. *Memória da Vida e do Trabalho* (1984) tem a Lagoa Mundaú como vizinha e a pesca do sururu como renda alternativa dos trabalhadores da Fábrica Carmem; *Papa Sururu* (1989) exhibe toda a pesca do molusco na Lagoa e a sua venda no Mercado da Produção. Os seus filmes têm um caráter de registro documental que está servindo para uma pesquisa no campo da História Cultural, como esses filmes nos ajudam a entender Alagoas em suas contradições e ambiguidades?

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO DOS ENTREVISTADOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E VOZ

Pelo presente instrumento particular, doravante denominada LICENCIANTE é
_____ residente à

Tel: _____, inscrita no CPF _____,

RG _____, doravante denominada LICENCIADA a **Roseane Monteiro**

Virginio, tem entre si junto e acertado o que segue:

1. A/O LICENCIANTE autoriza a LICENCIADA a utilizar, a qualquer tempo, nome, imagem e voz fixadas e transcritas na pesquisa adiante especificada:

Dissertação de Mestrado intitulada O Espaço Lagunar na filmografia de Celso Brandão (1975-1984) correspondente ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Alagoas.

Identificação do material utilizado – **Nome, imagem e voz de depoimento da/o Licenciante.**

Qual a utilização do material – **Para a construção da referida dissertação, exibição da entrevista para ser usada em publicações de livros, de artigos e matérias, a qualquer tempo, em qualquer veículo de comunicação.**

2. A presente autorização confere a LICENCIADA o direito de usar nome, imagem e voz da/o LICENCIANTE fixadas na obra acima discriminada.

3. A LICENCIADA responderá pelos direitos autorais de quem captou imagem e voz do/a LICENCIANTE, sempre que a fixação destes for especificamente para os fins desta autorização.

4. O presente contrato confere exclusivamente à LICENCIADA, obrigando-se a/o LICENCIANTE a não autorizar para terceiros a utilização de nome, imagem e voz deste contrato, salvo a anuência escrita da LICENCIADA.

5. A presente autorização é dada a título gratuito. A licenciada não remunerará ao licenciante pela utilização dos direitos ora autorizados.

Local: _____

Data: _____

Assinatura da/o LICENCIANTE

ANEXOS

ANEXO A – PROGRAMAÇÃO DO I FESTIVAL DE CINEMA DE PENEDO

9 de janeiro de 1975

- O Festival será aberto às 9:30 horas de hoje, com debates no Cine São Francisco, sobre o filme alagoano *A Volta Pela Estrada da Violência*, de Aécio de Andrade e produzido por José Wanderley. [Apesar de o filme ter aberto o festival, ele não participou da mostra competitiva]
- No período da tarde, às 16 horas, será feita uma retrospectiva do Cinema Novo, no Cine Penedo, seguida de folguedos populares, às 17 horas.
- Às 19 horas haverá debate do filme *Os Condenados*, de Zelito Viana no Cine São Francisco, seguido do show às 20:30 horas, do jovem alagoano Élcio Verçosa, na praça Barão de Penedo e outro às 22:30 horas, *Ame e Seja Gente*, do MEC, com Sebastião Tapajós e Heloísa Raso, no Cine São Francisco.

10 de janeiro de 1975

- A mostra dos filmes Super-8, que contará com a participação de Sílvio Back, representando o Paraná; Abrão Berman, representando São Paulo; Guido Araújo, representando a Bahia; Mata Fonseca, representando o SENAC; Celso Marconi e Fernando Spencer, representando Pernambuco, começará, amanhã, dia 10, às 9:30 horas, no Cine Penedo.
- Depois, às 15 horas, nova retrospectiva do cinema novo, no mesmo local. Às 17 horas, apresentação da Associação Teatral de Alagoas da peça “O Lobo e as Estrelas”, com direção de José Márcio V. Passos, no Cine Penedo.
- As 19 horas, haverá debate do filme *Sagarana*, no cine São Francisco, com pastoril meia hora depois, na praça Barão de Penedo e às 22 horas, “Tributo à Cecília Meirelles”, um Show musical, com Leureny, Many Torres e Neilda Cavalcante, no cine São Francisco.

11 de janeiro de 1975

- No dia 11, haverá concurso em Super 8 de Alagoas, no Cine Penedo, às 9:30 horas. Às 11 horas, será lançado o trabalho de *Subsídios da História da Cinematografia em Alagoas*, de José Maria Tenório, no Cine Penedo, enquanto às 13 horas haverá a Retrospectiva do Cinema Novo.
- As 15 horas, será feita uma homenagem ao professor Manoel Diegues Junior, com recital de flauta e piano, através de Eugênio Martins, Marli Maniz, do MEC, no convento Nossa Senhora dos Anjos, além de pastoril universitário, no mesmo convento. As 17 horas, haverá coletiva de autógrafos de autores alagoanos no Convento de Nossa Senhora dos Anjos, com folguedos populares na praça Floriano Peixoto.
- Às 19 horas, filme *Tião Bernardo*, com debate, no cine São Francisco. Paralelamente serão realizadas danças folclóricas de Alagoas, do professor Pedro Teixeira, na praça Barão de Penedo. E às 22 horas, “Do Chorinho ao Samba”, promoção do MEC, com história da música popular brasileira, dirigida por Ricardo Cravo Albin, com participação de Paulo Tapajós e Altamiro Carrilho. '

12 de janeiro de 1975

- Encerrando o Festival, no próximo domingo, dia 12, será apresentado filme Super-8 às 9:30 horas, com teatro infantil — *A Revolta dos Brinquedos* — com direção de Braulo Leite Júnior, no convento de São Francisco, às 10 horas.
- Às 14 horas, retrospectiva do Cinema Novo, no Cine Penedo, com procissão duas horas depois do Bom Jesus dos Navegantes. Às 19,30 horas, haverá debate do filme *Joana, a Francesa*, no Cine São Francisco.
- E às 22 horas, recital de canto, com Dalka Azevedo (soprano) e Bruno Monty (tenor) no convento Nossa Senhora dos Anjos.

(ALAGOAS, Diário Oficial, de 09 de janeiro de 1975, p. 8)

ANEXO B – PROGRAMAÇÃO DO II FESTIVAL DE CINEMA DE PENEDO

09 de janeiro de 1976

- A abertura do II Festival do Cinema Brasileiro de Penedo acontecerá às 9 horas do próximo dia 8, com um curso sobre filme Super-8, ministrado por Abraão Berman, de São Paulo, com sequência da mostra competitiva de filmes Super-8 de autores alagoanos e ainda mostra desse mesmo tipo de filmes premiados em São Paulo e Salvador. Toda esta programação acontecerá no cinema São Francisco.
- O programa organizado pela EMATUR E DAC/SENEC consta para às 15 horas de quinta-feira exibição de filmes educativos e culturais, destacando-se um longa-metragem *O Garoto*, de Charles Chaplin.
- Para a noite, às 19 horas, apresentação do primeiro filme inédito: *Á Lenda de Ubirapama*, extraído de um conto de José de Alencar pelo diretor André Luiz de Oliveira. Também no cinema São Francisco, após essa exibição de gala, ha verá uma apresentação do Grupo Amorial de Pernambuco, enquanto, às 20 horas, na Avenida Floriano Peixoto, se apresentarão grupos folclóricos do DAC/- Senec.

10 de janeiro de 1976

- Para a sexta-feira, com início também às 9 horas, na parte da manhã, quase que não fez modificações no programa, o mesmo ocorrendo pela tarde, quando será exibido novo filme *Carlitos* e documentários educacionais.
- Já à noite, às 19 horas, será apresentado o filme em longa metragem *Um Homem Celebre*, de Miguel Faria Junior, com Walmor Chagas e Darlene Glória no elenco.
- Posteriormente, às 21 horas, haverá um show com Leureny no cinema São Francisco, enquanto no palanque da avenida Floriano Peixoto novamente serão apresentados os folguedos populares do DAC/Senec.

11 de janeiro de 1976

- Novidades do sábado são a abertura, às 16 horas, da Feira do Livro, com homenagem aos romancistas alagoanos Adalberon Cavalcante Lins e José Maria de Melo, com apresentações do Coral da UFAL e do Grupo de Artistas Líricos do Recife. Solenidades ocorrerão no convento de Nossa Senhora dos Anjos.
- À noite, exibição do filme *Nordeste, Cordel, Repente, Canção*, de Tânia Quaresma e, encerrando, a apresentação da peça “Casamento Suspeitoso, de Ariano Suassuna, pelo Teatro Universitário de Alagoas.

12 de janeiro de 1976

- O encerramento inclui um programa de rara beleza para os visitantes: a procissão do Bom Jesus Navegante, às 16 horas. Mas, ele começará a ser cumprido pela manhã, às 9 horas, com mostras competitivas e promoções esportivas paralelas a apresentações de bandas de pífanos.
- Às 19 horas será apresentado o filme inédito *Confissões de uma viúva moça*, de Adenor Pitanga e entrega dos prêmios aos vencedores da mostra competitiva de filmes em Super-8. Ainda no cinema São Luiz haverá exibição da Banda de Música dos Fuzileiros Navais de Recife, enquanto no palanque da Avenida Floriano Peixoto apresentam-se folguedos populares.

(ALAGOAS, Diário Oficial de 3 de janeiro de 1976, p. 6)